

Lena Geuer

Arte argentino – Ästhetik und Identitätsnarrative in der argentinischen Kunst

Lena Geuer (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden und lehrt Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt moderne und zeitgenössische Kunst Lateinamerikas. Die Kunstwissenschaftlerin promovierte an der Heinrich-Heine Universität Düsseldorf im Rahmen des Graduiertenkollegs »Materialität und Produktion«.

Lena Geuer

Arte argentino – Ästhetik und Identitätsnarrative in der argentinischen Kunst

Ausgewählte Arbeiten von Marta Minujín und Luis Felipe Noé

[transcript]

Der Druck wurde bezuschusst durch die Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und die Anton-Betz-Stiftung.



D 61

Eingereicht als Dissertation unter dem Titel »¿Arte argentino? - Bildende Kunst in Bewegung. Marta Minujín und Luis Felipe Noé« bei der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

studio schnick

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>) Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Lena Geuer**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: León Ferrari: La Venus tocada, 1964, Schachtel mit Collage, Galería Nara Roesler, New York – Sao Paulo, 53,5 x 36 x 5 cm

Lektorat: Studio Schnick

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6084-5

PDF-ISBN 978-3-8394-6084-9

<https://doi.org/10.14361/9783839460849>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung	9
¿Arte argentino? – ¡Arte argentino!	12
Bildende Kunst in Bewegung	13
Marta Minujín und Luis Felipe Noé (Haut, Mythos, Zwischenlandschaft)	17

I. La mudanza del ›arte argentino‹

Vorbemerkung	23
1. Einziehen	25
1.1 Vom Entdecken flüssigen Silbers	25
1.2 ¿Cuándo empieza el ›arte argentino‹?	31
1.3 Die Anden, die über die Alpen lachen	36
2. An- und Ausziehen	39
2.1 Nationsbegriff: <i>Polémica mudanza</i>	42
2.2 Narration und (nationale) Identität	52
2.3 Das Problem der doppelten Nationalisierung	57
2.4 ›Arte argentino‹ in den 1960er- bis 1980er-Jahren	60
2.4.1 Kunsthistorische Strategien im Paradigma der Nation	60
2.4.2 Hybridität zwischen <i>modernismo</i> und <i>modernización</i> – Von der Ambiguität im Begriff der ›Moderne‹	69
2.5 ›Arte argentino‹ heute	75

II. Bildende Kunst in Bewegung

3. Um- und Weiterziehen	89
3.1 Kleider der Sinne zwischen Haut und Umgebung	90
3.2 Die Sinne der Bilder	95

3.3	Buenos Aires spüren – Zwischen Pampa und Metropole	99
-----	--	----

III. Die Häute von Luis Felipe Noé und Marta Minujín

Vorbemerkung	111
4. Warum Noé und Minujín?	115
4.1 Zwischen Theorie und Praxis	115
4.2 Kunstwerke und Ausstellungen	118
4.3 Schnittpunkte im Leben der Künstler:innen	123
5. Haut, Fleisch und Blut – <i>La serie federal</i>	127
5.1 Einführung: <i>Serie federal</i>	127
5.2 <i>Anarquía del año XX</i>	130
5.3 <i>Informalistas und vanguardia</i>	133
5.4 Noés Sinneserfahrungen	137
5.5 Gemischte Malerei, gemischte Geschichte	138
5.6 Das Ästhetische der »Ästhetik der Differenz«	147
5.7 <i>Hoy, el ser humano</i>	148
5.8 Hände	152
6. Erregte Haut, gepflegte Haut, Gänsehaut – Von den Matratzenarbeiten zur <i>Menesunda</i> ..	157
6.1 Einführung: Die Sinnlichkeit der Matratzen	157
6.2 Genealogie der Matratze	160
6.2.1 Weich und fest, lebendig und tot – Die Performativität der Matratze	160
6.2.2 Organische Matratzen, zerstörte Matratzen – Von einer (performativen) Materialität des Partizipativen	169
6.2.3 Matratzenräume – Dimensionen der Partizipation	182
6.3 <i>La Menesunda</i>	192
6.4 Parcours durch Körper und Metropole	199

IV. Hinfallen und Aufstehen – Eine Ästhetik fallender Mythen

Vorbemerkung	209
7. <i>La Venus criolla</i> und die Frage nach den griechischen Göttern I	215
7.1 Der Mythos im transkulturellen Kontext	226
7.2 Die Agenzialität des Weiblichen	229
7.3 Die Frage nach den griechischen Göttern II	232
8. <i>La caída de los mitos universales</i>	235
8.1 Fallende Obelisken	240
8.1.1 Einführung: Der <i>Obelisco porteño</i>	240

8.1.2	<i>Obelisco dulce</i>	245
8.1.3	<i>Obelisco acostado</i>	249
8.1.4	<i>Obelisco de pan dulce</i>	255
8.2	Fallende Venus	268
8.2.1	<i>Venus cayendo</i>	268
8.2.2	<i>Venus de queso</i>	272
8.2.3	<i>Venus fragmentándose</i>	278
9.	<i>Striptease de la pintura</i>	285
9.1	Neoexpressionismus	285
9.2	Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹	288
9.3	Fallende Leinwände	293
9.3.1	<i>Un vacío difícil de llenar</i>	293
9.3.2	Camnitzer und Noé – ›Lateinamerikanische Künstler‹	300
9.3.3	<i>Balance 1964-1965</i>	303
9.3.4	<i>Desmadre</i> , Installation und Künstler:innenhand	318

V. Hin- und Herbewegen

Vorbemerkung	327
10. Zwischenlandschaft	331
10.1 <i>Introducción histórica</i>	332
10.1.1 Landschaft und Landschaftsmalerei	332
10.1.2 Tropische Landschaft (oder ›In der selva‹)	333
10.1.3 Kriegs- oder Schlachtenlandschaft	336
10.1.4 Stadtlandschaft	340
10.1.5 <i>Entre paisajes</i>	344
10.2 <i>Rayuelarte</i>	347
10.2.2 Spielen	347
10.2.3 Himmel und Hölle – Zwischen Spiel und Ernst	349
10.2.4 Hin- und Herspringen – Zwischen Buenos Aires und Paris	355
Zusammenfassung	359
Glossar	369
Quellen- und Literaturverzeichnis	371
Abbildungsverzeichnis	389
Dank	401

Einleitung

Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo saldrá de este sentir.¹

Julio Cortázar

Das künstlerische Sensorium hat keine Schranken der Selbstgewißheit oder des Prinzipiellen zu überwinden, wenn es darum geht, sich auf Fremdes einzulassen.²

Bernhard Waldenfels

¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?, lautet der Titel einer Arbeit, die der argentinische Künstler Luis Felipe Noé im Jahr 2004 produziert hat (Abb. 1).³ Während sich auf einer Leinwand eine dynamische Farblandschaft entfaltet, formuliert sich im unteren Bildraum in unregelmäßiger Handschrift, ähnlich einem bunten Sgraffito auf schwarzem Untergrund, die Frage nach den griechischen Göttern. Dabei stehen die scheinbar abwesenden antiken Göttinnen und Götter emblematisch für die Anfänge der europäischen Kunstgeschichte, zu deren wichtigsten Mitbegründern⁴ – nach Gior-

1 »Aber ich liebe dich, Land des Schlamms, und andere lieben dich, und irgendetwas wird aus diesem Gefühl heraus schon entstehen.« (Übersetzung: Lena Geuer). Aus dem Gedicht *La patria* von 1967. Julio Cortázar, *Obras completas IV: Poesía y poética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), 473. Im Folgenden werden von mir übersetzte Zitate mit ›Übersetzung der Autorin‹ (ÜdA) gekennzeichnet. Die Übersetzung erfolgt in gendergerechter Sprache – auch wenn dies im Original nicht berücksichtigt wurde. Um den Lesefluss angenehmer zu gestalten, wurde in der Gleichstellung des Geschlechts häufig der Plural verwendet. Im Falle der Verwendung des Singulars wurde die weibliche Form bevorzugt.

2 Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006), 8.

3 Eine detaillierte Beschreibung dieser Arbeit findet sich in 7.3.

4 Die Mitbegründer sind ohne ihre *Mitbegründerinnen* undenkbar. Weibliche und queere Akteurinnen gestalten die Kunstgeschichte und die Kunstgeschichtsschreibung wesentlich mit. Doch in der historischen Perspektive, die diese Arbeit an vielen Stellen einnimmt, wird vorwiegend die männliche Form (Entdecker, Eroberer, Kolonialherrscher, Großgrundbesitzer etc.) beibehalten, um dadurch die Kritik am Androzentrismus geltend machen zu können. An anderen Stellen wird durch den Gender-Doppelpunkt eine gendergerechte Sprachform verwendet.

Abb. 1 Luis Felipe Noé, *¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?*, 2004

gio Vasari – auch Johann Joachim Winckelmann zählt. Der im 18. Jahrhundert lebende Kunsthistoriker konzentrierte sich auf die Kunstwerke der Antike, in welchen er ein ästhetisches Ideal situierte und auf diese Weise die Strömung des Klassizismus und damit auch die Entwicklung der westlichen Kunstgeschichtsschreibung wesentlich prägte.⁵ Die an Winckelmann adressierte Frage Noés führt jedoch nicht nur auf die kunsthistorische Bedeutung bzw. die Ab- oder Anwesenheit von griechischen Göttern zurück; vielmehr greift sie in einer autoreflexiven Geste das Medium der Malerei samt seiner Geschichte auf, um sich in dessen Materialität einzubetten. Anders gesagt: Noés Frage emergiert aus der Materie der Malerei. *¿Dónde están los dioses griegos?* nimmt unmittelbar Bezug auf die künstlerische Praxis, weshalb sich die Frage nach dem Ort nicht nur auf einen geopolitischen Raum, nämlich Argentinien, sondern vielmehr auf den ›Raum der Malerei‹ selbst bezieht. Dieser sinnlich-materiell verflochtene und deshalb auch *relationale Raum*, in welchem sich kräftige Farben als werdende, nicht eindeutig definierbare Formen und Linien zeigen, stellt das Hauptmoment der vorliegenden Studie dar. Aus der künstlerischen Arbeit heraus formulieren sich ästhetisch-

5 Vgl. Susanna Partsch, *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte* (Stuttgart: Reclam, 2014), 11-23.

politische Fragen, die nicht nur vom Subjekt, sondern vor allem von einer sinnlich erfahrbaren Materie ausgehen. Das künstlerisch produzierte Material erscheint jedoch nicht isoliert. Denn die Frage, die Noés Arbeit stellt, deutet unmittelbar auf einen Diskurs hin, der unter dem Begriff ›arte argentino‹ intensiv verhandelt wird. Spätestens mit der kritischen Kunstgeschichtsschreibung im postdiktatorischen Argentinien Anfang des 21. Jahrhunderts wurde ›arte argentino‹ zu einem feststehenden, international verbreiteten Begriff. Zahlreiche wissenschaftliche Publikationen widmen sich vor allem der produktiven künstlerischen Phase der spannungsreichen 1960er-Jahre.⁶ Zum damaligen Zeitpunkt sollte sich die ›argentinische Kunst‹ – so eines der Hauptanliegen des einflussreichen *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT) – weltweit verbreiten und etablieren.⁷ Luis Felipe Noé sowie auch die Künstlerin Marta Minujín partizipierten nicht nur am künstlerischen Programm des ITDT, sondern gestalteten dieses aktiv mit. Von den 1960er-Jahren bis in die Gegenwart hinein gehörten und gehören ihre Arbeiten zum Kanon der sogenannten *arte argentino*.

Im Februar 2014 wurde die hier thematisierte Malerei Noés in der Ausstellung *Noé – Siglo XXI* im *Museo Fortabat* in Buenos Aires gezeigt. Im Ausstellungskatalog hält der Kurator Rodrigo Alonso gleich zu Beginn fest: »Desde su primera aparición a finales de los cincuenta hasta la actualidad, sus temas han cambiado, sus materiales han cambiado, sus resoluciones formales han cambiado, pero [Luis Felipe Noé] no ha dejado de sumar su voz a la arena polifónica del arte argentino.«⁸ Ohne Zweifel situiert sich die künstlerische Arbeit Noés im Diskurs der ›arte argentino‹. Doch was hat es mit diesem Begriff genauer auf sich?

-
- 6 Wichtige Publikationen wie *Vanguardia, internacionalismo y política – Arte argentino en los años sesenta* von Andrea Giunta (2001); *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde* von Inés Katzenstein, Hg., (2004) sowie *Del Di Tella a Tucumán arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino* von Ana Longoni und Mariano Mestman (2008) verhandeln den Diskurs der ›arte argentino‹ der 1960er-Jahre aus einer gegenwärtigen Perspektive. Kunsthistoriker wie u.a. José Leon Pagano (1944), Julio Payró (1962) und Bonifacio del Carril (1964) widmen sich in ihren Schriften der argentinischen Kunst des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Während es Anfang des 20. Jahrhunderts noch vorwiegend Männer waren, die die Kunstgeschichte Argentiniens schrieben, kamen ab Mitte des 20. Jahrhunderts mit einer neuen Generation an Kunsthistorikerinnen immer mehr Frauen hinzu. Ab diesem Zeitpunkt traten zahlreiche weibliche Akteurinnen hervor, die die Kunstgeschichtsschreibung durch eine weibliche Perspektive erweiterten und veränderten. Hierzu zählen u.a. Andrea Giunta, Inés Katzenstein, Ana Longoni, Diana B. Wechsler, María Isabel Baldassare, Isabel Plante und Marta Penhos.
 - 7 Das ITDT wurde 1958 unter der Entwicklungspolitik Arturo Frondizis von dem Industriellen Torcuato Di Tella gegründet und 1970 unter der repressiven Militärregierung von Juan Carlos Onganía geschlossen. Zu den Hintergründen des ITDT vgl. Longoni und Mestman (2008) sowie John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Eds. de Arte Gaglianone, 1985).
 - 8 »Von Beginn seines künstlerischen Schaffens in den 1950er Jahren bis heute haben sich seine Themen, seine Materialien, seine auf die Formsprache bezogenen Entschlüsse verändert, aber [Luis Felipe Noé] hat nicht aufgehört, dem polyphonen Diskurs der argentinischen Kunst seine Stimme zu verleihen.« (ÜdA). Rodrigo Alonso, *Noé: Siglo XXI: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* (Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2014), 9.

¿Arte argentino? – ¡Arte argentino!

Als diskursives Narrativ stützt sich ›arte argentino‹ auf ein definiertes Konzept von Nation und Identität. Durch das Narrativ des ›Argentinischen‹ wird eine bestimmte Form der Wahrnehmung festgelegt, die im Diskurs der ›arte argentino‹ ›Nicht-Argentinisches‹ und damit außerhalb dieser Kategorie Stehendes, sinngemäß das Fremde, ausgrenzt. So resultiert der Begriff aus einer Dichotomie. Künstlerische Arbeiten, wie Noés Malerei zeigt, agieren hingegen ganz anders. Phänomenologisch betrachtet und mit Bernhard Waldenfels gesprochen, ermöglichen Kunstwerke ein »Fremdwerden der Erfahrung«⁹, wodurch zwischen Eigenem und Fremdem keine eindeutigen Grenzen verlaufen. Vielmehr schafft der künstlerische Prozess eine räumliche Relationalität, in welcher Identitäten sowie epistemologische Konzepte künstlerischer Formen dynamisch verhandelt werden. Dabei wird von einer Agenzialität der Materie¹⁰ ausgegangen, durch welche sich das Bild gestaltet. Diese Handlungskraft der Bilder führt auf die Bildakt-Theorie von Horst Bredekamp zurück, die für den gesamten methodischen Zugriff dieser Arbeit von besonderer Bedeutung ist.¹¹ Bredekamp erweitert den Kunst- auf den Bildbegriff und überträgt diesen von der »Möglichkeits- in die Aktionsform«.¹² Bilder sind demnach dynamische Akteur:innen und führen uns etwas vor Augen. Es ist nicht so, dass nur wir unseren Blick auf sie richten; im Gegenteil blicken Bilder ebenso zurück und *wirken* auf uns. Der Bildwissenschaftler bezeichnet dieses Wirken mit dem Begriff der *energeia*, den er der aristotelischen Rhetorik entnimmt.¹³ Demnach entwickeln Bilder eine Eigenständigkeit, die das festgeschriebene Paradigma der ›arte argentino‹ radikal verändert und auf eine sinnlich-materielle Ebene überführt. Vor diesem Hintergrund kann auch von einer eigenen »Existenzweise« künstlerischer Arbeiten im Sinne von Bruno Latour ausgegangen werden.¹⁴ Hier existieren und agieren künstlerische Arbeiten aus einem Netzwerk heraus, welches sich über weitere Relationen und Verknüpfungen definiert. So verursacht die Agenzialität von Bildern auch eine grundlegende Transformation bestehender ästhetischer und politischer Wahrnehmungsmodi. Wie genau äußert sich diese Transformation? Und welche Konsequenzen gehen aus ihr hervor? Diesen Fragen möchte die vorliegende Arbeit nachgehen, indem sie ästhetische Erscheinungsformen näher untersucht. Aus

9 Waldenfels (2006), 8.

10 Der Begriff der »Agenzialität« ist hier von Karen Barad übernommen, deren Ansatz vom *agenziellen Realismus* den ›material turn‹ und damit auch die theoretische Strömung des ›New Materialism‹ wesentlich geprägt hat. Vgl. Karen Barad, *Agentieller Realismus: Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (Berlin: Suhrkamp, 2012).

11 Vgl. Horst Bredekamp, *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2015).

12 Ebd., 31.

13 Ebd.

14 Mit »Existenzweisen« (*modes d'existence*) bezeichnet Latour im Hinblick auf Étienne Souriau und Gilbert Simondon eine relationale Form von Seinsweisen. Anhand verschiedener Handlungsfelder (Politik, Religion, Technik etc.) skizziert er unterschiedliche Modi der Existenz, die jedoch nicht unabhängig voneinander, sondern relational verhandelt werden. Vgl. Bruno Latour, *Existenzweisen: Eine Anthropologie der Modernen* (Berlin: Suhrkamp, 2014).

einer phänomenologischen und sinnlich-materiellen Perspektive heraus betrachtet, gestaltet sich der Prozess der Wahrnehmung *zwischen* dem sogenannten Subjekt und Objekt.¹⁵ Durch eine perspektivische Erweiterung der Wahrnehmung wird die anthropozentrische Verortung des Subjekts hinterfragbar. In diesem Sinne zeigt die von Latour aufgestellte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), dass nicht nur Subjekte, sondern auch Dinge als aktive Handlungsträger:innen agieren können.¹⁶ Vor diesem Hintergrund wird anhand des Edelmetalls Silber einführend dargestellt, welche anderen politischen Denkweisen des Begriffs ›arte argentino‹ möglich sind (siehe dazu *Vom Entdecken flüssigen Silbers*). Des Weiteren tragen Affekte zu einer grundlegenden Transformation politischer Handlungsweisen bei. Denn im Moment des Affektes liegt, wie Brian Massumi dargelegt, das Potenzial einer Vermögensänderung.¹⁷ Auch hier können sowohl Subjekte als auch Objekte durch ihr Wahrnehmungsvermögen etwas *affizieren* und zugleich *affiziert werden*.¹⁸ In einem Affekt steckt deshalb, anders als in der Emotion, wie Massumi im Hinblick auf Spinoza schildert, das Moment einer Transformation.¹⁹ Aus diesem Zusammenhang heraus schafft das Handlungs- und Affektpotenzial künstlerischer Arbeiten ein spannungsgeladenes Szenario, innerhalb dessen der Begriff ›arte argentino‹ sinnlich-materiell erörtert werden soll.

Bildende Kunst in Bewegung

Vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte, die unweigerlich in Noés Frage mitschwingt, eröffnet sich im Begriff ›arte argentino‹ ein weiteres Spannungsfeld. Denn als diskursives Narrativ positioniert sich ›arte argentino‹ stets zwischen Sprache (hier im Sinne eines Zeichensystems), und (künstlerischem) Material. Dabei können weder sprachliche noch materielle Elemente von räumlichen und zeitlichen Bedingungen isoliert werden. Sowohl die narrative als auch die materielle Erscheinung haben eine Geschichte. Diese Geschichten wiederum lassen sich lokalisieren, sie haben einen Ort. Genau hier setzt die Frage nach der ›arte argentino‹ an.

Im ersten Kapitel wird deshalb die Genealogie der ›arte argentino‹ untersucht. Eine grundlegende These meiner Arbeit lautet, dass ›arte argentino‹ keine Kategorie *ist*, sondern zur Kategorie *wurde*. Die Festlegung der Kunst auf die ›argentinische Identität‹ kann somit aus einer beweglichen Perspektive verhandelt werden. Raum und Zeit werden hier nicht als gegeben betrachtet, sondern stehen im topologisch dynamischen

15 In den Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty werden Dualismen wie Subjekt und Objekt im sogenannten »Zwischenreich« verhandelt. Vgl. Christian Bermes, *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung* (Hamburg: Junius, 2012), 14–15. Auf diese phänomenologische Betrachtung beruft sich Waldenfels, wenn er insbesondere vor dem Hintergrund der Interkulturalität für den Begriff der »Zwischensphäre« plädiert. Vgl. Waldenfels (2006), 109.

16 Vgl. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007).

17 Vgl. Brian Massumi, *Ontomacht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen* (Berlin: Merve, 2010).

18 Vgl. ebd., 27. Siehe hierzu auch die Ausführungen in 6.1.

19 Ebd.

Verhältnis zueinander.²⁰ Dem Begriff der Bewegung wird in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung zugewiesen. So zieht sich ein bewegliches Motiv, nämlich das des Umzugs, als gliederndes Element durch die gesamte Forschungsarbeit. Hierdurch wird eine dynamische Linie gezeichnet, von welcher aus künstlerische Arbeiten verhandelt werden sollen.

Der *Einzug* in den Themenbereich der ›arte argentino‹ fragt nach den genuinen Bedingungen der Eroberungs- und Entdeckungsgeschichte: Unter welchen Voraussetzungen kann ein Gebiet erobert und damit auch ›entdeckt‹ werden? Welche kolonialpolitischen Strategien gab und gibt es, wie werden sie eingesetzt und welche Auswirkungen haben sie auf die Gestaltung bzw. Entwicklung der ›arte argentino‹? Auch wenn sich der Begriff ›arte argentino‹ erst mit der Entstehung der Nation etablierte, muss dennoch gefragt werden, welche Bedeutung die frühe Kolonialzeit, und damit auch die Geschichte der indigenen Ureinwohner:innen, für die ästhetische Praxis hat (*¿Cuándo empieza el arte argentino?*). Hieraus ergibt sich schließlich die Frage nach den hybriden ästhetischen Formen, die aus dem Zusammentreffen der Kulturen resultieren. Im zweiten Teil des ersten Kapitels werden in *An- und Ausziehen* diese Fragen, welche auf kolonial- wie auch biopolitische Praktiken zurückführen, aufgegriffen und kritisch diskutiert. Mit der Gründung der Nation zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte sich ein ›nationales Bewusstsein‹ entfaltet, welches sukzessive auf die künstlerische Praxis projiziert wurde (*Die Anden, die über die Alpen lachen*). So nimmt das nationale Narrativ im Diskurs über die Ästhetik der argentinischen Kunst eine zentrale Rolle ein. Welche ästhetisch-politischen Strategien ermöglichten jedoch jene Vereinbarung zwischen Kunst und Nation? Spätestens hier dringen die Fragen in eine durch Dekolonialisationsprozesse entfachte Denkbewegung vor, die unter der Bezeichnung ›postkoloniale Theorie‹ seit den 1960er-Jahren zahlreiche theoretische Ansätze vereint.²¹ Aus einer postkolonialen Perspektive heraus fragt auch Homi Bhabha nach der Wirkungsweise nationaler Narrationen und erkennt hier eine zeitlich arretierte *pädagogische* Vorgehensweise im Paradigma der Nation, die jedoch einer *performativen*, nämlich zeitlich dynamischen Erzählweise gegenüberstehe (*Nationsbegriff: Polémica mudanza*).²² Im Begriff ›arte argentino‹ werden diese unterschiedlichen Zeitformen paradoxerweise wieder zusammengeführt. Mit Bhabha hingegen kann das Narrativ der Nation differenziert verhandelt werden.

Vor diesem Hintergrund ermöglicht die postkoloniale Theorie einen elementaren Paradigmenwandel eines jahrhundertealten, dominanten kolonialen Systems, in welchem räumliche und zeitliche Parameter fest strukturiert waren – und nach wie vor sind. Indem sie auf eine asymmetrische Aufteilung der Macht hinweist, situiert sich

20 Zum Begriff der Topologie, vgl. Kapitel V, Hin- und Herbewegen.

21 Die Arbeit von Viktoria Schmidt-Linsenhoff hat im deutschsprachigen Raum wesentlich zu einer Auseinandersetzung mit der postkolonialen Theorie aus kunsthistorischer Perspektive beigetragen. Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*; 15 *Fallstudien* (Marburg: Jonas, 2010). Siehe hierzu auch die Ausführungen in 5.6.

22 Vgl. Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur* (Tübingen: Stauffenburg, 2000), 207–253. An dieser Stelle sei auch auf Benedict Andersons Buch *Imaged Communities* verwiesen (siehe hierzu 2.2), welches zeigt, dass der Begriff der Nation stets aus der Vergangenheit heraus imaginiert wird und deshalb an eine gegebene Zeit gebunden bleibt. Vgl. Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts* (Frankfurt a.M.: Campus, 2005).

die postkoloniale Theorie stets an der Grenze zwischen Eigenem und Fremdem. Wie ließe sich aus diesem Kontext heraus das räumliche Verhältnis in Noés Formulierung *¿Donde están los dioses griegos?* näher beschreiben? Die Frage nach dem Ort, eingeleitet durch das Adverb *donde*, wird im Kontext der postkolonialen Theorie weniger auf die Materialität der Malerei als auf die historische Genealogie des (geopolitischen) Raums zurückgeführt.²³ So findet eine ontologische Vermessung anhand geopolitischer Parameter statt, weshalb die Wahrnehmung aus der postkolonialen Perspektive heraus von Anfang an politisiert wird. Das Sinnliche, und hier liegt eine in der Forschungsarbeit problematisierte Grenze des postkolonialen Ansatzes, kann daher nur in Abhängigkeit zur Politik gedeutet werden.²⁴ Aus diesem Grund fragt die Studie nach einem alternativen Denkansatz, den sie der Phänomenologie und der Materialitätsforschung entnimmt.

Des Weiteren wird nach den diskursiven Prozessen gefragt, welche die Gestaltung der ›arte argentino‹ von den 1960er-Jahren bis heute beeinflusst haben. Wie haben kunsthistorische Narrationen über die Zeit hinweg den Diskurs der ›arte argentino‹ geprägt und geformt? Während in den Debatten um die Kunst Lateinamerikas der 1960er- und 1970er-Jahre vor dem Hintergrund des nordamerikanischen Imperialismus und der herrschenden Militärdiktaturen eine patriotische und die Nation favorisierende Position vertreten wurde (*Kunsthistorische Strategien im Paradigma der Nation*), wandelte sich dieses Bild im Laufe der 1980er- und vor allem 1990er-Jahre. Nach dem Fall der Mauer und dem Ende des Kalten Krieges regte die wirtschaftliche Globalisierung zu weiteren Fragen an, die sich im Hinblick auf eine steigende ökonomische Fortschrittspolitik formulierten. Wie positioniert sich demnach eine ›lateinamerikanische Kunst‹ in Bezug auf eine sich im Westen rasant entwickelnde Technik? Angesichts einer zwar hybriden, jedoch sichtbar in geopolitische Machtzentren unterteilte Modernisierung fragt Nestor García Canclini nach den ästhetischen und politischen Bedingungen der künstlerischen Produktion in Lateinamerika (*Hybridität zwischen modernismo und modernización – Von der im Begriff der ›Moderne‹*). Spätestens seit den 1990er-Jahren stellte sich weltweit die Frage nach der sogenannten ›globalen Kunst‹ (*›Arte argentino‹ heute*). So zeigt sich, dass die Frage Noés auch für die *Global Art History* von zentraler Bedeutung ist, da sie die Zusammenhänge zwischen den verschiedenen ›Kunstgeschichten‹ – *arte argentino* und *arte europeo* – untersuchen möchte. Doch dabei geht sie davon aus, dass es ein Zentrum der Kunstgeschichtsschreibung gibt, welches, so der Ansatz der *Global Art Studies*, jedoch

23 Vittoria Borsò unterscheidet zwischen einem ›ästhetisch-politischen‹ und einem ›geopolitischen‹ Paradigma innerhalb der postkolonialen Theorie und verweist dadurch auf die Gefahr einer epistemologischen Festsetzung des theoretischen Ansatzes. Vgl. Vittoria Borsò, »Entre-lugar.« *iMex Revista*, Vol. 1, 2021 (2021), https://www.imex-revista.com/en/articulos-imex-ed1_2-entre-lugar-ar/. [01.11.2021]. Siehe hierzu auch 1.1.

24 Diesbezüglich sind vor allem die Überlegungen von Jacques Rancière relevant: Indem Rancière vom Sinnlichen ausgeht, hinterfragt er eine dichotomische Aufstellung von Ästhetik und Politik, wie sie sich beispielsweise im Begriff der ›politischen Kunst‹ darstellt. Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (Berlin: b_books, 2008). Siehe hierzu auch die Ausführungen in 6.2.2.

aufgebrochen werden müsse.²⁵ Auch hier folgt die Argumentation einer geopolitischen Auslegung von Kunst und Geschichte. Wie kann vor diesem Hintergrund eine Geschichte der Kunst erzählt werden, ohne dass eine gegebene Identität und ein definierter Raum vorausgesetzt werden? Anders gefragt: Wie kann das diskursive Deutungsproblem zwischen Sprache und Materie im Begriff ›arte argentino‹ und ferner auch ›arte latinoamericano‹ überwunden werden?

Es ist das Sinnliche, das überhaupt eine genuine Voraussetzung für Grenzsetzungen und Wahrnehmungsklassifikationen bildet. Zwischen Körper und Umgebung ereignet sich die sinnliche Wahrnehmung als *Aisthesis*, als das *affektive Erfahren* des Sinnlichen.²⁶ Während die Frage nach der ›arte argentino‹ im ersten Kapitel aus der Perspektive sowohl historischer als auch aktueller Diskurse verhandelt wurde, wird im zweiten Kapitel nach dem *sinnlich-ästhetischen* Moment von Kunst gefragt. Hier wird die Haut und die mit dem Organ verknüpften Materialien, wie beispielsweise Kleidung, fokussiert. Kleider haben seit jeher eine repräsentative Funktion, weshalb sie auch im Kontext der Kolonialpolitik strategisch eingesetzt wurden.²⁷ Ausgehend von einer sinnlichen Materialität der Kleidung sowie einem sinnlichen Körper wird mit Michel Serres die Frage nach den Kleidern auf das zutiefst sinnliche Terrain der Haut übertragen (*Kleider der Sinne zwischen Haut und Umgebung*). Indem sie den gesamten Sinnesapparat miteinschließt, agiert die Haut *zönästhetisch*.²⁸ Dadurch kann die cartesianische Trennung zwischen Ratio und sinnlicher Wahrnehmung endgültig aufgehoben werden. So bedeutet Denken bei Serres immer auch Fühlen, weshalb das Zeichensystem der Sprache ohne materielle Fundierung lediglich ein abstraktes, jedoch kein ›sinnliches Denken‹ fördert. Neben der sinnlichen Wahrnehmung des Körpers tragen auch die ›Sinne der Bilder‹, wie anhand der Bildakt-Theorie von Bredekamp gezeigt wird, wesentlich zur ›Wahrnehmungssituation‹²⁹ bei (*Die Sinne der Bilder*). So soll untersucht werden, wie sich der Perspektivwandel von einer diskursiven hin zur sinnlich-materiellen Verhandlung von Kunst auf den Begriff der ›arte argentino‹ auswirkt. Ferner gilt es darzulegen, inwiefern das identitätsstiftende Paradigma vom ›Mythos der Leere‹, welches den Begriff der sogenannten *argentinidad* im Wesentlichen prägt, durch eine sinnlich-materielle Betrachtungsweise anders wahrgenommen werden kann (*Buenos Aires spüren – zwischen Pampa und Metropole*).

25 Vgl. Peter Weibel, »Globalization and Contemporary Art.« In *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, hg. v. Hans Belting, Andrea Buddensieg und Peter Weibel (Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe; MIT Press, 2013), 20–27.

26 Zum Begriff der Aisthesis, vgl. Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013a), 102.

27 Anhand der missionarischen Kleidungspolitik wird dargelegt, welche fatalen Folgen die Kolonialpolitik für die indigene Bevölkerung hatte (siehe *An- und Ausziehen*).

28 Vgl. Michel Serres, *Die fünf Sinne: Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999).

29 Zur Herleitung des Begriffes, vgl. Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008), 45.

Marta Minujín und Luis Felipe Noé (Haut, Mythos, Zwischenlandschaft)

Im praxisbezogenen Teil der Studie werden anhand der drei Felder *Haut* (Kapitel III), *Mythos* (Kapitel IV) und *Zwischenlandschaft* (Kapitel V) ausgewählte Kunstwerke von Noé und Minujín untersucht. Die Gestaltung dieser thematisch unterschiedlichen Bereiche ergibt sich aus verschiedenen Beobachtungen zu künstlerischen Arbeiten aus Argentinien, wobei das Werk von Minujín und Noé wichtige Impulse geliefert hat (*Warum Noé und Minujín?*). So gehen aus der hier verhandelten Malerei Noés bereits wesentliche Elemente der ausgewählten Themenfelder hervor: In *¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?* inszeniert sich die ›Haut‹, die Oberfläche, der Leinwand mit reicher Farbvielfalt als sinnlicher und materieller Träger der künstlerischen Arbeit. Auch hier reagiert die Haut relational und dringt, metaphorisch gesprochen, bis in die *Netzhaut* ihrer Betrachter:innen vor. Demnach sucht die Haut die Nähe, verlangt nach einem präzisen Beobachten von Farben und Formen, wodurch sich die Distanz zwischen Leinwand und Betrachter:innen auf ein Minimales reduziert. Erst das tiefgehende Nachempfinden und vor allem empathische *Mitempfinden* der Linienführung, Farb- und Formwahl gibt die Möglichkeit, das Bild im Ganzen zönästhetisch zu *begreifen*. So eröffnet sich zwischen Bild und Betrachter:in eine sinnliche Erfahrungsebene, welcher hier mit dem Begriff der ›Haut‹ bezeichnet wird. Durch ein phänomenologisches Verständnis von Haut sollen auch bestehende Kunstformen auf ihre Materialität hin untersucht werden. Es gilt, eine stil- und gattungsbezogene Herleitung künstlerischer Arbeiten, die häufig an das Paradigma der nationalen Identität gekoppelt sind, zu überwinden. Über die Haut stellt sich die Frage nach der Malerei im Kontext ihrer materiellen Genealogie: In welchem Verhältnis stehen Malerei und Geschichte zueinander? Das gesamte Œuvre Noés ist von dieser Frage gekennzeichnet. Wie seine Arbeiten zur *Serie federal* eindrücklich zeigen, situiert sich das nähere und sinnliche Erforschen dieses Verhältnisses unweigerlich in der Materialität der Malerei (*Haut, Fleisch und Blut – La serie federal*). Auch in Minujíns Werk ist der sinnlich-materielle Raum, der sich zwischen Gegenständen und insbesondere weiblichen wie auch kollektiven Körpern ausdehnt, von zentraler Bedeutung. So schafft die Künstlerin beispielsweise mit ihren Matratzenarbeiten weiche, sinnliche Räume, in denen das Partizipative aus der wechselseitigen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt emergiert und dadurch relevante politische Dimensionen erreicht (*Erregte Haut, gepflegte Haut, Gänsehaut – Von den Matratzenarbeiten zur Menesunda*).

In Noés Frage nach den griechischen Göttern wird eine direkte Relation zum antiken Mythos geschaffen. Doch in welchem Verhältnis steht dieser zu der zeitgenössischen Malerei Noés? Um die Verbindung im vierten Kapitel untersuchen zu können, wird in einem ersten Schritt nach der historischen Funktionsweise von Mythen gefragt. Der Mythos basiert auf einer Narration, die aus der Furcht vor den Göttern und den Naturgewalten hervorgegangen ist. Die »Arbeit des Mythos« liegt also darin, die Angst der Menschen zu lindern, so die bedeutsame These von Hans Blumenberg.³⁰ Darüber

30 Vgl. Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996). »Arbeit des Mythos« und auch weiter unten »Arbeit am Mythos« sind meine Hervorhebungen.

hinaus werden in Mythen durch identitätsstiftende Narrative verschiedene Klassifikationsmuster geschaffen. Dadurch wirken sie beruhigend und erzeugen gleichzeitig eine Trennung zwischen der göttlichen und der menschlichen Existenz. Mythen können demnach als ›Erzählungen der Distanz‹ bezeichnet werden. Erst in der Emanzipation von den Göttern erfährt der Mythos eine politische Wandlung. Indem das Subjekt eine ästhetische Relation zum Mythos schafft, beginnt es mit den Worten Blumenbergs seine »Arbeit am Mythos« (*Hinfallen und Aufstehen – Eine Ästhetik fallender Mythen*).

Die künstlerische Rezeption der Mythen prägte von der Antike bis zur Moderne die Ausgestaltung der abendländischen Kunstgeschichte. Dieser Umstand zeigt sich vor allem im Mythos der Venus, welcher im vierten Kapitel exemplarisch aufgegriffen wird (*La Venus criolla und die Frage nach den griechischen Göttern I*). Die Figur des Mythos durchdringt jedoch nicht nur eine europäische Ästhetik; auch die argentinische Bildgeschichte setzt sich intensiv mit den Göttern der Antike auseinander. So ergeben sich aus einer transkulturellen Perspektive heraus weitere ästhetisch-politische Fragen, die die Tradition der europäischen Ikonografie grundlegend hinterfragen. Wenn in Argentinien, wie Noé ironisch konstatiert, keine griechischen Götter zu sehen sind, welche Gültigkeit hat dann eine in Argentinien (re)produzierte Bildgeschichte? Die Frage Noés strebt keine (erneute) geopolitische Verortung der Kunstgeschichten an, vielmehr plädiert sie für eine dynamische ›Praxis am Mythos‹ (*Die Frage nach den griechischen Göttern II*). Denn sowohl Minujín als auch Noé rütteln an den Mythen der Kunstgeschichte. Beide Künstler:innen transformieren die Perspektive und somit das Verhältnis zwischen Nähe und Distanz innerhalb mythischer Erzählungen. Indem Minujín den Obelisken und auch die Venusfiguren horizontal ablegt, ja fallen lässt, schafft sie einen anderen Zugang zum Mythos (*La caída de los mitos universales*). So möchte das Kapitel untersuchen, welche konkreten politischen Auswirkungen das ›Fallen- und Aufstehen‹ der Mythen mit sich bringt.

Noé ›arbeitet‹ am Mythos der Malerei. Seine Fragestellung ist dabei eng an eine ›lateinamerikanische Realität‹ geknüpft, die der Künstler insbesondere vor dem Hintergrund eines langjährigen Aufenthaltes in New York in den 1960er-Jahren reflektiert. Seine künstlerische Produktion kreist um Fragen, die institutionelle, ästhetische sowie kulturpolitische Debatten anschneiden; sie umreißt damit das Spannungsfeld der ›arte argentino‹ und ferner der ›arte latinoamericano‹. Doch wie kann die Geschichte Noés erzählt werden, ohne dabei aus einer geopolitischen Logik heraus zu argumentieren? Die Überlegungen in *Striptease de la pintura* widmen sich dieser Fragestellung.

Der historische Raum, welcher sowohl diskursiv als auch sinnlich-materiell mit dem Begriff der ›arte argentino‹ hervortritt, wird im fünften Kapitel als *Zwischenlandschaft* verhandelt (*Hin- und Herbewegen*). Die Zeitspanne, welche Noé in Bezug auf die Antike und auf die Position von Winckelmann problematisiert, wird hier aus einer topologischen und diskontinuierlichen Perspektive erörtert. Simultane Räume, wie die beiden Großstädte Buenos Aires und Paris, die Julio Cortázar in seinem Roman *Rayuela* parallel inszeniert, treten demnach nicht innerhalb eines zeitlichen Kontinuums auf, sondern erscheinen vielmehr als Diskontinuitäten. Vor diesem Hintergrund bezeichnet der Begriff ›Zwischenlandschaft‹ eine Figur der Bewegung, die auf die dynamischen, raumzeitlichen Prozesse künstlerischer Arbeiten reagiert. Aus diesem Zusammenhang heraus werden zwei kulturelle Praktiken aufgegriffen und näher erforscht. Mit Noé wird

ein kunsthistorisches Genre, nämlich die Landschaftsmalerei, aus einer dynamischen, räumlichen und zeitlichen Perspektive verhandelt. Aus seiner Komposition verschiedener Landschaftsbilder in Juxtaposition zueinander ergibt sich nicht so sehr die Frage, was Landschaften sind, sondern wie sie auf unterschiedliche Art und Weise entstehen und aufeinander reagieren. Der sich ergebende Zwischenraum – hier als *Zwischenlandschaft* bezeichnet – kennzeichnet die topologische Herangehensweise an den Begriff der Landschaft. In der Tradition der abendländischen Kunst wird der Begriff der Landschaft vom Standpunkt des Subjektes aus definiert. Um das Subjekt herum entfaltet sich eine Vorstellung von Nähe und Ferne, weshalb das Subjekt stets als Parameter von Nähe- und Distanzverhältnissen eingesetzt wird. Doch wie ließe sich der Begriff der Landschaft aus einer topologischen Perspektive heraus anders deuten?

Eine weitere kulturelle Praxis, die zwar nicht als klassisches Genre der Kunst, jedoch als in das Leben integrierte Tätigkeit bezeichnet werden kann, ist das Spiel. In der künstlerischen Produktion Minujíns ist das Spiel allgegenwärtig. Dies zeigt sich nicht nur in ihrer eigenen spielerischen Herangehensweise an verschiedene Thematiken. Oft bestimmen auch spielerische Aktionen – z.B. einen Parcours durchlaufen, auf Matratzen springen oder sich auf ihnen wälzen, Lebensmittel ›ergattern‹ und verzehren – den Verlauf ihrer partizipativen Arbeiten. Partizipation und Spiel schließen sich hier nicht aus, sondern sind eng miteinander verknüpft. Das fünfte Kapitel thematisiert dieses zentrale Element in Minujíns Werk und bringt es zugleich in Verbindung mit der Frage nach dem Raum (*Rayuelarte*). Dabei stehen die weiteren Fragen in einem wechselseitigen Verhältnis: Wie wird der Raum durch das Spiel sowohl ästhetisch als auch politisch transformiert? Und inwiefern gestaltet sich aus der heutigen Perspektive heraus (siehe hierzu *Hin- und Herspringen – Zwischen Buenos Aires und Paris*) eine aktuelle Form von Räumlichkeit?

Aus den Fragestellungen und Beobachtungen heraus ergibt sich schließlich auch das Ziel der vorliegenden Studie: Vor dem Hintergrund einer postkolonialen Geschichte werden künstlerische Arbeiten aus Argentinien nicht nur als ästhetische Formen einer transkulturellen, hybriden Identität gedeutet, sondern vielmehr als bewegliche, diskontinuierlich werdende, sinnlich-materielle und agenzielle Entitäten verhandelt.

I. *La mudanza del ›arte argentino‹*

Vorbemerkung

Mudanza ist das spanische Wort für ›Umzug‹. Im Wörterbuch *Larousse* wird *mudanza* in vier Punkten definiert: »1. Acción y efecto de mudar y mudarse. 2. Traslado de muebles o enseres de un lugar a otro por cambio de domicilio. 3. Inconstancia en los sentimientos u opiniones. 4. COREOGR. Cierta número de movimientos que se hacen a compás en los bailes.«¹ Demnach kann das Wort ›Umzug‹ sowohl die äußerlichen Vorkehrungen für die Veränderung des Lebensraums bedeuten, als auch innerliche Transformationen und Wandlungen. Darüber hinaus wird der Begriff in der Musik verwendet, um die musikalische Note ›h‹ auszudrücken. Im Tanz, *la danza*, können verschiedene aufeinanderfolgende Bewegungen unter *mudanza* zusammengefasst werden. So lässt sich dieses Wort auf einen praktischen Aspekt des Umziehens, von einem Ort zum anderen, wie auch auf eine künstlerische Handlung, von einem Tanzschritt zum anderen, zurückführen. Im Zusammenhang mit dem Verb *hacer* (machen), *hacer mudanza/s*, bezieht sich der Begriff auf emotionale Verhaltensweisen von Menschen: Jemand, der ›Umzüge macht‹, benimmt sich inkonsequent oder führt ein sprunghaftes Liebesleben.² Mit seinen sachlichen und räumlichen bis zu sinnlichen und affektiven Konnotationen eignet sich das Motiv des Umzugs und des Umziehens für eine dynamische Erörterung der sogenannten ›arte argentino‹. Denn im Folgenden soll es darum gehen, ›Kunst aus Argentinien‹³ in ihren aktiven, beweglichen und transformativen Zuständen zu erfahren und zu denken, statt in vorgefertigten Kategorien zu verweilen. Diese Kategorien müssen als solche jedoch erst erkannt werden: ›Arte argentino‹ ist nicht, sondern wurde

1 »1. Aktion und Effekt des Umziehens und des sich Umziehens. 2. Umzug von Möbeln oder Habseeligkeiten von einem Ort zum anderen aufgrund eines Adresswechsels. 3. Inkonstante Gefühle oder Meinungen. 4. CHOREOGR. Eine bestimmte Anzahl von Bewegungen, die in Tänzen zum Takt ausgeführt werden.« (ÜdA). Larousse, Hg., *Diccionario general de la lengua española* (Barcelona: Larousse, 2006), 827.

2 Vgl. Real Academia Española, »mudanza.« <http://dle.rae.es/?id=PzUjajo>. [02.08.2016].

3 Kunst aus Argentinien impliziert immer auch Kunst, die von Argentinier:innen produziert wurde. So beschränkt sich diese Bezeichnung nicht auf territoriale Grenzen, wohl aber auf die nationale und kulturelle Herkunft der Künstler:innen. Dieser Aspekt wird u.a. im vierten Kapitel anhand der Position Noés ausführlicher diskutiert (vgl. 9.3).

zur Kategorie. Die Hintergründe der Entstehungsprozesse sollen im folgenden Kapitel genauer untersucht und kritisch reflektiert werden.

1. Einziehen

Der *Ein-zug* in ein Gebiet legt ein widersprüchliches Verhältnis innerhalb der Begriffe *Einziehen* und *Beziehen* offen. Zum einen fordert der Einzug eine gewisse Infrastruktur, um irgendwo in irgendetwas einziehen zu können; zum anderen muss eine Leere, ein Platz vorherrschen, damit das Eingezogene einen Bezug zum neuen Raum herstellen kann. Die militärische Anwendung des Begriffs ›Einzug‹ zeigt, dass diese Leere häufig gewaltvoll konstruiert wurde. Einziehen setzt Wege voraus, die an einen Ort münden, der bereits da ist, doch noch nicht *ist*. Er wird durch den Einzug entweder neu- oder umgestaltet. Dass es sich hier immer um einen paradoxen und ambivalenten Zustand handelt, muss als wichtige Erkenntnis in der sogenannten ›Entdeckungs- und Entstehungsgeschichte‹ Argentiniens berücksichtigt werden. Ein Einzug ist demnach nie als homogen zu behandeln, sondern setzt Bezüge voraus, die als wesentliche Leitfaktoren auf seine Gestaltung einwirken. In diesem Kontext verortet sich auch der Begriff des ›Entdeckens‹, mit welchem die Eroberungsgeschichte Lateinamerikas eingeleitet wird, von dem aus aber auch quer in verschiedene Richtungen verlaufende Denkansätze möglich sind. Da die Eroberungs- und die Gründungsgeschichte die narrative Basis für eine identitätsstiftende ›arte argentino‹ bilden, ist ein Blick auf deren Entstehungsbedingungen notwendig.

1.1 Vom *Entdecken* flüssigen Silbers

Ein *Entdecken* ereignet sich, wie oben dargestellt, nicht linear. Verzweigungen, Unerwartetes oder plötzliche Hindernisse gestalten den Entdeckungsprozess. Ein Meeressturm oder ein Erdbeben beeinflussen die Wege des Entdeckers ebenso wie unvorhersehbare Gefahren, Krankheiten oder Fehlkalkulationen, die einen Mangel an Nahrung zur Folge haben können. Entdecker setzen sich zum Ziel, ›Verdecktes‹ zu lokalisieren und sichtbar zu machen. Ein *Entdecken*, so wird häufig angenommen, gehe vom Subjekt aus, vom Entdecker. Doch vielmehr ereignet sich das Entdecken zwischen unterschiedlichen Akteur:innen und Komponenten: dem Entdecker, dem Entdeckten und den genannten unvorhersehbaren Ereignissen. Im Folgenden soll weder eine anthropozentrische Sichtweise des westlichen Entdeckers, noch die des ›kolonialisierten Subjekts‹ oder des

Entdeckten eingenommen werden. Vielmehr sollen die Prozesse, die sich als Wechselspiel zwischen Entdecker und Entdecktem ereignen, kritisch untersucht werden.

Der Name des Landes Argentinien leitet sich vom Silberfluss, *Río de la Plata*¹, ab. Dem Fluss haftete die Legende vom Silberberg an, welcher in Potosí, dem damaligen Vize-Königreich Peru und heutigen Bolivien, tatsächlich existierte, jedoch bereits von den Eroberern Perus ausgebeutet wurde, und dessen Reichtum nicht bis in die La-Plata Region vorgedrungen war.² Der Name *Argentina* umfasst also den materiellen Reichtum des Kontinents, hier in Form des Edelmetalls Silber, und leitet zugleich die damit einhergehende Geschichte der Eroberer und Kolonialherrscher Europas ein, die auf der Suche nach und der Aneignung von Ressourcen fundiert.³ Das Material war in der Alten Welt bereits bekannt und begehrt. Doch mit der ›Entdeckung‹ Südamerikas sollten nun Massen von Silber nach Europa transportiert werden. Der Transport über die Meere führte zu neuen Verwendungen des Materials. So wirkte sich die Mobilisierung zahlreicher Akteur:innen und Aktanten auf das Handeln von Subjekt und Material aus.⁴ Bruno Latour beschreibt einen solchen Vorgang anhand seiner ›Akteur-Netzwerk-Theorie‹.⁵ Für die Kulturanthropologie bedeutet diese Theorie, dass verschiedene Handlungsträger:innen stets in Beziehung zueinander agieren. Handlungsträger:innen sind dabei nicht bloß menschliche Akteur:innen, vielmehr sind auch nicht-menschliche Akteur:innen und Phänomene in das Netzwerk integriert und gestalten dessen Struktur.⁶ In der Anwendung der Theorie besteht jedoch die Gefahr, auf einer vom Logos dominierten, semantischen Repräsentationsebene stecken zu bleiben. Diese würde lediglich eine Verschiebung der Bedeutungen von unterschiedlichen Akteur:innen und Aktanten auslösen, jedoch keine andere, politische Sicht auf mögliche Auswirkungen zwischen ihnen erlauben. Es ist deshalb notwendig, die Geschichte des Silbers aus ihrer anthropozentrischen, semiotischen Perspektive zu befreien, um die performativen Fähigkeiten des Materials hervorheben, thematisieren und vor allem problematisieren zu können. So ist es nicht nur der Mensch, der das Silber *entdeckt*, es verformt und mit ihm handelt; vielmehr ist es auch das Silber, das den Menschen ›entdeckt‹, antreibt, dominiert und

1 *Plata* bedeutet im Spanischen sowohl ›Silber‹ als umgangssprachlich auch ›Geld‹. Der Wandel von Metall zu Geld und die damit verbundene ökonomische Aufwertung werden hier im metaphorischen Begriff *plata* festgehalten. Diese Doppeldeutigkeit ist eng an den westlichen Umgang mit dem Material geknüpft, wie später noch deutlich werden wird.

2 Vgl. Sandra Carreras und Barbara Potthast, *Eine kleine Geschichte Argentinien* (Berlin: Suhrkamp, 2010), 7.

3 Vgl. Tulio Halperín Donghi, *Geschichte Lateinamerikas von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 19.

4 Vgl. diesbezüglich die Ausführungen der Kuratorin Alice Creischer zum »Potosí-Prinzip«, der 2011 gezeigten, gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kultur der Welt (HKW) in Berlin. Creischer weist auf die globalen Bezüge und die daraus resultierenden, aktuellen Problematiken hin, die sich in der Barockmalerei des 17. Jahrhunderts und der zeitgenössischen Kunst widerspiegeln. Vgl. Kunst und Film, »Das Potosí-Prinzip: Ausstellung über koloniale Barockmalerei aus Bolivien im Haus der Kulturen der Welt, Berlin.« <https://vimeo.com/74515925>. [08.11.2017].

5 Vgl. Latour (2007).

6 Vgl. Tom Mathar, »Die Akteur-Netzwerk-Theorie als nicht-modernistisches Projekt.« In *Science and Technology Studies: Eine sozialanthropologische Einführung*, hg. v. Stefan Beck, Estrid Sørensen und Jörg Niewöhner (Bielefeld: transcript, 2012), 173-190.

sich, durch Mangel oder Redundanz, stets wieder ›entzieht‹.⁷ Die Geschichte des Silbers macht deutlich, dass das ›Argentinische‹ weder ein feststehender Begriff ist, noch dass seine Bedeutung allein auf einer anthropozentrischen Ebene diskutiert werden kann. Eine weitere Umkehrung von passiven zu aktiven Handlungsträger:innen am Beispiel des Silbers lässt sich anhand der Theorien des argentinisch-mexikanischen Philosophen Enrique Dussel nachvollziehen. In *Der Gegendiskurs der Moderne* stellt Dussel eine ›andere Version‹ der Weltgeschichte dar: Indem er Europa aus einer zentralen Position herauslöst, den Modernebegriff auf das Jahr 1492 datiert und generell eine Neuverortung der ›Weltkulturen‹ beansprucht, wendet er zugleich ein wichtiges postkoloniales Narrativ an.⁸ Darüber hinaus liege das Ziel, so Dussel, nicht allein in der Verortung oder Neupositionierung Lateinamerikas, wie er sie in seiner *Philosophie der Befreiung*⁹ seit den 1970er-Jahren anstrebt, sondern in der Neuverortung aller Kulturen. Um diese zu erreichen, beschreibt Dussel die historische Entwicklung Europas von seiner peripheren zur zentralen Position innerhalb der Weltwirtschaft.¹⁰ In dieser Entwicklung spiele Lateinamerika seit dem 15. Jahrhundert eine essenzielle Rolle, denn hier macht Dussel den Beginn der Moderne, des Kolonialismus, des Kapitalismus und des Welt-Systems fest. Im aufkommenden Kapitalismus stamme die weltweite Währung in Form von Silbermünzen aus Mexiko und Peru. Die Münzen wurden nach Sevilla transportiert, um schließlich in China akkumuliert zu werden.

»Das moderne Europa wird zum Zentrum, *nachdem* es ›modern‹ ist. Für Wallerstein sind beide Phänomene koextensiv, weshalb er die Moderne und ihre Zentralität am Weltmarkt bis zur ›Aufklärung‹ und dem Auftreten des Liberalismus umdatiert. Ich meinerseits denke, dass die vier Phänomene Kapitalismus, Welt-System, Kolonialität und Moderne gleichalt sind, jedoch nicht die zentrale Stellung Europas auf dem Weltmarkt. Heute muss ich folglich darauf hinweisen, dass China und die Region Hindustan bis 1789 [...] ein derart großes produktives und ökonomisches Gewicht am ›Weltmarkt‹ besaßen (indem sie die wichtigsten Waren besagten Marktes produzierten, wie Porzellan, Seide etc.), das Europa dem auf keine Weise gleichkommen konnte. Europa konnte auf dem Markt des fernen Ostens nichts verkaufen. Allein dank des Silbers aus Lateinamerika, hauptsächlich aus Peru und Mexiko, konnte es auf besagtem Markt drei Jahrhunderte lang als Käufer auftreten.«¹¹

Nach Dussel ist es also das Silber Südamerikas, welches in seiner in Münzen gepressten Form, die Ökonomie und Kultur Europas wesentlich beeinflusste. Was hier am Beispiel der materiellen Routen des Silbers veranschaulicht werden soll, sind zum einen der transformative Charakter, den das Material zum Handlungsträger werden lässt, und

7 Über die Auswirkung der Plünderung der Gold- und Silberminen Lateinamerikas auf die Ökonomie Europas, vgl. Wolfgang Uchatus, »Zeitalter der Entdecker: Gold, Silber, Armut: Die Edelmetalle aus Südamerika kurbelten die europäische Wirtschaft an – und lösten die erste Inflation der Weltgeschichte aus.« *Zeit Online*, 15.02.2011, <http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2011/01/Suedamerika-Gold-Silber>. [10.09.2016].

8 Vgl. Enrique Dussel, *Der Gegendiskurs der Moderne: Kölner Vorlesungen* (Wien: Turia + Kant, 2013).

9 Vgl. Enrique Dussel, *Philosophie der Befreiung* (Hamburg: Argument, 1989).

10 Vgl. Dussel (2013), 156.

11 Dussel (2013), 165, [Herv.i.O.].

zum anderen die *trans-kulturelle* Position, die durch die Mobilisierung des Silbers ab dem 15. Jahrhundert festgemacht werden kann. Aus dem Zusammentreffen von Kulturen entwickelt Dussel den Begriff der »Transmoderne«. Eine solche dürfe jedoch nicht mit dem Begriff der »Postmoderne« verwechselt werden, weil nicht alle Kulturen, die in die »Kontaktzone« treten, von vornherein im europäischen Sinne »modern« gewesen seien.¹²

Für die Kulturtheorie und eine transkulturelle Kunstgeschichte beinhaltet dieser Ansatz ein Denken, welches die Positionierung von Zentrum und Peripherie grundsätzlich hinterfragt, indem es Zwischenstationen behandelt.¹³ Ein transmodernes Denken untersuche das, was »sich ›zwischen‹ (*in betweenness*) den beiden Kulturen, der eigenen und der modernen, befindet«.¹⁴ Durch die »Kontaktzonen«¹⁵ können andere Perspektiven beleuchtet werden. Mit Verweis auf Mohammed Abed Al-Jabri und Rigoberta Menchú zeigt Dussel, dass es Kontaktzonen gibt, die die Möglichkeit eröffnen, kulturelle Fragen und Identitäten stets neu zu verhandeln.¹⁶

An dieser Stelle verweist Vittoria Borsò jedoch auf die Gefahr des Begriffs *in between*, der sich im Kontext postkolonialer Theorien als ontologozentrisch erweise.¹⁷ Grundsätzlich, so Borsò, können in den postkolonialen Theorien zwei Paradigmen festgemacht werden: das geopolitische Paradigma und das ästhetisch-politische Paradigma. Ersteres setzt sich zur Aufgabe, die imperiale Wissensproduktion des Westens anzugreifen, um ihr schließlich – und hier liege genau die Gefahr – andere Wissensformen, wie das »lateinamerikanische Wissen«, gegenüberzustellen. »Colonial Difference«, ein Begriff der u.a. von Dussel und Walter Mignolo geprägt wurde, argumentiere im geopolitischen Paradigma und scheitere just im Festklammern am dichotomischen Denken, welches jedoch mit der Begrifflichkeit überwunden werden solle. Grund für das Scheitern sei eine nach wie vor festgelegte Vorstellung vom Zwischen-Raum, der hier nicht performativ, sondern abgeschlossen im Sinne eines Containers gedacht werde: »This paradigm does not take into account that space [...] is a performative event which occurs when somebody takes position in space.«¹⁸ Es wird deutlich, dass im geopolitischen Paradigma Akteur:innen und Aktanten eben nicht dynamisch, sondern als feste Identitäten verhandelt werden. Demgegenüber stehe jedoch das ästhetisch-politische

12 Am Begriff der »Postmoderne« kritisiert Dussel, dass diesem nach wie vor eurozentrische Maßstäbe zugrunde liegen. Vgl. Enrique Dussel, »Enrique Dussel y la otra mirada sobre la historia universal.« Universidad Andina Simón Bolívar, <https://www.youtube.com/watch?v=6GLzHSlGf4o>. [04.09.2016].

13 Christian Kravagna, dessen Position an späterer Stelle (2.5) noch diskutiert wird, greift für seinen Ansatz diesen Gedanken von Dussel wieder auf. Vgl. Christian Kravagna, »Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts.« *Texte zur Kunst*, Nr. 91 (2013), 111–131.

14 Vgl. Dussel (2013), 176.

15 Der Begriff der »Contact-Zone« geht auf Mary Louise Pratt zurück. Vgl. Mary L. Pratt, »Arts of the Contact Zone.« *Profession (Modern Language Association)* 1991, New York, 33–40.

16 Vgl. Dussel (2013), 170ff.

17 Die 2015 von Vittoria Borsò verfasste englische Version des Aufsatzes »Entre Lugar« (*In-Between Space*) wurde bisher noch nicht veröffentlicht. Siehe deshalb die spanische Übersetzung: Borsò (2021).

18 Vittoria Borsò, *In-Between Space* (unveröffentlicht, 2015).

Paradigma, das Politik nicht aus einem geografisch-nationalistischen Denken heraus behandle, sondern ästhetische Fragen untersuche.

Das geopolitische Paradigma kann weder aus der Praxis noch aus der Theorie ausgelöscht werden. Vielmehr gilt es, eine Position zu wählen, die sich der Existenz und Funktion des Paradigmas bewusst ist, in der jedoch nicht aus einer essenzialistischen Denkstruktur heraus argumentiert wird. Hinter dem Begriff ›arte argentino‹ liegt eine ähnlich paradoxe Struktur. Denn Kunst und Argentinien verkörpern in dieser Kombination sowohl das geopolitische als auch ästhetisch-politische Paradigma: Durch Kunst soll ein ›argentinisches Gedankengut‹ in die Welt transportiert werden, um eine nationale Pädagogik visualisieren und manifestieren zu können.¹⁹ Parallel wird jedoch durch die ästhetisch-politische Auseinandersetzung mit sinnlichen Materialien, vor allem im Argentinien der 1960er-Jahre, die Konstruktion des ›Argentinisches‹ stets kritisch hinterfragt. Wann immer also eine Theorie aus dem Begriff der ›arte argentino‹ heraus gestaltet wird, gründet sie auf diesem Widerspruch, der immer dann besonders hervorsticht, wenn die künstlerische Praxis von einer institutionellen Rahmung eingeschränkt oder gar behindert wird. Dem Widerspruch, in welchem der Begriff ›arte argentino‹ gefangen ist, unterliegen aus geopolitischer Perspektive auch die Kunstwerke, die in diese Kategorie eingeordnet werden. Denn so betrachtet, können Kunstwerke als Propagandamittel für pädagogische Zwecke eingesetzt werden. Die ästhetisch-politische Perspektive fokussiert hingegen die eigenmateriellen Leistungen der Kunstwerke.

Der Diskurs der ›arte argentino‹ erhebt den Anspruch, einen Raum abzugrenzen oder einzunehmen, während die Kunst, die im Diskurs verhandelt werden soll, sich diesem Raum jedoch stets entzieht, ihn hinterfragt und seine Grenzen dadurch erkennbar macht. Es ist deshalb notwendig, aus der Dynamik der künstlerischen Praxis und der Performanz des Materials heraus zu argumentieren. Doch die ›Gesetze der Ästhetik‹ reiben sich an den ›Gesetzen des Marktes‹. Die Geopolitik, die mit ›arte argentino‹ betrieben wurde und stets wird,²⁰ reagiert auf einen Markt, der zweifellos von westlichen Institutionen dominiert wird.²¹ An dieser Stelle setzen die postkolonialen Theorien an. Wie Borsò dargestellt hat, attackieren sie eine imperialistische Wissensproduktion. Auch ›arte argentino‹ und ›arte latinoamericano‹ kritisieren aus der Folge der Kolonialgeschichte heraus die ungleichmäßige Verteilung zwischen westli-

19 Beispielsweise visualisiert der in den 1950er-Jahren gedrehte Propagandafilm des MNBA die geopolitischen Interessen der Institution. Vgl. Archivo General de la Nación, »Visita de delegados extranjeros. Recorrida de Romero Brest – 1956.« www.youtube.com/watch?v=BLED4UkZlO. [01.11.2016].

20 In den 1960er- und 1970er-Jahren nimmt das *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT) eine Leitfunktion für die Repräsentation der argentinischen Kunst im In- und Ausland ein. Heute setzt die 2015 ins Leben gerufene *Bienal Sur* ebenfalls einen Schwerpunkt auf die Distribution südamerikanischer Kunst in der internationalen Kunstwelt.

21 Zu dieser These siehe auch Joaquín Barriandos, »Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geoesthetic Region.« In *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*, hg. v. Hans Belting und Andrea Buddensieg (Karlsruhe: Hatje Cantz, 2009), 98-114.

chen und nicht-westlichen Raumaufteilungen.²² Die ›Raumeinforderung‹ im Namen einer ›arte argentino‹, geht zum einen davon aus, dass es eine festgelegte Raumverteilung gibt, und orientiert sich zum anderen an den Parametern dieses Raumes. Doch müssen Freiräume geschaffen werden, die ein mobiles Denken von Kunst und Argentinien ermöglichen. Es gilt also, diesem Paradox, welches sich wie eine zähe Masse durch die Diskurse der Kunst- und Kulturwissenschaft zieht und das sich in der kuratorischen Praxis nach wie vor wiederfindet,²³ eine andere Form des Denkens gegenüberzustellen. Dieses Denken ist weder steinern noch starr, sondern mobil und flexibel – wie flüssiges Silber.

Silber und Gold haben die Eigenschaft zu glänzen. Sowohl in der Kultur der Inkas als auch im Christentum wurden aus dem glänzenden Material Objekte geschaffen, die transzendente Kräfte entwickeln sollten und als heilig verehrt wurden. In ihrer Dissertation erforscht Andrea Nicklisch die Rolle des Edelmetalls im Aufeinandertreffen beider Kulturen anhand der Silberproduktion im Bolivien des 17. und 18. Jahrhunderts. Während die Inka, so Nicklisch, das Metall für religiöse Zwecke verarbeiteten, erfüllte es in der Alten Welt auch eine ökonomische Funktion. Aus dem Silber Potosís, um deren Existenz die Inkas zwar wussten, ihrem Wissen jedoch nicht nachgingen, wurden sowohl Münzen als auch Sakralkunst angefertigt.²⁴ Hier zeigen sich erneut die zuvor genannten Paradigmen: Mittels des Silbers sollte ein Reichtum erlangt werden, der im Weiteren die Verbreitung der spanischen Krone zum Ziel hatte; parallel sollte das Material für ästhetische Zwecke eingesetzt werden. Doch die primäre Bedingung, um die unterschiedlichen Interessen überhaupt bedienen zu können, liegt in der Eigenschaft des Materials selbst: in seiner Formbarkeit und Schmelzfähigkeit, die es möglich machte, es in neue Formen und andere Funktionen zu übertragen. Die Eroberungsgeschichte fokussiert lediglich das fixierte Material und überträgt es in eine feste Form und Narration. Doch ausgehend vom Silber ist eine ›feste Identität‹ immer auch eine Frage der Regulierung der Temperaturen. Hier manifestiert sich die Notwendigkeit einer materiellen Genealogie. Denn zwischen dem materiellen Ort im Sinne einer ›Situierung‹ nach Donna Haraway²⁵ und dem immateriellen Ort als identitätsstiftendes Machtdispositiv muss differenziert werden.

Das Silber sollte den europäischen Markt überfluten und löste bald die erste Inflation aus. Die Gier nach Reichtum mündete in Dekadenz, und damit im gleichzeitigen

22 So plädiert u.a. José Jiménez für eine Sichtweise »desde América Latina«. Vgl. José Jiménez, Hg., *Una teoría del arte desde América Latina* (Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2011).

23 In verschiedenen Ausstellungen ließe sich das geopolitische Paradigma anhand des feststehenden Begriffs einer sogenannten ›lateinamerikanischen Kunst‹ verorten. Vgl. u.a. *Dark Mirror* (Wolfsburg, 2015), *Resistance Performed* (Zürich, 2016) und *Under the Same Sun* (New York, 2014; Mexiko City, 2015; London 2016).

24 Vgl. Andrea Nicklisch, »La función de la plata en la conversión de los indígenas del Virreinato del Perú.« *Iberoamericana*, VOL. 16, NÚM. 61 (Enero-Abril 2016).

25 Vgl. Donna Haraway, »Situierendes Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.« In *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*, hg. v. Sabine Hark (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2001), 281-298.

Zerfall des Reichtums.²⁶ *Argentina* und das silbrige Glänzen des *Río de la Plata* müssen von der Eigenschaft des Silbers aus, dem Fließen, nicht von der bloßen, oft blendenden, festen, symbolischen und semantischen Erscheinung des Materials gedacht werden. Auf dem Weg vom Flüssigen zum Festen und vom Festen zum Flüssigen *erfährt* und *verliert* die Aufteilung von Räumlichkeit gleichzeitig ihre Relevanz. Die durch Hitze erreichbare Flexibilität und Formlosigkeit von Silber stellt für ein flexibles Denken und ein stets innocentes Wahrnehmen die größte Herausforderung dar. Doch hier beginnt parallel eine andere Form des ›Entdeckens‹ von Kunst, die sich im ästhetisch-politischen Paradigma verortet. Trotz alledem muss ein kritischer Umgang mit ›Entdeckungen‹, wie Sarah Poppel erinnert, beibehalten werden:

»Kunst wird im Nationaldenken durch repräsentative und kategorische Einordnungen etikettiert. So werden Sichtweisen, Klischees und Perspektiven eingerichtet, bevor ein ›offener Blick‹ gewährleistet werden kann. Darüber hinaus werden die Kunstwerke lateinamerikanischer Künstler europäischen ›ismen‹ untergeordnet, statt ›neue Kategorien‹ zu entwickeln. Wenn nicht untergeordnet oder eingeordnet wird, dann findet häufig auch ein ›neues Entdecken‹ statt.«²⁷

Es stellt sich deshalb die wichtige Frage nach dem *wie*, nach der Methodik des Entdeckens, nicht jedoch nach dem ›Entdecken‹ an sich. Denn dass entdeckt werden darf, ist Voraussetzung für das Schaffen von Wissenszugängen. Ein ›flüssiges Denken‹ verläuft in alle möglichen Richtungen. So hegt die vorliegende Forschungsarbeit den Anspruch, ein kritisches, ›flüssiges Denken‹ auch stets auf sich selbst zu richten. Michel Serres praktiziert dieses Denken in seinem 1985 erschienen Buch *Die fünf Sinne*.²⁸ Verschiedene ›Theorien der Sinne‹ sollen im Verlauf dieser Arbeit dazu beitragen, Kunst sowohl von den Sinnen aus zu denken als auch die Sinnlichkeit in der (künstlerischen) Materie aufzuspüren (Horst Bredekamp). Bevor jedoch dieser Schritt unternommen wird, soll das Problem im Begriff der ›arte argentino‹ zunächst tiefer ergründet werden.

1.2 ¿Cuándo empieza el ›arte argentino‹?

Während meines Forschungsaufenthaltes in Buenos Aires von September 2014 bis Mai 2015 trieben mich bezüglich einer ersten Annäherung an den Begriff ›arte argentino‹ insbesondere zwei Fragen an: *Wann* beginnt eine ›argentinische Kunst‹ und *welche* Rolle spielt die indigene Bevölkerung in einer solchen? Diese Fragen bieten reichlich Stoff für weitere Forschungsarbeiten, weil sie neben Kunst und Geschichte andere wissenschaftliche Disziplinen wie die Anthropologie, Ethnologie oder auch die Archäologie tangieren.²⁹ Doch in der Kunstgeschichtsschreibung spielen die Gründung der Nation

26 Vgl. Uchatius (2011).

27 Sarah Poppel, »Kontinuierliche Entdeckungen ›Lateinamerikanischer Kunst‹ in der deutschsprachigen Museumslandschaft.« In *Aliento Arte de Colombia – zeitgenössische Kunst aus Kolumbien*, hg. v. Hans G. Golinski (Bönen: Druck & Verlag Kettler, 2013), 56–61.

28 Vgl. Serres (1999), 148.

29 Bovisio und Penhos fassen dementsprechend zusammen: »El arte indígena ha sido invocado desde distintos campos disciplinares: la arqueología, la historia del arte, la antropología, la sociología, y

und die damit einhergehende Institutionalisierung von Kunst sowie der künstlerische Austausch zwischen Europa und Argentinien nach wie vor eine zentrale Rolle, wie die Kunsthistorikerinnen María Alba Bovisio und Marta Penhos hier zeigen:

»El relato canónico de la historia del arte aplica el concepto de ›arte‹ en Latinoamérica, desde la colonia, sobre todo a la producción occidental importada de Europa, y a ciertas obras y artistas que siguieron esas pautas, sumándose lo realizado en las academias locales a partir del siglo XIX como versiones de las tendencias europeas, de acuerdo con las cuales se formarán los artistas nacionales.«³⁰

Aus der ›nationalen Perspektive‹ wird jedoch schnell evident, dass bestimmte Akteur:innen nicht in die Geschichte mit aufgenommen werden. Es wird missachtet, dass die indigene Bevölkerung Argentinien eine signifikante Rolle im Selbstverständnis des ›Argentinischen‹ einnimmt, just indem sie die Rolle des Fremden übergestülpt bekam. Diese wurde gezielt dazu eingesetzt, das Eigene, sprich: das Zivilisierte, zu markieren, um schließlich eine Identität definieren zu können.³¹ Doch mit Bernhard Waldenfels kann das Fremde als etwas, das dem Eigenen stets immanent ist, gedacht werden. Deshalb könnte hier der Versuch einer anderen Denkweise ansetzen: »Nicht nur die Fremdheit beginnt bei uns selbst, auch die Versuche zu ihrer Überwindung beginnen im eignen Hause.«³² Die phänomenologische Perspektive auf die Genealogie der ›argentinischen Kunst‹ ermöglicht einen Zugang, mit dem sich weitere alternative Perspektiven und Methoden, die sich im Begriff verbergen, erkennbar machen lassen. Die Frage nach dem Umgang mit vergangenen Kulturen ist der Ausgangspunkt jener Genealogie.

desde prácticas políticas y económicas, sobre todo las referidas a la ›consolidación‹ de identidades culturales y a la captación de un mercado turístico. En cada caso esta difusa categoría adquiere sentidos, valores y significaciones muy diversos (...).« (»Verschiedene Disziplinen haben sich auf die indigene Kunst berufen: die Archäologie, die Kunstgeschichte, die Anthropologie, die Soziologie und auch politische und ökonomische Praktiken, insbesondere solche, die sich auf die ›Konsolidierung‹ kultureller Identitäten beziehen und vom Tourismus erfasst werden. In allen Fällen erhält diese diffuse Kategorie sehr unterschiedliche Zwecke, Werte und Bedeutungen (...).«, ÜdA). María A. Bovisio und Marta N. Penhos, »Arte herencia indígena y latinidad: Una mirada desde la Argentina.« In *A latinidade da América Latina: Aspectos filosóficos e culturais*, hg. v. Luiz C. Bombassaro, Silvina P. Vidal und Agemir Bavaresco, *A latinidade da América Latina 3* (São Paulo: Adalberto & Rothschild, 2010), 411-434. In diesem Kontext verortet sich auch die Forschung von Ticio Escobar. Bereits Mitte der 1980er-Jahre diskutierte er das Verhältnis zwischen ›indigener Kunst‹ und ›populärer Kunst‹. Vgl. Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo* (Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2008).

30 »Seit der Kolonialzeit wird in Lateinamerika im Kanon der Kunstgeschichtsschreibung der Begriff ›Kunst‹ hauptsächlich auf die aus Europa importierte westliche Produktion angewendet und bezieht sich auf bestimmte Werke und Künstler:innen, die diesen Richtlinien folgten. Dazu zählten auch jene Arbeiten, die in lokalen Kunstakademien ab dem 19. Jahrhundert als Versionen europäischer Tendenzen produziert und nach denen nationale Künstler:innen ausgebildet worden sind.« (ÜdA). Bovisio und Penhos (2010), 417.

31 Ein wichtiges Zeugnis dieser Identitätspolitik ist das 1845 verfasste Nationalepos »Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas« des argentinischen Präsidenten Faustino Domingo Sarmiento. In seiner *Serie federal* greift Luis Felipe Noé auf dieses Werk zurück. (Vgl. 5).

32 Waldenfels (2006), 109.

»Man's presence at Tierra del Fuego dates back more than 11.000 years ago, when the animals of the Pleistocene age still had not gone extinct and the Strait of Magellan still had not formed«, heißt es im Ausstellungskatalog des *Museo Etnográfico Ambrosetti* in Buenos Aires.³³ Es wird häufig vergessen, dass es nicht die europäischen Eroberer waren, die als erste das südlichste Gebiet Lateinamerikas besiedelten, sondern jene Völker, die während der Eiszeit über die Landbrücke zwischen dem heutigen Russland und Alaska von Asien nach Amerika wanderten.³⁴ Anders als des Öfteren angenommen wird, gibt es – trotz der *Conquista del desierto* – neben dem dominant europäisch geprägten Argentinien ein »indigenes Argentinien«:

»Die Argentinier definierten sich zunehmend als ein Volk von europäischen Einwanderern, und im kollektiven Bewusstsein setzte sich der Irrglaube durch, wegen der geringen Bedeutung der Sklaverei habe es in Argentinien kaum Schwarze gegeben und die indigene Bevölkerung sei in den Kriegen der Conquista und des 19. Jahrhunderts ausgerottet worden. Erst am Ende des 20. Jahrhunderts haben sich die indigenen Völker wieder zu ethnisch kulturellen, staatlich anerkannten Gemeinschaften formiert und werden als solche wahrgenommen.«³⁵

Dieser Aspekt wird in der zeitgenössischen Kunst umfassend diskutiert. So setzen sich u.a. Juan Carlos Romero, RES, Daniel Santoro, Leonel Luna, Alejandro Puente und auch Luis Felipe Noé in ihren Arbeiten mit dem indigenen Argentinien auseinander, sei es durch materielle Verweise (Puente) oder direkte (kunst)historische Bezüge (Luna, Noé). In einer Geschichte der Kunst Argentiniens, die sich in ihrer institutionellen Entstehung an europäischen Parametern orientiert, darf diese Tatsache nicht untergraben werden. Im Gegenteil drängt sich durch die imaginierte Abwesenheit des Indigenen, welche Ezequiel Martínez Estrada 1933 mit dem Begriff des *vacío* skizziert, eine »latente Präsenz« geradezu erneut auf. »Nos sentimos como seres sin pasado«³⁶ – das Gefühl der Leere, welches Martínez Estrada ausführlich umschreibt, gründet auf einem vom westlichen Kolonialismus geprägten, anthropozentrischen und eurozentrischen Verständnis von Raum, Zeit und Geschichte. Dichotomische Kategorien wie »Barbarei und Zivilisation«, »Primitivität und Kultiviertheit«, »Leere und Geschichte« verhelfen dazu, eine klare Trennung zwischen den vorherrschenden Kulturen und den Eroberern ziehen zu können.³⁷ Nicht nur der »Mythos der Leere« muss hier überwunden werden,

33 O.V., *The Uttermost Part of the World: Ausstellungskatalog* (Museo etnográfico Juan B. Ambrosetti, 2014).

34 Vgl. Stefan Rinke, *Geschichte Lateinamerikas: Von den frühesten Kulturen bis zur Gegenwart* (München: C.H. Beck, 2014), 8ff.

35 Carreras und Potthast (2010), 101-102. Dem widerspricht auch Stefan Rinke: »Die Vorfahren der Menschen, auf die Kolumbus traf, hatten Jahrtausende zuvor das Land besiedelt und ganz unterschiedliche Lebensweisen hervorgebracht und sollten dies auch nach der Eroberung allen Unkenrufen von ihrem »Aussterben« zum Trotz weiter tun.« (Vorwort). Rinke (2014).

36 »Wir fühlen uns wie Wesen ohne Vergangenheit.« (ÜdA). Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1991), 121.

37 Jorge Romero Brest geht in seinen Schriften von einer »pobreza cultural« der indigenen Bevölkerung und dementsprechend von der künstlerischen Überlegenheit westlicher Kulturen aus. Vgl. Jorge Romero Brest, *El arte en la Argentina* (Buenos Aires: Paidós, 1969), 16.

sondern auch die Vorherrschaft und Zentralstellung des (weißen, maskulinen, europäischen) Menschen. Doch hat sich, wie Carreras und Potthast festhalten, ein eurozentriertes Selbstverständnis fest in die argentinische Kulturgeschichte eingeschrieben. Auch Enrique Dussel hält unmissverständlich seine Position fest:

»Ich gehöre einer lateinamerikanischen Generation an, deren intellektuelle Anfänge nach dem Ende des so genannten Zweiten Weltkriegs in den 50er Jahren liegen. Für uns in Argentinien gab es damals keinen Zweifel daran, dass wir Teil der ›okzidentalen Kultur‹ waren. Daher sind einige scharfe Urteile, die ich später fällen sollte und werde, jemandem zueigen [sic!], der sich gegen sich selbst wendet.«³⁸

Die Verleugnung indigener Kulturen auf der einen und die politische Konzentration auf westliche Kulturkonzepte auf der anderen Seite bilden die Grundlage eines soziokulturellen Konfliktes, der in verschiedenen Debatten ausgetragen wird. So wird auf die eingangs gestellte Frage – *¿Cuándo empieza el arte argentino?*³⁹ – stets aus der institutionellen Perspektive argumentiert, die sich am Modell Europas orientiert. Eine ›arte argentino‹, in welcher die Anlehnung an ›das Europäische‹ der Konzeption des Argentinischen immanent ist, beginnt also mit der Institutionalisierung von Kunstwerken und der Ausbildung von Künstler:innen nach europäischen Maßstäben. Demnach folgt Andrea Giunta:

»When the state was built and the nation was founded, the idea of founding an ›Argentine art‹ was born. Such an idea did not officially exist until then. What is art? In fact, it is a construction in which certain objects function in a certain way. When you have no galleries, can art even exist? The introduction of the academy, the modernization process of the generation of the 1880s, the increasing number of exhibitions and the education of national history are all hints which lead to the assumption that ›Argentine art‹ begins at this point. In times of the 1960s avant-garde, artists were concerned with creating an ›Argentine art‹.«⁴⁰

Andrea Giunta hält bezüglich der Gesinnung Romero Brests Folgendes fest: »Romero Brest is thinking of the pre-Hispanic past of countries like Mexico or Peru. Mexico, unquestionably, has a very powerful post-revolutionary modern movement and a rich pre-Hispanic tradition. So, when he considers it from this perspective, he says that the pre-Hispanic cultures in Argentina and especially in the region of the Rio de la Plata do not have the forcefulness, articulation and sophistication in any field comparable to what they have in Mexico. That is the reason why Romero Brest complains about the absence of the past. It is like a Leitmotiv, a recurring formula, which also generates a contrary image, meaning that since we have no past, we have a future. This idea of a young society and a new nation is inherently linked to immigration. In the second half of the 19th century, Argentina was populated, above all, through immigration. Here, we do not find 120 indigenous languages as we can find them in Mexico.« Lena Geuer, »¿Arte argentino? A conversation with Andrea Giunta.« *TheArticle*, 23.05.2021, <https://thearticle.hypotheses.org/10581>. [24.05.2021].

38 Dussel (2013), 135. Auch Luis Felipe Noé (*1933) und Marta Minujín (*1943) gehören dieser Generation an. Wenngleich Noé und Minujín mit der Geschichte Argentinien jeweils sehr unterschiedlich umgehen, wie sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen wird.

39 Vgl. dazu auch: Andrea Giunta und Agustín Diez Fischer, *Cuándo empieza el arte contemporáneo? When does the contemporary art begin?* (Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA, 2014).

40 Geuer (2021). Das Interview wurde 2014 in Buenos Aires auf Spanisch geführt und für die Veröffentlichung ins Englische übersetzt.

In der Auslegung Giuntas kommen Kunstwerke, die zur Kolonialzeit vorwiegend im 18. Jahrhundert produziert wurden, weniger zur Geltung. Auch der kontrovers diskutierte, doch deshalb nicht weniger existente Begriff von einer *arte primitivo* oder *arte indígena* wird hier ausgeklammert.⁴¹ Dass es jedoch eine künstlerische Produktion bereits vor der Nationsgründung gegeben hat, lässt sich nicht nur anhand zahlreicher Kunstwerke belegen; auch die wissenschaftliche Schnittstelle zwischen Kunst und Anthropologie widmet sich einem umfassenderen Begriff von Kunst in und aus Argentinien.⁴²

Eine detaillierte Sicht in die Kunstproduktion vor 1810 würde den Rahmen dieser Forschungsarbeit sprengen und am Untersuchungsgegenstand, der Kunst von Luis Felipe Noé und Marta Minujín seit den 1960er-Jahren, vorbeigehen.⁴³ Doch muss an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Begriff ›arte argentino‹ mit reduktiven und selektiven Diskurspraktiken operiert, denen geopolitische Interessen und Handlungen zugrunde liegen, sobald sie dem Modell der Nation folgen. Nun geht es auch nicht darum, das ›Argentinische‹ durch eine Aufwertung des ›Indigenen‹ zu ersetzen. Denn dies würde wiederum eine neue, festgelegte Form von Wissen produzieren, wie sie von Borsò anhand des Begriffs »In between space« in der postkolonialen Theorie bereits kritisiert wurde. Viel eher muss der ›flüssige‹ (und hybride) Charakter, der sich im Begriff ›arte argentino‹ verbirgt, hervorgehoben und für die Analyse fruchtbar gemacht werden. Waldenfels plädiert an dieser Stelle für eine Methodologie, die die »Zwischensphäre« untersucht, ohne dabei in die eine oder andere ›kulturelle Identität‹ abzudriften.⁴⁴ Die eingangs formulierte Frage muss schließlich unvoreingenommen gestellt werden, sie darf nicht voraussetzen, dass es eine ›arte argentino‹ gibt. Aus historischer Perspektive fragt sie vielmehr danach: Wie fanden die beiden Begriffe und die darin vorhandenen Konzepte von ›arte‹ und ›argentino‹ zueinander? ›Arte‹ bezieht sich hierbei auf die europäische Definition von Kunst und Kunstgeschichte.⁴⁵ Doch eine tiefere Ergründung des Zusammentreffens von ›arte‹ und ›argentino‹ ermöglicht und erfordert im transkulturellen Sinne die Erweiterung jener europäischen Konzeption. Auch an dieser Stelle

Auch Fischer-Lichte stellt fest, dass Kunst nur dann stattfindet, wenn die Rahmung durch eine künstlerischen Institution gegeben ist. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 352. Doch dass die Antwort auf die Frage »Was ist Kunst?« nicht allein anhand der Existenz von Institutionen wie Galerien oder Museen hergeleitet werden kann, sollte anhand der Agenzialität von Silber vor Augen geführt werden.

41 Zur Genealogie des Begriffs »arte primitivo«, vgl. María A. Bovisio, »¿Qué es esa cosa llamada ›arte primitivo?‹. Acerca del nacimiento de una categoría.« *CAIA – Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 1999. María Alba Bovisio hält hier fest, dass die Kunstproduktion indigener Kulturen, die den Norden Argentiniens bewohnten, nach wie vor eine untergeordnete Rolle einnimmt.

42 Vgl. Marta Penhos, *Arte y antropología en la Argentina* (Buenos Aires: Fund. Espigas, 2005).

43 Für eine Vertiefung bietet das *Museo Histórico Nacional* in Buenos Aires einen reichhaltigen Überblick über die Kunstproduktion der Kolonialzeit. Hier wird das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Kulturen umfangreich thematisiert. Das dort ausgestellte Gemälde *Entrevista del Gouvanear Gerónimo Matorras y el cacique Paykín*, 1775 von Tomás Cabrera in Salta angefertigt, veranschaulicht beispielsweise eine von zahlreichen ›transkulturellen Begegnungen‹.

44 Vgl. Waldenfels (2006), 110.

45 Vgl. dazu auch: Gerhard Wolf, »Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II.« *Kritische Berichte*, Nr. 2 (2012).

muss ein stigmatisiertes Denken von Raum überwunden werden. Die Zwischenschritte im Zusammenkommen beider Begriffe machen nun deutlich, was zuvor theoretisch diskutiert wurde: ›Arte argentino‹ kann nur prozessual beschrieben werden. Eine ontologische Festsetzung widerspricht dem performativen Charakter, der sich sowohl in der Materialität der Kunst als auch in der Materialität des Ortes äußert.

1.3 Die Anden, die über die Alpen lachen

Am Morgen des 25. Dezember 1891 forderte der aus Spanien stammende, doch in Argentinien lebende Künstler und Kritiker Maximiliano Eugenio Auzón den späteren Gründer des *Museo Nacional de Bellas Artes* (MNBA) und Befürworter der nationalen Kunst, Eduardo Schiaffino, zum Duell auf. Die polemischen Angriffe zwischen den beiden Künstlern, die statt mit Worten nun mit Säbeln ausgetragen werden sollten, veranschaulicht nur allzu gut die bis heute bestehende Problematik im Begriff ›arte argentino‹. Denn die Vorgeschichte basiert auf einem wochenlangen Streit der beiden Duellanten, in welchem in den Lokalzeitungen nach wie vor brisante Fragen debattiert wurden: Welche Rolle solle der Staat in der Kunstförderung und im Bildungswesen einnehmen, welche Rolle spiele die Nation für die künstlerische Identität eines Landes, wie gestalte sich ein Kunstmarkt und welche Funktion nähmen Privatsammler:innen darin ein. Schließlich fragte man sich auch, wie mit dem europäischen Einfluss umgegangen werden solle bzw. wie Künstler:innen unter sich miteinander umgehen sollten.⁴⁶

Eduardo Schiaffino, der seine künstlerische Ausbildung in Europa genoss, setzte sich vehement für den Austausch und die Etablierung der argentinischen Kunst ein. Seinen Forderungen nach sollte der Import von ausländischen Kunstwerken zollfrei sein, es sollte ein öffentliches Museum geben sowie staatliche Unterstützung für die Künstler:innen. Darüber hinaus befürwortete er staatliche Stipendien, die den Künstler:innen eine Ausbildung in Europa ermöglichen sollten.⁴⁷ Nicht ohne Stolz konstatierte Schiaffino in Bezug auf eine Ausstellung, in welcher die kürzlich aus Europa zurückgekehrten Künstler Ángel Della Valle, Eduardo Sívori und Reynaldo Giudici sowie er selbst vertreten waren und die auf der beliebten Einkaufsstraße *Calle Florida* in einem Auktionshaus gezeigt wurde: »Esta exposición muestra que la República Argentina posee ya un núcleo de pintores de la mejor ley, artistas de raza que no se dejan intimidar por la dura situación que sus propios compatriotas les crean.«⁴⁸ Dem Argument Schiaffinos entgegnet Auzón kritisch: »¿Qué necesidad de ir a estudiar a Europa cuando aquí tenemos el cielo de Nápoles, la luna de todas partes, el sol de Austerlitz y una cordillera

46 Vgl. María Gainza, »¿Hay patria mía?« *Radar*, 10.04.2011, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6961-2011-04-10.html>. [09.10.2016].

47 Vgl. ebd.

48 »Diese Ausstellung zeigt, dass die argentinische Republik bereits eine Gruppe an Maler:innen bester Klasse vorweisen kann; Künstler:innen von Format [im Original: »Künstler:innen einer Rasse«], die sich von der schwierigen Situation, die ihre eigenen Landsleute für sie bereiten, nicht einschüchtern lassen.« (ÜdA). Ebd.

que se ríe a carcajadas de Los Alpes? ¡Pero qué arte nacional ni qué berenjenas! Es inútil pensar en ello hasta dentro de 200 años y un par de meses.»⁴⁹

»Die Anden, die über die Alpen lachen« – dieses Bild kann als Inbegriff eines Wettstreits interpretiert werden, der auf den Schultern der Kunst ausgetragen wird. Darüber hinaus verweist die Personifizierung lachender Gebirgsketten oder der Vergleich zwischen nationaler Kunst und Auberginen auf die Absurdität der Debatte, in welcher Kunst als Maßstab für ideelle Zwecke missbraucht wird. Auzón erkannte die Unvereinbarkeit zwischen künstlerischen und institutionellen Interessen. Das künstlerische Interesse richtet sich nicht auf den Namen, sondern auf die sinnliche Materialität des Ortes. *Arte nacional* hingegen operiert mit festgesetzten Narrativen, in welcher »artistas de raza«⁵⁰ agieren. Der Begriff der Nationalität schafft einen immateriellen Raum, in dem an bestimmten Idealen festgehalten wird. Erneut sei hier auf den Ansatz von Donna Haraway hingewiesen, der die Formen der Situierung von Wissen untersucht und deshalb feste Raumkonstellationen hinterfragt.⁵¹

Das homogene, »nationale« Bild Schiaffinos lässt sich mit der damals wie heute heterogenen Gesellschaftsstruktur, der Anwesenheit unterschiedlichster Kulturen in Argentinien kaum vereinbaren. So verwies schon der Maler Martín Malharro, der sich für eine transkulturelle Kunstbetrachtung einsetzte,⁵² auf den Widerspruch einer »nationalen Kunst«, da gegenüber Einheimischen eine abwehrende bis rassistische Haltung eingenommen wurde:

»Aquí donde un chino, un japonés o un turco recorren libremente nuestras calles sin que nadie los incomode, en los comienzos del 1910 un hijo de la tierra, ataviado con la indumentaria del simple y tradicional gaucho, tiene que recurrir al auxilio de la policía para caminar por las calles de nuestra capital, cosa que una muchedumbre se lo impide con sus dicterios y sus risas.«⁵³

49 »Wozu in Europa studieren, wenn wir hier den Himmel von Neapel, überall den Mond, eine Sonne wie in Austerlitz und ein Gebirge haben, das lauthals über die Alpen lacht? Was für eine nationale Kunst und was für ein Unsinn! [¿ni qué berenjenas« heißt wortwörtlich »und was für Auberginen«] Es ist sinnlos, in den nächsten 200 Jahren und den darauffolgenden Monaten darüber nachzudenken.« (ÜdA). Ebd.

50 Ebd.

51 Vgl. Haraway (2001).

52 Vgl. Juan Pablo Pérez, Cecilia Iida und Laura Lina, *Del centenario al bicentenario: Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo, 1910-2010*, Del Centenario al Bicentenario Artes Visuales (Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010), 32ff.

53 »Hier, wo ein Chinese, ein Japaner oder ein Türke frei durch unsere Straßen laufen können, ohne dass sie jemand stört, muss Anfang 1910 ein Landsmann, in der Kleidung eines einfachen und traditionellen Gauchos, auf die Hilfe der Polizei zurückgreifen, da er von der Menschenmenge, ihrem Gelächter und ihren Beschimpfungen an seinem Gang durch die Straßen gehindert wird.« (ÜdA). Ebd., 34.

Das Nationale, so kann im Hinblick auf das Zitat von Malharro festgehalten werden, umfasst im Sinne Schiaffinos kaum die gesamte Nation, sondern viel eher die weiße elitäre Oberschicht, die sich in der Hauptstadt Buenos Aires ansiedelte.⁵⁴

Im Duell verletzt Auzón die Hand Schiaffinos – die Hand, die den Pinsel hält, betont der Dramaturg Rafael Spregelburd, der das historische Ereignis 2011 unter dem Titel *Apátrida* auf die Bühne brachte.⁵⁵ Letztendlich stirbt keiner der Protagonisten, doch der ›Kampf‹ geht weiter, bis heute. Die von Auzón angekündigten 200 Jahre und paar Monate sind noch nicht vergangen, doch *arte nacional* in Form einer ›arte argentino‹ hat sich bereits als fester Begriff etabliert. Die Institutionen der Kunstwelt wie beispielsweise Museen, Galerien, Kunstbiennalen und Messen formen das Narrativ der ›arte argentino‹. Schiaffino könnte sich also im Nachhinein bestätigt fühlen, denn die Nation dient nach wie vor als wichtiger Parameter für die aktuelle Kunstgeschichtsschreibung.

Doch unter welchen Bedingungen gestaltet sich eine ›argentinische Kunst‹ und eine ›argentinische Kunstgeschichte‹? Wie werden sie verhandelt? Diese Fragen stellte sich auch Auzón, indem er die Kunstkritik bereits Ende des 19. Jahrhunderts scharf anprangerte und den mangelnden Freiraum für ein kritisches Denken erkannte: »¿A dónde iríamos a parar si por el hecho de emitir opinión sobre facultades de la inteligencia se debiera sujetar indefectiblemente el criterio a las estrecheces de círculos, a las consideraciones de la amistades y, en general, a todas aquellas trabas que impiden que en esta tierra la crítica haya sido hasta ahora lo que debe ser: sincera, razonada, severa?«⁵⁶ Auzón formulierte seine Worte in einer Zeit, die von den Gründungen der Nationalstaaten geprägt war und in welcher sich parallel das Fach der Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin an europäischen Universitäten etablierte. Aus einer geopolitischen Perspektive heraus betrachtet wurde die Kunstproduktion Europas in großem Maße von der Kirche und verschiedenen mächtigen Dynastien geprägt und fand hier ihre Auftraggeber. Doch nun sollte sie von einer weiteren politischen Instanz eingenommen werden: der Nation.

Welche Rolle nimmt die Nation im kolonialen und darüber hinaus im postkolonialen Kontext in Bezug auf die Kunst ein? Um sich diesen Fragen annähern zu können, muss zunächst geklärt werden, wie Machtverhältnisse im kolonialen System gestaltet werden. Anschließend soll untersucht werden, inwiefern die postkoloniale Theorie für die Erörterung der Kunstproduktion fruchtbar gemacht werden kann und wo mögliche Grenzen liegen.

54 Borsò hält ebenso fest, dass die vom Identitätsdiskurs vermittelten Selbstbilder »Produkte einer Elite« sind. Vgl. Vittoria Borsò, *Mexiko jenseits der Einsamkeit: Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des magischen Realismus*. (Frankfurt a.M.: Vervuert, 1994), 56.

55 Vgl. Gainza (2011). Zum Theaterstück und zum Hintergrund seiner Entstehung, vgl. Rafael Spregelburd, *Todo: Apátrida, doscientos años y unos meses; Envidia* (Buenos Aires: Atuel, 2011).

56 »Wo würden wir enden, wenn wir, um eine Meinung über die Fähigkeiten der Intelligenz zu äußern, unser Urteil limitierten Kreisen, unter Rücksichtnahme auf Freundschaften und überhaupt all jenen Hindernissen unterwerfen würden, die verhindern, dass die Kritik in diesem Land bis jetzt das ist, was sie sein sollte: nämlich aufrichtig, durchdacht und streng?« (ÜdA). Gainza (2011).

2. An- und Ausziehen

»Era ése un mundo simplísimo en los hechos y las cosas, aunque de protocolo de escribanía muy complicado. Había que poner un vestido legal de difícil comprensión a esta desnudez de un trozo de planeta olvidado.«¹

Ezequiel Martínez Estrada

Die spanische Wendung *mudarse* ist auf das lateinische Wort *mutatio*² zurückzuführen und steht sowohl für den Umzug von Dingen und Besitztümern als auch für das alltägliche Umziehen von Kleidung. Die Aktivität des *cambiarse*, des An- und Ausziehens von Kleidung oszilliert zwischen dem Zustand des nackten und dem des bekleideten Körpers. Über verschiedene Körperästhetiken können kulturelle Zugehörigkeit und Status definiert werden. Anhand des ›An- oder Ausgezogeneins‹ wurden schließlich verschiedene Kategorien aufgestellt. Es ist jenes kategorische Bild von den ›nackten Indigenen‹ und den ›bekleideten Kolonialherrschern‹, welches paradigmatisch für die koloniale Konzeption von Barbaren und Zivilisierten, von Ungläubigen und Gläubigen, von Identitätslosen und Identitätsbesitzenden steht. Ein »legales Kleid«, wie Martínez Estrada schildert, sollte sich über einen »nackten, vergessenen« Körper stützen. Auch in Argentinien legitihierten kulturelle Differenz-Kategorien die Überordnung der europäischen, ›zivilisierten‹ Kultur. Die Selk'nam, die Ureinwohner:innen Patagoniens, wurden beispielsweise im Zuge der Missionierung dazu gezwungen, sich Kleidung anzuziehen. Vor diesem Eingriff lebte das Volk trotz des kühlen und rauen Klimas im Süden Argentiniens fast nackt oder nur sehr spärlich bekleidet. Gegen Wind und Wetter hatte die Haut vermutlich einen eigenen Abwehrmechanismus entwickelt. Die neue Kleidung wurde schnell feucht, weshalb die Menschen sich erkälten. Da sie gegen die Erreger keine Abwehrkräfte besaßen, starben sie an der für sie neuen Krankheit. Das

1 »Diese Welt war in ihren Tatsachen und Dingen äußerst simpel, doch in Hinsicht auf die Rechtsverwaltung sehr kompliziert. Diesem vergessenen Stück nackten Planeten musste ein komplexes legales Kleid angezogen werden.« (ÜdA). Martínez Estrada (1991), 11.

2 *Mutatio* steht für Mutation und Veränderung und bedeutet in der spanischen Übersetzung *cambio*, bzw. *cambiarse*. Vgl. Charles Du Cange, »Mudantia.« Sorbonne Lexikon, <http://ducange.enc.sorbonne.fr/MUDANTIA>. [01.08.2016].

Angezogensein bedeutete gleichzeitig das Aussterben jener Bevölkerungsgruppe. Der bekleidete, »zivilisierte« Körper wurde so zum kranken und schließlich toten Körper.³

Mit Michel Foucault lässt sich an dieser Stelle unter Berücksichtigung seiner Theorie zur Biopolitik die Funktion der bestimmten »Zivilisierungsmaßnahmen« näher beschreiben.⁴ Denn die Zivilisierungspolitik, die im Fall der Selk'nam von den Missionaren angewandt wurde, oblag einem grundsätzlich politischen Zweck: der Kontrolle der Bevölkerung. Dabei stehen verschiedene Bereiche des Lebens wie Kleidung, Nahrung, Hygiene, Wohnraum und schließlich auch die Arbeitseinteilung im Fokus der Kontrollinstanzen. Jene Kontrolle, sei sie durch die Kirche ausgeübt oder – wie bei Foucault dargestellt – anfangs durch die Polizei, dann durch die Ökonomen verrichtet, folgt laut Foucault zunächst den Prinzipien des Merkantilismus. Dieser breitete sich ab dem 17. Jahrhundert in Europa immer weiter aus und übertrug sich später auch auf die Kolonialländer.⁵ Foucault erkennt in diesem Moment die »Herausbildung einer Regierungskunst.«⁶ Zum ersten Mal in der Geschichte tritt das Individuum als Wert hervor, den es zu schützen gilt. Es lässt sich demnach beschreiben, welche Mechanismen hinter den verschiedenen Verhaltensmustern und Praktiken stecken. An dieser Stelle, so Foucault, wurde:

»[...] das Wohlbefinden der Individuen [...] in der Geschichte der abendländischen Gesellschaften für das Eingreifen der Regierung relevant. Wenn sich die Gouvernementalität des Staates zum ersten Mal für die Materialität der Existenz [...] interessiert, [...] dann deshalb, weil der Handel in diesem Moment als das wichtigste Instrument der Staatsmacht angesehen wird und deshalb als bevorzugter Gegenstand einer Polizei, die das Wachstum der Kräfte des Staates zum Ziel hat.«⁷

Im 18. Jahrhundert werden die polizeilichen Kontrollmechanismen über den öffentlichen urbanen Raum von den Prinzipien der Ökonomie abgelöst. Aufgrund der Nahrungsknappheit tritt das »Problem des Rücklaufs« in Erscheinung. Aus der vorwiegend urbanen Realität, in der die Polizei wirkte, treten nun die Landwirtschaft, Bäuerinnen und Bauern sowie die Produktion als weitere Akteur:innen und Aktanten in der

3 Auch die Umstellung der Ernährung trug zum Aussterben des Volkes bei. Vgl. Mateina Producciones, *Documental sobre los Pueblos originarios de Tierra del Fuego Selk'nam – onas*. <https://www.youtube.com/watch?v=TUOnccpyOow>. [05.06.2016].

4 In seinen Vorlesungen über den »Willen zum Wissen« (*La volonté de savoir*), die Foucault von 1970 bis 1971 am Collège de France hielt, stellte der Philosoph bereits zentrale Thesen zum Begriff der »Biomacht« auf. Diese werden in den Vorlesungen von 1977 über »Sicherheit, Territorium und Bevölkerung« (*Sécurité, territoire et population*), auf welche ich mich im Folgenden beziehen werde, wieder aufgenommen und weiterentwickelt.

5 Bolívar Echeverría hat das »ethos barroco« im Hinblick auf Lateinamerika ausführlich analysiert. Hier entfalte sich der Fortschritt der Moderne jedoch anders, nämlich als Resistenz gegen das wachsende kapitalistische System. Vgl. Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco* (México: Era, 2013). Vgl. hierzu auch Borsò (1994) sowie Vittoria Borsò, »Del barroco colonial al neobarroco.« In Barroco, hg. v. Pedro Aullón de Haro und Javier Pérez Bazo (Madrid: Conde Duque, 2004a), 1003-1060.

6 Michel Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung – Geschichte der Gouvernementalität I* (Berlin: Suhrkamp, 2006), 486.

7 Ebd.

Handlungskette auf. Das merkantilistische Prinzip, welches sich an der Vermehrung der Bevölkerung, billigen Arbeitskräften und niedrigen Preisen orientiert, bricht vor der »Widerspenstigkeit der Dinge« zusammen: »Je mehr man versucht die Preise zu senken, desto mehr wird sich die Knappheit verschlimmern, desto höher werden die Preise steigen, und folglich sind die Dinge nicht nur nicht flexibel, sie sind widerspenstig [...].«⁸ Dementsprechend schadete die starre Reglementierung dem schwankenden wirtschaftlichen System, weshalb anerkannt werden müsse, dass der Wert der Bevölkerung nicht absolut, sondern relativ sei.⁹ Ausgehend von einer Wirtschaftspolitik, in der es primär darum gegangen sei, das Eigentum zu sichern, trete nun der internationale Wettbewerb in Erscheinung und mit ihm das Phänomen der Konkurrenz. Aus dieser Entwicklung heraus formuliert Foucault die Voraussetzungen für eine Politik, die sich nach dem Leben richtet:

»Das Wohl aller wird durch das Verhalten eines jeden sichergestellt werden, sobald der Staat bzw. die Regierung weiß, auf welche Weise man die Mechanismen des Einzelinteresses spielen lassen soll, die durch die Phänomene der Kumulierung und der Regulation schließlich allen dienen werden. [...] Es geht nun darum, daß der Staat nur zu Reglungszwecken eingreift [...].«¹⁰

Auch in den Kolonialländern hat es eine Zivilisierungspolitik gegeben, die sich anhand der Logik einer aufkommenden Biopolitik erklären ließe. Allerdings, und hier setzt die postkoloniale Theorie an, folgt das »rassische System« der Zivilisierungspolitik den Prinzipien der Ausbeutung und keineswegs dem »Wohlbefinden der Individuen«, da die Ur-einwohner:innen von vornherein als Außenstehende der »Bevölkerung« behandelt wurden. Nachdem in Argentinien die »Eroberung der Wüste« 1885 abgeschlossen war, wurden verschiedene Maßnahmen getroffen, um die Überlebenden in die Gesellschaft zu »integrieren«:

»In der ersten Zeit wurden viele in die Städte geschickt, die Kinder wurden durch die *Sociedad de Beneficencia* bei weißen Familien untergebracht, die sie im Sinne der »Zivilisation« erziehen sollten, sie de facto aber oft als unbezahlte Hausangestellte ausnutzten. Darüber hinaus kam es sowohl zur Gründung von Agrar- und Viehzuchtkolonien, von Reservaten als auch Missionsdörfern. Allerdings waren selbst die indigenen Dörfer keine freien Ortschaften, da sie über keine kommunale Selbstverwaltung verfügten und in wirtschaftlich und infrastrukturell nicht erschlossenen Randgebieten lagen. Das Ziel, die indigenen Kinder über staatliche oder kirchliche Schulen zu assimilieren, konnte nicht erreicht werden, dagegen trat eine kulturelle und soziale Entwurzung ein.«¹¹

Die postkoloniale Theorie, welche an den poststrukturalistischen Denkansatz u.a. von Michel Foucault und Jacques Derrida unmittelbar anknüpft, ermöglicht an dieser Stelle die Dekonstruktion der idealisierten Körperbilder und hinterfragt grundsätzlich die

8 Foucault (2006), 494.

9 Vgl. ebd., 495.

10 Ebd., 497.

11 Carreras und Potthast (2010), 100-101.

Mittel der Machtaneignung gegenüber einer kolonialisierten Kultur.¹² Sie macht sichtbar wie und welche Diskurse nach wie vor gezielt dazu eingesetzt werden, die Überlegenheit des Westens nicht nur ökonomisch, sondern auch kulturell zu erhalten. So wurden beispielsweise mit der Erfindung der *Anderen*, »Kolonialisierte« automatisch vom »Projekt der Moderne« ausgeschlossen.¹³ María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan zitieren an dieser Stelle aus Aimé Césaires 1955 verfassten Buch *Discourse on Colonialism*. Hier klagt der Schriftsteller die »Verdinglichung des kolonialisierten Subjekts« an, welche aus dessen Degradierung resultiere. Als Reaktion hierauf, so beschreiben die Autorinnen, »suchte der antikoloniale Kampf verständlicherweise nach neuen, machtvollen Identitäten, die den westlichen Repräsentationen der *Anderen* begegnen konnten.«¹⁴ In diesem Zusammenhang spielt die im 19. Jahrhundert einsetzende Nationalisierung eine wesentliche Rolle. So folgern die Autorinnen:

»Das Projekt des Nationalismus geriet dabei, durch die Konzentration auf einen gemeinsamen Feind, zu einer planvollen systematischen Mobilisierung für den Widerstandskampf, dessen Ziel die Befreiung aus kolonialer Beherrschung war. Es stellt den Beginn einer fortschreitenden Dekolonialisierung dar, die bis heute anhält und sich dabei mit den antikolonialen Kämpfen unweigerlich verwoben zeigt. Anders gewendet kann gesagt werden, dass in den diversen Kontexten die Idee der Nation als machtvoller Motor der Entfaltung und Verschweißung antikolonialer Kämpfe diente.«¹⁵

Wie bereits dargestellt wurde, spielt der Nationsgedanke auch in der Konzeption von »arte argentino« eine essenzielle Rolle. Während im Fall von Argentinien und anderen lateinamerikanischen Nationen der »gemeinsame Feind« zunächst das Kolonialland Spanien war, stellte sich später die USA als weiterer, ökonomischer Antagonist heraus. Um nachvollziehen zu können mit welchen Methoden und Mitteln der Nationsbegriff im (post)kolonialen Kontext operiert, soll im Folgenden auf die theoretische Auslegung des Begriffes von Homi K. Bhabha eingegangen werden.

2.1 Nationsbegriff: *Polémica mudanza*

In *The Location of Culture* von 1994 nähert sich der Philosoph und Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha dem Nationsbegriff von den Rändern aus, um schließlich »die Mitte« neu definieren und anders verorten zu können.¹⁶ Bhabhas Nationsbegriff fundiert auf seinen eigenen Erfahrungen als Migrant.¹⁷ So erkennt er in den Auswirkungen

12 Mit Foucault enthält der Begriff der »Macht« eine grundlegend andere Bedeutung. Vgl. Kapitel V.

13 Vgl. Castro Varela do Mar, María und Nikita Dhawan, *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*, Cultural studies (Bielefeld: transcript, 2005), 17.

14 Ebd., 17.

15 Ebd.

16 Im folgenden Text beziehe ich mich auf das Kapitel »DessimiNation« aus der deutschen Fassung. Vgl. Bhabha (2000).

17 Auch das Leben und Denken Vilém Flussers war von seinen Erfahrungen als Migrant geprägt. In seinen Überlegungen plädiert der Philosoph und Kommunikationswissenschaftler für ein »nomadisches Denken« und liefert damit für die hier aufgestellten Thesen wichtige Impulse.

der Kolonialisierungsgeschichte den Übergang von einer Zerstreuung migrierter Menschen hin zur deren erneuter Akkumulation in Ballungsräumen, Großstädten und Metropolen. Anhand der Entstehung des Nationalen und dessen Bedingungen beschreibt Bhabha den Prozess, der sich zwischen Zerstreuung und Anhäufung in ein und demselben Begriff fassen lässt: »DissemiNation«.¹⁸

Im historischen Kontext Lateinamerikas zieht sich die von den Kolonialherrschern praktizierte Aneignungspolitik vom Moment der Eroberung bis zu den Unabhängigkeitskämpfen des 19. Jahrhunderts. Waren es erst die Spanier, die die einheimischen Völker unterwarfen, sollten es später die *criollos* sein, die in Argentinien den vom Staat aus legitimierten »Feldzug der Wüste« vollzogen. Dem folgten weitere politische Legitimationen, beispielsweise die Aneignung und Verteilung von Land und von Landarbeiter:innen unter den Oligarchien. Mit Jacques Derridas Begriff einer »gerechtfertigten Gewalt« lässt sich die Exklusivität von Gerechtigkeit, auf welcher die Aneignungspolitik der Eroberer und der späteren Gründer der neuen Nationen basiert, vorführen:

»(...) Gewalt, die uns von innen her daran erinnert, daß das Recht stets eine Gewalt ist, der man stattgegeben, die man autorisiert hat, eine gutgeheiene, gerechtfertigte Gewalt, eine Gewalt, die sich durch ihre Anwendung rechtfertigt (...), selbst wenn diese Rechtfertigung ihrerseits ungerecht ist oder sich nicht rechtfertigen lät. [...] Diese Ungerechtigkeit supponiert, daß der andere, das Opfer der Ungerechtigkeit der Sprache, fähig ist, eine Sprache im allgemeinen [sic!] zu sprechen; daß das Opfer ein Mensch im Sinne eines sprechenden Tieres ist, in dem Sinne, den wir Menschen dem Wort »Sprache« verleihen. Vormals (das waren Zeiten, die noch nicht allzu weit zurükliegen und die sogar noch andauern) bedeutet »wir Menschen« soviel wie »wir erwachsenen weien männlichen fleisessenden opferbereiten Europäer.«¹⁹

Die Autorisierung, von der Derrida spricht, wird jedoch nur von einer homogenen Gruppe stattgegeben, nämlich von jener, die unter dem Begriff »wir Menschen« aufgeführt wird. Das europäische »Legitimationsmodell«, welches also auf der Trennung zwischen Zivilisierten und Barbaren, Männern und Frauen, Schwarzen und Weien und somit auf der Aufwertung des »weien, männlichen Europäers« und dessen Traditionen beruht, wird sich im Kontext der Kolonialisierung später mit dem Begriff der *mestizaje*²⁰, einer entstehenden Hybridität der aufeinandertreffenden Völker, auseinandersetzen müssen. Es ist diese Hybridität, die mit der Kolonialgeschichte massiv

Vgl. Vilém Flusser, *Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus* (Bensheim: Bollmann, 1994).

18 Vgl. Bhabha (2000), 207ff.

19 Jacques Derrida, »Kultur und Differenz: Gesetzeskraft – Der »mystische Grund der Autorität.«« In *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, hg. v. Roland Borgards (Stuttgart: Reclam, 2010), 200–202.

20 Mit *mestizaje* soll die Mischung von europäischen und indigenen Völkern beschrieben werden. Allerdings ist der Begriff stark umstritten. In ihrer Habilitation über den »magischen Realismus« in Mexiko schildert Vittoria Borsò die Gefahr des Begriffes. Denn es ist nicht die Schwelle zwischen den Kulturen, sondern die neue Position, die die *mestizaje* umschreiben will. Es wird eine Perspektive für das ein oder andere gewählt, weshalb wieder Dichotomien – trotz Mischung – aufgestellt werden. Als Beispiel dazu führt Borsò das Leben des »ersten Mestizen«, Diego Durán, vor, der Christ und Mestize zugleich ist. Vgl. Borsò (1994), 24. Auch García Canclini schließt den Begriff der *mes-*

in die Kulturgeschichte der neuen Nationen eintritt, welche Bhabha dazu führt, den Nationsbegriff neu zu denken. Bekannt als ein wichtiger Theoretiker der *postcolonial studies* widmet sich Bhabha den Auswirkungen jener ›Bewegungen‹ auf dem Feld der Kultur. Der Begriff der Nation wird hierbei als ambivalent entlarvt, als ein Paradox, welches sich zwischen Arretierung und Dynamik verortet. Um das Paradox der Nation beschreiben zu können, untersucht Bhabha die »[...] komplexen Strategien kultureller Identifikation und diskursiver Referenz (*address*), die im Namen ›des Volkes‹ oder ›der Nation‹ gebraucht werden und jene somit zu den immanenten Subjekten einer Reihe von sozialen und literarischen Geschichten machen.«²¹

Die Nation als »narrative Strategie« zu begreifen, setzt voraus, dass jene immer erzählt oder geschrieben werden muss. Doch im Akt des Schreibens, so Bhabha, treten gleichzeitig zwei Kräfte hervor: eine flottierende und eine festsetzende Kraft. In diesem Akt verortet Bhabha die Ambivalenz des Nationsbegriffs. Von einer territorialen Bewegung und der zeitlichen Dynamik eines Volkes ausgehend, sucht er nun eine »andere Zeit des Schreibens«. Ein Schreiben also, welches »in der Lage ist, die ambivalenten und chiasmatischen Überschneidungen von Zeit und Ort zu inskribieren, die die problematische ›moderne‹ Erfahrung der westlichen Nation konstituieren.«²² Zeit wird in Bhabhas Denken von einer Gegenwärtigkeit statt aus der Vergangenheit heraus gedacht.²³ Die »nationalistische Pädagogik«, die auf vergangenen Ereignissen und Traditionen aufbaue, werde mit den Problematiken eines gegenwärtigen Volkes konfrontiert, welches seinen Anspruch auf Repräsentation einfordere.²⁴ Nation aus der Perspektive des Volkes und diese wiederum aus der Position »liminaler Minderheiten« zu begreifen, bedeutet für Bhabha ein Lesen der Nation »zwischen den Grenzen des Nation-Raumes«.²⁵ Aus dieser anderen Perspektive entwickelt sich die »doppelte narrative Bewegung«, welche er als »DissemiNation« bezeichnet. Das postkoloniale, hybride Volk könne nun nicht mehr als »Teil eines patriotischen politischen Körpers« betrachtet werden. Die Hybridität des Volkes, sein Anspruch auf Repräsentativität und eine stets vorhandene Pluritemporalität stürze das Modell der Nation in eine Krise:

»Bei der Schaffung der Nation als Nation gibt es einen Bruch zwischen der kontinuierlichen, akkumulativen Zeitlichkeit des Pädagogischen und der repetitiven, rekursiven Strategie des Performativen. Durch diesen Aufspaltungsprozeß wird die in der Begrifflichkeit der modernen Gesellschaft angelegte Ambivalenz zum Ort, an dem sich das Schreiben der Nation vollzieht.«²⁶

tizaje für seine Analyse aus. Vgl. dazu: Néstor García Canclini, *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, D. F.: Crijalbo, 2015), XI-XII.

21 Bhabha (2000), 209.

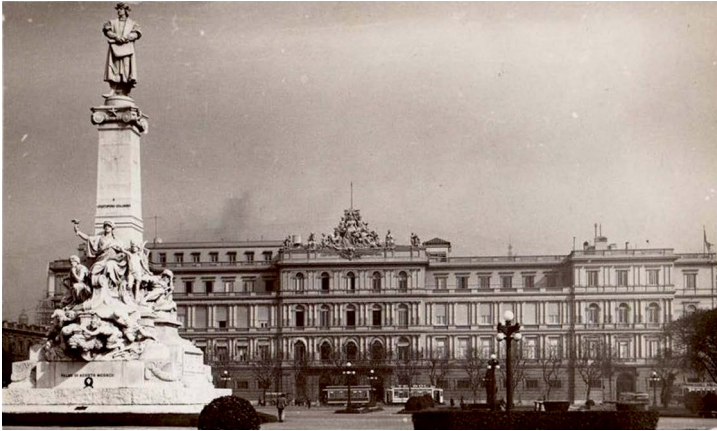
22 Ebd., 211.

23 Bhabhas Überlegungen sind an die Dekonstruktion Derridas angelehnt. Zum Begriff der Zeit bei Derrida, vgl. Kapitel V.

24 ›Nationale Repräsentation‹ muss bereits hier als ›performative Praxis‹ gedacht werden. Vgl. dazu: Barad (2012).

25 Bhabha (2000), 217.

26 Ebd., 218, [Herv.i.O.].

Abb. 2 Arnaldo Zocchi, *Monumento a Cristóbal Colón*, 1921

Mit den Begriffen des »Pädagogischen« und des »Performativen« führt Bhabha die im Nationsmodell enthaltene Doppeldeutigkeit in Form einer »doppelten Bewegung« vor Augen: Das, was eine Nation ihrem Volk durch »pädagogische Vorgaben« vorschreibt, müsse aufgrund einer sich verschiebenden Zeitlichkeit parallel als spaltender, performativer und dynamischer Moment begriffen werden. Somit könne eine Nation weder kontinuierlich noch homogen gedacht werden.²⁷ Der von Bhabha beschriebene »liminale Charakter der Nation« stellt sicher, dass politische Ideologien nicht autoritär werden, sondern, bildlich gesprochen »vom Rand aus der Mitte verdrängt werden«. Von den Rändern ausgehend, werden jene »essenzialistischen Identitäten«²⁸, die die Nation im Pädagogischen konstruieren möchte, mit Gegenpositionen konfrontiert. Das Innere vom Äußeren oder die Mitte von den Rändern aus zu betrachten ermöglicht eine Sichtweise, die notwendigerweise dazu führt, den Nationsbegriff nicht bloß theoretisch, sondern auch praktisch anders zu denken. Ein Beispiel für eine solche Denkweise liefert der in Buenos Aires durchgeführte »Umzug Colóns vom Vorplatz des Regierungsgebäudes, der *Casa Rosada*, hin zum Stadtrand an die *Costanera*. Das Monument²⁹ des Christopher Columbus (Abb. 2) wurde 1921 von der italienischen Gemeinschaft als Geschenk an die Stadt übergeben. Fast ein Jahrhundert später zieht *Colón* nun um. Die neue Repräsentantin vor dem Regierungsgebäude ist eine Skulptur der Freiheitskämpferin und Mestizin Juana Azurduy (Abb. 3 und 4), welche vom bolivianischen Präsidenten Evo Morales im Juli 2015 an die damals amtierende Präsidentin Christina Fernández Kircher übergeben und gemeinsam mit ihr eingeweiht wurde.³⁰

27 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Begriff der Simultanität in Kapitel V.

28 Bhabha (2000), 222.

29 Zum künstlerischen Umgang mit nationalen Monumenten, vgl. auch die Ausführungen zum Obelisk in Kapitel IV.

30 Vgl. Mauricio Giambartolomei, »El Monumento a Colón ya viaja de la Casa Rosada a la Costanera Norte.« *La Nación*, 04.06.2015, <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/el-monumento-a-colon-ya-viaja-de-la-casa-rosada-a-la-costanera-norte-nid1798541/>. [06.11.2016].

Abb. 3 (links) und Abb. 4 (rechts) Andrés Zerner, *Monumento a Juana Azurduy*, 2015

Im Sinne Bhabhas drängt sich die Minderheit in Form der weiblichen, mestizischen Figur auf und mobilisiert sich vom Rand aus in die Mitte. Zum Angriff bereit hält Juana Azurduy das Schwert kämpferisch ihrem Feind entgegen. Von ihrem Volk erhält sie Rückendeckung. Doch nicht nur die Kämpferin wird dargestellt: Juana symbolisiert auch die Mutterfigur, und so verteidigt sie nicht nur Land und Leute, sondern auch ihr eigenes Kind. Anders als Kolumbus, dessen Blick sich auf den Fluss richtete, schaut Azurduy nun ins Landesinnere, der *Casa Rosada* direkt ins Gesicht. Mit pathetisch aufgeladenen Bildern soll das Monument den Freiheitskampf ansagen, in welchem sich der Kontinent nach wie vor befinde, so Evo Morales. »Es una forma de descolonizarnos de la colonización, estamos en tiempos de liberación«, fasst der Präsident Boliviens dementsprechend zusammen.³¹

Oppositionen werden erkennbar – Azurduy gegen Kolumbus, Frau gegen Mann, Europa gegen Amerika, Bronze gegen die Zeit –, doch aufgrund der Materialität der Arbeit sowie der ›Performativität der Erinnerung‹ wird die dichotomische Ordnung angreifbar. Berichte über die Anfertigung der Skulptur und ihren jetzigen Zustand können als Zeichen der Paradoxie interpretiert werden. Einen Teil der Anfertigung habe der Künstler aufgrund des Amtswechsels zwischen Kirchner und Mauricio Macri teils selbst finanzieren müssen, so Andres Zerner.³² Die Skulptur sei bei der Einweihung auch keineswegs fertiggestellt gewesen, weshalb heute Löcher und Risse bemängelt wurden.³³ In der Zeitlichkeit, die sich in der Unvollkommenheit der Skulptur und dem Materialschwund offenbart, eröffnet sich eine andere Perspektive auf die Arbeit. Doch die Mängel sollen von den Mitarbeiter:innen der Regierung so schnell wie möglich be-

31 »Es ist eine Art uns von der Kolonialisierung zu dekolonialisieren, wir sind in Zeiten der Befreiung.« (ÜdA). Infobae, »Quién fue y qué simboliza la nueva estatua de Juana Azurduy.« *Infobae*, 16.07.2015, <http://www.infobae.com/2015/07/16/1742074-quien-fue-y-que-simboliza-la-nueva-estatua-juana-azurduy/>. [06.11.2016].

32 Vgl. die Berichte auf der Website des Künstlers: <http://www.andreszerner.com.ar/>. [01.11.2016].

33 Vgl. Pablo de León, »Juana Azurduy: El monumento no cumplió un año y ya está en muy mal estado.« *Clarín*, 14.05.2016, http://www.clarin.com/ciudades/Juan-Azurduy-monumento-cumplio-ma-l_o_1576042459.html. [01.11.2016].

hoben werden, wie aus der Berichterstattung hervorgeht.³⁴ Das Ziel liegt also in der Darstellung einer ›glatten Oberfläche‹, die allen ›Verletzungen‹ trotzt. Fraglich bleibt, für wen Azurduy tatsächlich in den Kampf zieht? Kaum für die italienisch-stämmigen Argentinier:innen, die sich bereits 2013, als die Nachricht des Umzugs bekannt gegeben wurde, am *Plaza Colón* versammelten, um gegen den Abbau der Kolumbus-Skulptur zu demonstrieren. Das Monument stehe emblematisch für die italienischen Auswander:innen und deren Geschichte und dürfe deshalb nicht in eine andere Stadt transportiert werden – so protestierten die Einwohner:innen von Buenos Aires.³⁵

Wie zu Beginn beschrieben, geschieht weder ein Umzug noch ein Einzug linear. Beide setzen Verbindungen zwischen verschiedenen Standpunkten voraus, die sich kreuzen und verzweigen können. Im Umzug von *Colón* und im Einzug von Azurduy – ein Akt, der gleich zu Beginn als ›polémica mudanza‹³⁶ bezeichnet wurde – werden solche unterschiedlichen Verflechtungen zwischen den einzelnen Akteur:innen sichtbar. Zahlreiche Stimmen beziehen Position: Cristina Kirchner, die den Umzug veranlasst hatte; Evo Morales, der sie als Staatsoberhaupt Boliviens, aber auch als ›indigener‹ Südamerikaner unterstützte; die Italo-Argentinier:innen, die sich ihrer Erinnerung beraubt fühlten und gegen den Umzug protestierten; der Künstler, der sich für die mangelhafte Produktion unter dem politischen Druck des Amtswechsels rechtfertigen musste; Minderheiten, wie die indigene Bevölkerung Argentinien, aber auch die zahlreichen bolivianischen Migrant:innen, die in den letzten Jahrzehnten vorwiegend aus ökonomischen Gründen nach Argentinien ausgewandert waren. Jede und jeder Einzelne wurde dazu aufgefordert, Stellung zu beziehen: für *Colón*, Azurduy, die Kunst, das Werk und dessen Material oder für die Stadt Buenos Aires. Doch ist mit dem bloßen ›Position beziehen‹ keineswegs eine ästhetisch-politische Änderung eingetreten. Ähnlich wie anhand des Silbers bereits beschrieben wurde, handelt es sich bei der Bewegung der unterschiedlichen Akteur:innen, die durch Kolumbus oder Azurduy verkörpert werden, um einen Machtwechsel, der sich jedoch innerhalb desselben Paradigmas vollzieht. So findet eine semantische Verschiebung ›fester Materialien‹ statt, um ›unterschiedliche Sichtweisen‹ auf die Geschichte beleuchten und schließlich ›andere Erinnerungen‹ evozieren zu können. Doch bleibt die Struktur dieser Geschichte *undurchdringbar*, stets in sich selbst verflochten. Trotz der performativen Gestik einer Juana Azurduy, die der eher passiven Haltung *Colóns* gegenübersteht, verharrt der Positionswechsel im geopolitischen Diskurs der kolonialen Geschichte. An dieser Stelle offenbaren sich Schwachpunkte in der postkolonialen Theorie und in ihrer Anwendung. Denn das theoretische System Bhabhas baut auf einem grundsätzlichen Differenzbegriff auf, der sich in der Opposition äußert. In Bhabhas Denken stehen sich stets zwei Pole gegenüber: Kolonisator und Kolonisierte; Mann und Frau; Migrant:innen und Einheimische, Minderheit und Macht, Hybrid und ›Homogen‹. Die dritten Räume sind Orte der Begegnung,

34 Ebd.

35 Vgl. Pablo Novillo, »Rechazo italiano al traslado del monumento a Colón.« *Clarín*, 19.04.2013, http://www.clarin.com/ciudades/Rechazo-italiano-traslado-monumento-Colon_o_904109725.html [04.12.2016].

36 Ebd.

auch Schwellenorte, wie Bhabha schreibt, in welchen die jeweils verschiedenen Positionen aufeinandertreffen, miteinander verhandelt werden, um dann verändert wieder aus ihnen hervortreten zu können:

»Das Treppenhaus als Schwellenraum zwischen den Identitätsbestimmungen wird zum Prozeß symbolischer Interaktionen, zum Verbindungsgefüge, das den Unterschied zwischen Oben und Unten, Schwarz und Weiß konstituiert. Das Hin und Her des Treppenhauses, die Bewegung und der Übergang in der Zeit, die es gestattet, verhindern, daß sich Identitäten an seinem oberen und unteren Ende zu ursprünglichen Polaritäten festsetzen. Dieser zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen eröffnet die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene Hierarchie gibt.«³⁷

Wie deutlich wird, findet die Verhandlung stets auf der Basis der Differenz statt, weshalb auch die erzielte *Veränderung*, wie beispielsweise der beschriebene Monumentaustausch, stets unter diesem Blickwinkel betrachtet werden muss. Die Problematik und auch die Paradoxie, die sich hieraus ergeben, liegen darin, dass im Prozess parallel Differenzen erhalten werden müssen, damit es überhaupt zur Verhandlung kommen kann. Ohne die Kategorie »weißer Europäer«, gegen welche die postkoloniale Theorie anzukämpfen glaubt, verlöre sie ihre Kraft und Legitimation. »Gleichheit« wird somit auf der Voraussetzung von Differenz angestrebt. Bhabha verwendet hier, gestützt auf die Theorien von Étienne Balibar, den Begriff der »Gleichheit-in-Differenz«,³⁸ der sich jedoch in einer kritischen Betrachtung der *Hybridisierung* als widersprüchlich entpuppt. In diesem Kontext halten Castro Varela und Dhawan fest:

»Gerade weil Bhabha Wert darauf legt, Polaritäten zu vermeiden und Kontingenzen hervorzuheben, während er auf die produktiven Dynamiken kultureller »Übersetzung« hinweist, ist er zu der Annahme gezwungen, dass alle kulturellen Systeme in ambivalenten Räumen konstruiert sind, womit die Behauptung einer inhärenten »Reinheit« der Kulturen freilich unhaltbar wird. Bhabha verortet damit jedoch auch alle Kulturen in einem kontinuierlichen Prozess der Hybridität. Wenn aber alle Kulturen hybrid sind, dann fragt es sich, von welchem Nutzen Vorstellungen von »Dritten Räumen«, »Dazwischen« und »Hybridität« sind? Können diese dann noch als spezifisch postkoloniale Formen oder Räume kultureller Interventionen bestimmt werden?«³⁹

Dass Hybridität ein Phänomen von Kulturen allgemein ist, muss hier nicht weiter ausgeführt werden. Auch der in den Kulturwissenschaften bereits etablierte Begriff der »Transkulturalität«⁴⁰ liefert produktive Ansätze für die differenzierte Betrachtung der

37 Homi K. Bhabha, *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung* (Wien: Turia + Kant, 2012), 10–11.

38 Vgl. ebd., 27.

39 Castro Varela do Mar und Dhawan (2005), 100–101.

40 Vgl. dazu die jüngsten Überlegungen von Wolfgang Welsch, *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe* (Wien: new academic press, 2017). Bereits in den Neunzigerjahren hatte Welsch den Begriff der »Transkulturalität« eingeführt, vgl. Wolfgang Welsch, »Transkulturalität.« *Universitas/Deutsche Ausgabe*, Nr. 52 (1997).

Entstehung verschiedener, hybrider Kulturen. Die Kritik der Autorinnen wird den Überlegungen Bhabhas jedoch nicht gerecht, wenn sie Hybridität und im selben Zuge die Theorie der »Dritten Räume« sowie des »Dazwischens« auf ihre allgemeine Gültigkeit hinterfragt. Denn es geht Bhabha nicht um einen »hybriden Kulturbegriff«, sondern um die Untersuchung verschiedener Machtverhältnisse, die sich in der kolonialen Geschichte festgesetzt haben. Das Phänomen des Hybriden, das beispielsweise durch den Begriff der »Mimikry«⁴¹ widerspiegelt wird, ermöglicht auf politischer Ebene ein grundsätzliches Anprangern der Machtverteilung. Insofern ist die Theorie Bhabhas von Relevanz, um im postkolonialen Diskurs die Mechanismen verschiedener Machtverhältnisse – wie beispielsweise im Bereich der Kleidung der Selk'nam – zu untersuchen.

Die Paradoxie, die das Feld der Kultur und Politik durchkreuzt, geht unmittelbar in den diskursiven Bereich der Kunst über. Diskurse wie »arte argentino« operieren mit Differenzbegriffen. Bhabhas Theorie macht auf die Ambivalenz aufmerksam, die dem Nationsbegriff zugrunde liegt, und bietet hier eine kritische Gegenposition an. So lässt sich der Widerspruch im Begriff »arte argentino« anhand der postkolonialen Theorie untersuchen und beschreiben. Doch bietet der theoretische Rahmen der Dekonstruktion, in dessen Tradition sich Bhabhas Denken entfaltet, keinen »Spalt« an, aus welchem heraus die Theorie weiterentwickelt werden könnte. Um die Logik von »arte argentino« kritisch erörtern zu können, müssen die »Denkräume« Bhabhas zweifelsohne besichtigt werden. Doch im Anschluss muss ein weiterer »Umzug« stattfinden, der über diese Räume hinauszielt und dadurch andere Perspektiven ermöglicht. Die Diskrepanzen in Bhabhas Auslegungen werden da offensichtlich, wo die postkoloniale Theorie auf das Feld der Kunst übertragen wird.⁴²

Wie einführend dargestellt, lassen sich im Begriff »arte argentino« zwei unterschiedliche Existenzweisen beobachten: die sinnlich-materielle Existenzweise von Kunstwerken sowie ihre narrative Einbettung in einen geopolitischen Diskurs, wie beispielsweise den der »arte nacional« im Sinne Schiaffinos. In der Zusammenführung von »arte« und »argentino« offenbaren sich die Problematik und auch Komplexität beider Begriffe, da hier geopolitische und ästhetisch-politische Diskurse miteinander verflochten werden. So muss sowohl die Materialität der Kunst (*arte*) als auch die des Argentinischen (*argentino*) untersucht werden. Azurduy ist nicht nur »Azurduy, die Freiheitskämpferin« und

41 Vgl. Bhabha (2000), 125ff.

42 In der Kunstgeschichtsschreibung werden die postkoloniale Theorie und Kunstgeschichte nicht selten zusammengeführt. Victoria Schmidt-Linsenhoff hat mit *Ästhetik der Differenz* einen wichtigen Grundstein innerhalb der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung gelegt. Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010). Zur Position von Schmidt-Linsenhoff, vgl. ebenfalls die Ausführungen in 5.6. Auch die Publikation von Christian Kravagna gehört im deutschsprachigen Raum zu den aktuellsten Überlegungen zur »postkolonialen Kunstgeschichte«: Christian Kravagna, *Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts* (Berlin: b_books, 2017). Siehe hierzu auch einen Vortrag Kravagnas sowie die anschließende Diskussion, in welcher das Problem der postkolonialen Theorie thematisiert wird. Christian Kravagna, »Transmoderne – Eine Kunstgeschichte des Kontakts« (Düsseldorf, 11.01.2018), <http://www.number32.de/on-record/futur-3-transmoderne-eine-kunstgeschichte-des-kontakts-mit-christian-kravagna.html>. [05.08.2018].

Colón nicht einfach nur »Colón, der Entdecker«. Im Gegenteil entfaltet sich in der Materialität der Monumente und Figuren eine sinnliche Qualität, die der nationalen Narration vorausgeht. Mit diesen Überlegungen richtet sich auch das postkoloniale Denken anders aus. Das Postkoloniale soll deshalb nicht überwunden werden; vielmehr geht es darum, die Diskurse zu durchdringen und so ihre sinnlich-materielle Existenz näher zu erforschen.

In ihren Ausführungen hinterfragen Castro Varela und Dhawan die Tragfähigkeit der Begriffe »Dritter Raum«, »Dazwischen« und »Hybridität«, da sich ihre Relevanz im Hinblick auf die »hybriden Kulturen« aufzulösen scheint. Zwischen den genannten Begriffen sollte jedoch differenziert werden. Während im »Dritten Raum« die Lokalität erneut essenzialisiert werde, konzipiere die Phänomenologie eine grundsätzlich andere Form der Wahrnehmung, so die wichtige These von Vittoria Borsò.⁴³ Mit Bernhard Waldenfels kann jenes »Dazwischen« anders gedeutet werden. Statt von einer »Gleichheit-in-Differenz« geht Waldenfels unmittelbar von einer *Mischung* aus, die die Verhandlung zwischen Fremdem und Eigenem präge: »Am Anfang steht nicht nur die Differenz, sondern auch eine *Mischung*, die jedes familiäre, nationale, rassische oder kulturelle Reinheitsideal als bloßes Phantasma entlarvt.«⁴⁴ Darüber hinaus verortet sich ein Denken mit der Phänomenologie im vielfältigen Bereich der sinnlichen Wahrnehmung, welches mit Edmund Husserl beginnt und von Maurice Merleau-Ponty sowie Bernhard Waldenfels weiterentwickelt wird. Auch hier spielen Machtverhältnisse, vor allem jene der Sichtbarkeit⁴⁵, eine zentrale Rolle. Doch werden sie nicht primär auf ihre machtpolitische und historische Genealogie hin untersucht; vielmehr setzen ihre Überlegungen in der Zusammenführung sinnlicher Materialien, *zwischen* Körper und Dingen, an. Bevor ästhetische Kategorien der Wahrnehmung greifen können, werden die *aisthetischen* Vorgänge erforscht, die sich auf der Schwelle zwischen »Sichtbarem und Unsichtbarem« (Merleau-Ponty) ereignen.⁴⁶ Um schließlich auf die Ebene des »ästhetisch-politischen Paradigmas« gelangen zu können, gilt es den Differenzbegriff zu überwinden, ohne jedoch die jeweils historischen Ereignisse zu missachten. In der Analyse der künstlerischen Praxis, die den Hauptteil dieser Forschungsarbeit gestaltet, sollen deshalb Spannungsverhältnisse zwischen verschiedenen Interessen und Positionen produktiv verhandelt werden. So ließe sich im Umziehen und im Akt der Bewegung eine Praxis verorten, die einem statischen, raumeinnehmenden Denken entgegengesetzt werden muss. Auf einer Aufnahme der Fotografin Lena Szankay (Abb. 5), in welcher Kolumbus bereits abmontiert ist und rücklings am Boden liegt, während Azurduy noch im Gerüst verhüllt ist, wird der Akt des Umziehens festgehalten.⁴⁷ In diesem Moment, der auf

43 In ihren Überlegungen zum Begriff der Hybridität führt Borsò diese These weiter aus. Vgl. Vittoria Borsò, »Hybrid Perceptions. A Phenomenological Approach to the Relationship between Mass Media and Hybridity.« In *New Hybridities: Societies and Cultures in Transition*, hg. v. Frank Heidemann und Alfonso de Toro (Hildesheim: Olms, 2006), 39-65.

44 Waldenfels (2006), 118, [Herv.i.O.].

45 Vgl. »Ordnung des Sichtbaren« in: Waldenfels (2013a), 102ff.

46 Das Phänomen der »Aisthesis« und das Wechselspiel zwischen Sinnen und Kunst wird im zweiten Kapitel ausführlich erörtert.

47 Die Aufnahme von *Colón* wurde im Rahmen einer Fotoserie, die verschiedene Situationen im urbanen Raum von Buenos Aires dokumentiert, in der Ausstellung *Rompecabezas* gezeigt. Die Ausstel-

ein Davor und Danach schließen lässt, weil die Skulpturen noch von ihren ›Umzugskisten‹ umgeben sind, nehmen die Figuren verschiedene Blickwinkel und Positionen ein. Sie blicken in den Himmel und auf den Boden, sie schauen hin und her und befinden sich dabei im sogenannten »Dazwischen«. Die ›Schwellensituation‹, die hier dargestellt wird, evoziert ästhetisch-politische Fragen, in denen sich das Politische aus der sinnlichen Wahrnehmung heraus dynamisch konstituiert: Vielmehr als dass die Fotografie eine feste Position im Spannungsverhältnis zwischen Azurduy und *Colón* einnimmt, wird sie zur Zeugin einer Bewegung durch den Raum.⁴⁸

Abb. 5 Lena Szankay, *Colón/Kolumbus*, 2015



lung fand 2016 im *Centro Cultural Recoleta* in Buenos Aires, und parallel dazu im Haus am Kleistpark in Berlin sowie im Frankfurter Kunstverein Familie Montez e.V. (KVFM) statt. Hierzu wurde das Motiv auf Affchenpapier gedruckt, um es dann an die Wände der jeweiligen Institutionen projizieren zu können. Mit Ausnahme der Fotografie des liegenden Kolumbus wurden alle Motive mit einem Smartphone aufgenommen. Im Sinne der Reproduktion verlangt das Medium Smartphone nach weiteren Überlegungen zum Phänomen der Beweglichkeit und zum ›Dazwischen‹. Die digitale Produktion von Bildern erzielt gänzlich andere ästhetische, politische wie auch räumliche und zeitliche Dimensionen als die analoge Fotografie es vermag. Ohne diese These hier näher ausführen zu können, soll die besondere Technik der Bilderzeugung jedoch hervorgehoben werden.

48 Inzwischen ist Juana Azurduy erneut umgezogen. Seit September 2017 steht das Monument auf der *Plaza del Correo* vor dem *Centro Cultural Kirchner* – einem »Überbleibsel« in Form einer mächtigen, kulturpolitischen Institution in Erinnerung an die Kirchnerregierung.

2.2 Narration und (nationale) Identität

Auf die Frage, ob in Argentinien immer noch eine Notwendigkeit bestünde über ›Nationalität‹ in der Kunst zu sprechen, antwortet Rodrigo Alonso im Interview, dass der Kontext, in dem heute zeitgenössische Kunst entstehe, international sei und sich deshalb das Thema der Nationalität nach wie vor als aktuell gestalte.⁴⁹ Zeitgenössische Kunst werde in diesem Zusammenhang als Kategorie begriffen, die in sich wiederum verschiedene Strömungen berge. Diese seien, wie beispielsweise die Konzeptkunst, nicht ausschließlich in Argentinien entstanden. »La pintura al óleo tampoco se inventó en la Argentina« –, ebenso wenig sei die Ölmalerei in Argentinien erfunden worden, folgert Alonso. Wenn eine Künstlerin, bzw. ein Künstler in Argentinien ein Ölbild male, so der Kunsthistoriker, dann inkorporiere dieses Bild die Geschichte der Ölmalerei sowie die damit verbundene Geschichte des Materials und dessen technische Anwendung. Die Problematik, die dieser Argumentation entspringt, liegt nach wie vor in der Festlegung materieller Kunst(diskurse) auf nationale Narrative.

Um dem Diskurs der ›nationalen Kunst‹ sukzessive auf den Grund zu gehen, werden im Folgenden mehrere Schritte unternommen, die das Phänomen der ›arte argentino‹ von unterschiedlichen Perspektiven aus beleuchten sollen. Zunächst muss untersucht werden, weshalb im Diskurs um die ›arte argentino‹ und ferner auch ›arte latinoamericano‹ nach wie vor auf nationale Narrative zurückgegriffen wird und welche ästhetisch-politischen Mechanismen sich hinter der jeweiligen Kulturrezeption verbergen. In diesem Zusammenhang bietet ein Blick auf den kultur- und literaturtheoretischen Ansatz zum Begriff der Narration (Müller-Funk) und die lateinamerikanische Literaturwissenschaft (Borsò) wichtige Erkenntnisse. Schließlich soll im nächsten Schritt rekonstruiert werden, wie sich eine ›doppelte Nationalisierung‹, die sich zunächst nach europäischen und schließlich nach lateinamerikanischen Kriterien ausrichtet, in der Kunstgeschichte Argentiniens ab den 1960er-Jahren ereignete und welche Auswirkungen sie bis heute erzielt.

Wenn im Folgenden Begriffe wie ›Narration‹ und ›Identität‹ diskutiert werden, dann soll dies stets im Hinblick auf das Phänomen der ›arte argentino‹ geschehen. Es ist an dieser Stelle nicht möglich und wird nicht beabsichtigt, tiefer in die Thematik und auch Problematik verschiedener Kulturtheorien vorzudringen. In den zusammengeführten Begriffen ›Kunst‹ und ›Argentinien‹ verzweigen sich (geo)politische und ästhe-

49 »El arte contemporáneo no se inventó en la Argentina entonces cuando alguien hace arte contemporáneo su contexto es internacional. [...] digo que el arte contemporáneo es una categoría. Contemporáneo no significa que esta hecho ahora, significa que pertenece al circuito del arte contemporáneo. [...] La pintura al óleo tampoco se inventó en la Argentina, entonces si uno pinta al óleo está incorporando una serie de elementos que fueron creados en otros lugares.« (»Die zeitgenössische Kunst wurde nicht in Argentinien erfunden, wenn also jemand zeitgenössische Kunst macht, ist ihr Kontext international. [...] Ich behaupte, dass zeitgenössische Kunst eine Kategorie ist. Zeitgenössisch bedeutet nicht, dass es jetzt gemacht wird, es bedeutet, dass es in den Kreis der zeitgenössischen Kunst gehört. [...] Die Ölmalerei wurde auch nicht in Argentinien erfunden, wenn man also mit Öl malt, integriert man eine Reihe von Elementen, die an anderen Orten entstanden sind.«, ÜdA). Auszug aus dem bisher unveröffentlichten Interview mit Rodrigo Alonso vom 10.10.2014 in Buenos Aires.

tisch-politische Diskurse, weshalb zunächst verständlich gemacht werden muss, wie jene Verzweigungen miteinander agieren und sich gegenseitig polarisieren. In diesem Sinne lohnt es sich, die Bedeutung der Narrative im Zusammenhang mit verschiedenen Identitätskonstruktionen näher zu untersuchen. Diese Methodik wurde bereits in der Kunsttheorie von Juan Acha in den 1970er Jahren in ähnlicher Weise formuliert. Rita Eder hält in ihrem Essay über den peruanischen Kunstkritiker fest:

»La idea central era pensar al arte como un sistema de relaciones en que el objeto era tan sólo un elemento inscrito en un sistema más amplio donde contaban la recepción y el mercado; ahí debía funcionar el análisis de las condiciones de producción de ese objeto que podía transformarse en comentario al objeto mismo, es decir, apelar a la concepción de otra materialidad, que se separara de la idea del artista como productor de obras.«⁵⁰

Die Beschreibung der Relationen und des Spannungsfeldes zwischen den Begriffen ›Kunst‹ und ›Argentinien‹, die wiederum auf das Kunstwerk und seine Umgebung anspielen, bildet auch hier die methodische Vorgehensweise. Die These lautet demnach, dass das Narrativ des Argentinischen nicht die Dynamik in der Kunst darstellt, sondern sich an schon geschehene ›Dinge‹ klammert, an erzählte Geschichten. Deshalb birgt der Begriff der ›arte argentino‹, wie bereits dargelegt wurde, einen inneren Widerspruch. Die Frage nach dem *wie* – *Wie* entstehen Narrative? *Wie* sind ihre Bedingungen und wo knüpfen sie an? – wird in der klassischen Historiografie von ›arte argentino‹ mit wenigen Ausnahmen kaum gestellt.⁵¹ Das nationale Argentinische ›legt fest‹, während Kunst ›offenlegen‹, ja ›flüssig machen‹ möchte und deshalb prozessual agiert. Zwischen dem Festlegen und dem ›Werden der Materie‹ liegen wesentliche Differenzen, die in der Analyse problematisiert werden sollen.

Das 1983 erschiene Buch *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* von Ben Anderson bietet sich als Einführung in die Problematik des Nati-

50 »Die grundlegende Idee war, Kunst als ein System von Beziehungen zu denken. Dabei schrieb sich das Objekt als Element in ein größeres System ein, in welchem die Rezeption und der Markt zählten; hier sollte die Analyse der Produktionsbedingungen des Objektes ansetzen, die zugleich in eine Reflektion über das Objekt selbst umgewandelt werden konnte. Dies bedeutet im Detail die Auslegung einer anderen Materialität, die sich von der Idee Künstler:innen als Werkproduzent:innen zu begreifen, emanzipiert hat.« (ÜdA). Rita Eder, »Juan Acha: pensar el arte desde América Latina.« Post – notes on modern and contemporary art on the globe, <https://nodoartes.wordpress.com/2018/05/02/juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina/>. [05.08.2018]. Juan Acha (1916-1995) veröffentlichte mehrere Bücher zu seinen Theorien, die jedoch – so hält Eder ebenfalls fest – eng an ein lateinamerikanisches Paradigma gebunden sind: »En la introducción de *Las culturas estéticas de América Latina* plantea una comprensión general del arte; dirá en forma sencilla y directa que los estudiosos latinoamericanos deben detenerse en las realidades nacionales y no mirar con insistencia a las estéticas occidentales, y menos considerar que son universales.« (»In der Einleitung zu *Las culturas estéticas de América Latina* legt [Acha] ein allgemeines Verständnis von Kunst dar; einfach und direkt sagt er, dass lateinamerikanische Wissenschaftler:innen bei nationalen Themen bleiben und nicht beharrlich auf die westliche Ästhetik schauen sollten, noch weniger sollte diese als universell betrachtet werden.«, ÜdA). Ebd.

51 Wie in 1.2 dargelegt, rückt die Frage nach der ›arte indígena‹ auch die Frage nach der ›argentinischen Kunst‹ in eine grundsätzlich andere Perspektive.

onsbegriffes an. Hier proklamiert der Politikwissenschaftler, dass eine Nation immer nur als »vorgestellte Gemeinschaft« existiert, weil niemals die »ganze Nation« vor Augen geführt werden kann. Anderson markiert das Paradox der Nation, indem er auf das Problem der Zeitlichkeit hinweist.⁵² Eine »neue Nation« basiere dabei immer auf etwas Altem.⁵³ Das Problem der Zeitlichkeit wird von Bhabha später erneut aufgegriffen. Darüber hinaus weist Bhabha darauf hin, dass es sich im Kontext der Nationsbildung stets um »narrative Strategien« handle, die das nationale Konstrukt aufrechterhalten.⁵⁴ Mit Wolfgang Müller-Funk lässt sich schließlich die Bedeutung der Narration anhand eines kulturellen Identitätsbegriffs darlegen. Erzählungen werden von Müller-Funk folgendermaßen definiert:

»Erzählungen sind, im Sinne einer Sprechakttheorie oder Wittgensteinschen Idee des Sprachspiels, eine bestimmte Sorte von Sprachspielen, bzw. eine bestimmte Textsorte, eine Textsorte, die das Verständnis voraussetzt, daß die Menschen handelnd in der Welt sind. Erzählungen berichten davon, daß Menschen handeln. Menschen, die handeln, können in diesen Erzählungen ihre eigenen Formen des Handelns wiedererkennen und sie symbolisch verstehen.«⁵⁵

Narrative können demnach als performative Erzeugnisse verstanden werden, die verschiedene Formen von Identität konstruieren können: »Zweifelsohne sind es Erzählungen, die kollektiven, nationalen Gedächtnissen zugrunde liegen und Politiken der Identität bzw. Differenz konstituieren.«⁵⁶ Die Identitätskonstitutionen stehen in enger Verbindung zur jeweiligen kulturellen Umgebung. Dabei, so Müller-Funk, ließen sich zwischen der Identität des Individuums und der nationalen und gesellschaftlichen Identität verschiedene *Relationen* denken. Der Autor stellt im Anschluss an diesen Gedanken die wichtige Frage nach der Unterscheidung zwischen individuellen und gemeinschaftlichen »Erzähl- und Identitätsmustern«. Dabei geht er davon aus,

»daß unerfahrbare, »transzendente« Größen wie Gesellschaft und Nation dadurch in den Status der Erfahrbarkeit versetzt werden, daß sie »körpernah« und alltagsgerecht

52 Anderson verweist u.a. auf die Festtage, die im Namen der Nation gefeiert werden und in denen eine vergangene Zeitform aktualisiert wird. Vgl. Anderson (2005), 14. Zum zeitlichen Paradox der »Feiertage«, vgl. auch die Ausführungen zu Bachtin in Kap. IV, 8.

53 Vgl. Anderson. Auch wenn Anderson für seine Theorie kritisiert wurde (vgl. Castro Varela do Mar und Dhawan (2005) 17ff.), kann anhand seiner Untersuchung, insbesondere des südamerikanischen Kontinents, ein Paradox des Nationsbegriffs skizziert werden. Im Kapitel »Alte Imperien, neue Nationen« beschreibt Anderson anhand der Kolonialgeschichte in Lateinamerika die Kooperation zwischen Sklav:innen und der spanischen Krone, also zwischen der Kolonialmacht und den Kolonialiserten. Diese sollen gemeinsam gegen die Großgrundbesitzer, die Kreolen, angekämpft haben. Denn unter den Bedingungen der Oligarchen, die für ihre Plantagen die Arbeit der Sklav:innen zwingend benötigten, hatten diese keinerlei Rechte. Die spanische Krone hingegen, soll 1789 mildere Gesetze für Sklav:innen erlassen haben, weshalb sich die Großgrundbesitzer auflehnten. Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass nationale Interessen, die die wirtschaftliche Unabhängigkeit regulieren sollten, besonders früh, noch bevor sie in Europa aufkamen, in Südamerika geäußert wurden. Vgl. Anderson (2005), 57ff.

54 Vgl. Bhabha (2000) sowie die Ausführungen in 2.1.

55 Wolfgang Müller-Funk, *Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung* (Wien: Springer, 2002), 12-13.

56 Ebd., 14.

konstruiert werden; von ihrer kulturellen Seite als »Nation« werden diese als Megasubjekte imaginiert, die eine ähnlich stürmische Geschichte durchlaufen wie in Märchen, Bildungsromanen, Entdeckerfahrten und Abenteuergeschichten.«⁵⁷

Aus diesem Grund kann die über Jahrhunderte zurückliegende Erzählung des Christopher Kolumbus – Entdeckerfahrt und Abenteuergeschichte zugleich – in heutiger Zeit feste Identitätsstrukturen aufrechterhalten. Es ist die Narration, in der das »Megasubjekt« Kolumbus nach wie vor lebendig erscheint. Hier ist es nicht eine individuelle, narrative Konzeption, die Identität produziert, sondern vielmehr greift das gemeinschaftliche narrative Motiv, das verbindend und identitätsstiftend wirkt, wie bereits anhand der italienischen Gemeinde in Buenos Aires gezeigt wurde.⁵⁸

Das Problem liegt jedoch nicht im Erzählen oder einer bestimmten Form der Narration; wie Müller-Funk einführend festhält und später in seiner Auseinandersetzung anhand der Kulturkritik Walter Benjamins fortführen wird: »[...] [W]eder mit der Erfahrung noch mit dem Erzähler geht es zu Ende, möglicherweise mit einer bestimmten Art und Weise.«⁵⁹ Kurzum: Das Erzählen endet nicht, es bleibt ein performativer Akt. Das Problem liegt vielmehr – und hier knüpft das Beispiel von Azurduy und *Colón* direkt an – in der statischen Kopplung der Narration an das Konzept einer (nationalen) Identität. Hier wäre es zunächst wichtig, die Funktion der nationalen, gemeinschaftlichen Identität von der Identität des Individuums zu unterscheiden. Im Kontext Lateinamerikas arbeitet Vittoria Borsò das Prinzip der »ästhetischen Individualität« heraus. Diese werde als »Grenze nationaler Identitätsdiskurse« begriffen und verorte sich demnach außerhalb des Nationsdiskurses. Identität und Alterität werden hier als sich ergänzende und nicht sich ausschließende Phänomene gedacht. Doch in Bezug auf das Individuum habe die Alterität eine besondere Rolle: »[...] [N]ationale Identität [braucht] die Differenz zum Anderen, um sich zu bestätigen. Im Bereich der Ich-Konstitution hat die Alterität sowohl im sozial-psychologischen Identitätsbegriff als auch in Kunst und Literatur eine andere Funktion.«⁶⁰ Diese andere Funktion äußere sich im »Gegendiskurs zur nationalen Identität«. Durch sie können nationale Konzepte und generell die Entstehung von Identitäten kritisch hinterfragt oder sogar aufgelöst werden. Aus dem lateinamerikanischen Kontext heraus und speziell in Bezug auf die Literatur Mexikos beobachtet Borsò, dass:

»[...] in hispanoamerikanischen Diskursen und kulturellen Selbstbildern die Komponente der Individualität als ästhetischer Diskurs gegen nationale Identitätsdiskurse nahezu fehlt. Vielmehr ist die Verknüpfung der Identitätsfrage mit politischen Handlungen und historischen Interpretationen des nationalen kulturellen Wesens [...] ein Kennzeichen hispanoamerikanischer Identitätsformen.«⁶¹

Schließlich folgert sie, dass literarisches Schreiben in Hispanoamerika ein »messianisches Programm« sei, in welchem politische und ästhetische Diskurse zunächst keine

57 Ebd., 13.

58 Vgl. 2.1.

59 Müller-Funk (2002), 26-27.

60 Borsò (1994), 52.

61 Ebd., 55.

Entzweiung erfahren würden. Anhand verschiedener lateinamerikanischer Autor:innen des 19. und 20. Jahrhunderts ließe sich diese Aussage bestätigen.⁶²

Während hier das künstlerische Werk in den Identitätsdiskurs eingeschrieben ist und das Problem in der künstlerischen Produktion – »literarisches Schreiben« – verortet wird, handelt es sich in Bezug auf »arte argentino« und im konkreten Fall von Luis Felipe Noé und Marta Minujín um ein Diskursproblem. Die künstlerische Praxis hat sich in Argentinien ab den 1960er-Jahren, wie anhand der Kunstwerke von Noé und Minujín noch gezeigt werden soll, vom Identitätsdiskurs befreit und begegnet einer »nationalen Identität« äußerst kritisch.⁶³ Das Problem verortet sich vielmehr in der Rezeptionsgeschichte jener Kunst, in welcher »arte argentino« nach wie vor als eine »politische Mission« interpretiert wird und ästhetische Prozesse dieser Kategorie untergeordnet werden.⁶⁴ Hier käme das von Borsò dargestellte Prinzip der »ästhetischen Individualität« erneut zu Wort. Denn die Abkopplung von der nationalen Identität hat an vielen Stellen in der Kunstgeschichtsschreibung aufgrund nachwirkender Narrative aus der Kolonialgeschichte und der darauf aufbauenden geopolitischen Hegemoniestellung westlicher Institutionen noch nicht stattgefunden.⁶⁵

Mittels der theoretischen Grundlage von Müller-Funk und Borsò können im Begriff »arte argentino« nationale Narrative und Identitätsmuster als solche identifiziert werden. Hierzu ist die genauere Untersuchung des Erzählers, bzw. der Erzählerin unabdingbar: »Wer ist der Erzähler, wenn dessen Identität sich erst durch die Erzählung konstituiert?«⁶⁶, lautet die Fragestellung Müller-Funks. Im Folgenden soll deshalb ein Blick auf die praktische Kunstgeschichtsschreibung ab den 1960er-Jahren sowie die Motivation und den Wandel bestimmter Erzählarten geworfen werden.

62 Vgl. ebd.

63 In Bezug auf die Theorie der Ich-Konstitution vergleiche auch den Essay von Peter Waldmann zum »regelsprengenden Individualismus« in Argentinien. Anhand der Analyse des Normenverständnisses macht der Autor einen ausgeprägten Individualismus fest, der sich in einer »Fülle beeindruckender künstlerischer und intellektueller Leistung« äußere. Vgl. Peter Waldmann, »Regelsprengender Individualismus: Ein Essay zum Normenverständnis der Argentinier.« In *Argentinien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, hg. v. Peter Birle, Klaus Bodemer und Andrea Pagni (Frankfurt a.M.: Vervuert, 2010), 97-116.

64 Wenige Jahre nach der Veröffentlichung der Habilitationsschrift von Borsò (1994) publiziert Jacques Rancière *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2000). Hier denkt der Philosoph Kunst und Politik als nicht voneinander trennbare Entitäten. In Bezug auf das Dilemma der »politischen Kunst-Debatte« schafft Rancière eine grundsätzlich neue Perspektive: das Sinnliche. Vgl. Rancière (2008). Rancières Position und Theorie wird in 6.2.2 näher erläutert.

65 Was hier beschrieben wird, ist eine Tendenz, keine Regel. Symposien wie beispielsweise *Páginas de arte argentino. Ediciones formadoras para la historiografía artística*, welches im April 2015 im *Museo de Inmigrantes* stattfand, stellen eine Alternative zu den bisherigen Diskursen dar. Hier plädierte die Kunsthistorikerin Diana B. Wechsler mit ihrem Kommentar: »¿Cuál es la pertinencia del arte argentino?«, für eine generelle Infragestellung der begrifflichen Notwendigkeit der »arte argentino«. (Eigene Notizen).

66 Müller-Funk (2002), 20.

2.3 Das Problem der doppelten Nationalisierung

Das »legale Kleid«, welches dem lateinamerikanischen Kontinent laut Martínez Estrada übergestülpt werden sollte, bezog sich im Rahmen der Nationsdebatte auch auf die verschiedenen Gewänder der Kunstgeschichte. Wie anhand des Disputs zwischen Schiaffino und Auzón bereits gezeigt wurde, stellte sich die Wahl einer »passenden Garderobe« als äußerst problematisch, vielleicht unmöglich dar.⁶⁷ In den 1960er-Jahren befreit sich die Kunst von ihrem »institutionellen Korsett«.⁶⁸ Besonders radikal ist die Bewegung von *Tucumán arde*, die sich gezielt vom museumspolitischen Kontext absetzen möchte.⁶⁹ Doch die Kunstgeschichte, die in dieser Zeit ebenfalls einen Wandel erlebt, legt ihr »nationales Kostüm« nur zögernd ab. Die Praxis der Kunstgeschichtsschreibung radikalisiert sich nicht, sie bleibt an das nationale Modell gekoppelt. Es gelingt ihr deshalb nicht, sich von bestehenden Kategorien zu lösen und bildende Kunst in Bewegung zu denken. Mit dem heutigen zeitlichen Abstand lassen sich zwei dominante Generationen⁷⁰ ausmachen, die die Kunsthistoriografie der späten Fünfziger- bis in die frühen Siebzigerjahre prägten: die Generation der 1960er-Jahre,⁷¹ die den Bruch unmittelbar miterlebte, und eine jüngere Generation von Kunsthistoriker:innen,⁷² die seit den Neunzigerjahren sowie zunehmend nach der Wirtschaftskrise von 2001 nicht nur die Kunst der 1960er-Jahre, sondern auch deren Geschichtsschreibung kritisch zu reflektieren begann. Während die erste Generation primär damit beschäftigt war, ein Publikum für die neue aufstrebende Kunstszene zu generieren und zu sensibilisieren, widmete sich die zweite Generation vermehrt der kritischen Reflexion jener Zeit.

Marcelo E. Pacheco, welcher sich der zweiten Generation zuordnen lässt, stellt 1999 in der spanischen Kunstzeitschrift *Lapiz* mit kritischem Unterton fest, dass es eine »offi-

67 Vgl. 1.3.

68 Der Schwer- und Ausgangspunkt dieser Forschungsarbeit liegt auf den 1960er-Jahren. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass frühere künstlerische Strömungen und Bewegungen, wie beispielsweise die der *Grupo Madí* der 1940er-Jahre oder der in Argentinien u.a. durch Antonio Berni verbreitete *Muralismo* Mexikos, weniger Einfluss auf die Kunstpraxis und Historiografie nahmen. Die zeitlichen Grenzen müssen jedoch abgesteckt werden, auch wenn die Übergänge fließend sind. Vgl. zu wichtigen Einflüssen der 1920er- bis 1950er-Jahre auch die kurze Einführung von Pacheco. Marcelo E. Pacheco, »Vectores y vanguardias.« *Lapiz*, 158/159 (1999-2000), 31-37.

69 Vgl. Longoni und Mestman (2008). Paradoxerweise erlebte *Tucumán arde* – wie zahlreiche andere »institutionskritische« Kunstwerke – später eine Form der Musealisierung. Denn heute ist die Bewegung, die 2007 auf der *documenta 12* von Graciela Carnevale erneut vorgestellt wurde, hierzu-lande eines der bekanntesten Beispiele für »argentinische Kunst« aus den 1960er-Jahren. Vgl. dazu auch: Graciela Carnevale, Hg., *Tucumán arde: Eine Erfahrung; aus dem Archiv von Graciela Carnevale* (Berlin: b_books, 2004).

70 Der Begriff der »Generation« lässt sich hier nicht auf einen klaren Generationsabstand definieren. Viel eher geht es um die Generation vor und nach der Militärdiktatur. Es soll lediglich eine Tendenz markiert werden, die sich zeitlich jedoch nicht exakt festlegen lässt.

71 Zur ersten Generation zählen u.a. José León Pagano, Julio Payró, Romualdo Brughetti, Jorge Glusberg, wie auch Rafael Squirru, wobei Glusberg und Squirru nicht eindeutig zugeordnet werden können und in beiden Generationen vertreten sind.

72 Die zweite Generation wird u.a. von Marcelo E. Pacheco, Andrea Giunta, Laura Malosetti-Costa, Diana B. Wechsler, Inés Katzenstein, Gabriela Siracusano, Ana Longoni, Marta Penhos, María Alba Bovisio und Rodrigo Alonso gebildet.

zielle Geschichte« der argentinischen Kunstgeschichtsschreibung gebe: »Siguiendo sus impulsos fundamentalistas, la Argentina escribe una narración oficial del arte que permite ordenar y sistematizar discursos y obras.«⁷³ Diesem Modell möchte Pacheco jedoch eine Alternative gegenüberstellen, welche sich der Linearität entzieht und vielmehr Unterbrechungen und Brüche innerhalb der Geschichte markiert.⁷⁴ In seinem kurzen Text orientiert sich Pacheco chronologisch an neun Vektoren, die jeweils für ein Jahrzehnt stehen. Im ersten Vektor, der sich um die Jahrhundertwende abzeichnet, dekonstruiert der Autor das Zentrum der Kunst und stellt der Hauptstadt Buenos Aires andere Städte und Regionen gegenüber.⁷⁵ Im zweiten Vektor, den 1920er-Jahren, nimmt Pacheco den Diskurs zum Kreolismus auf, der u.a. von Xul Solar und Jorge Luis Borges geprägt wurde. Der Maler Xul Solar spricht sich für einen erweiterten Kunstbegriff aus, der die präkolumbianische Vergangenheit berücksichtigt: »Los neocriollos recogeremos tanto que queda de las viejas naciones del Continente Sur, no muertas, sino muy vivaces en otros ropajes [...]«⁷⁶ Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges entscheidet sich jedoch nur unter einer bestimmten Bedingung für den *criollismo*: »Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo.«⁷⁷ Borges interpretiert den Kreolismus als »conversador« der Welt, als mediale Unterhalterin, die zwischen Identitäten und Kulturen vermittelt, ohne eine Seinsform manifestieren und kulturelle Eigenarten anderen Formen vorziehen zu wollen. Gesucht wird eine Antwort in der Kunst und nicht in der geopolitischen Kategorisierung derselben. So sagt Borges: »Ya Buenos Aires, más que una ciudad [sic!], es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación.«⁷⁸

Pacheco interpretiert den Ansatz von Xul Solar und Borges als eine Notwendigkeit, eine eigene Modernität – »modernidad propia« – zu erfinden, die sich vom europäischen Modell abgrenze.⁷⁹ Doch hier übergeht Pacheco den ästhetischen Anspruch, den sowohl Solar als auch Borges formulieren. Denn das Ziel des *criollismo* liegt nicht in der

73 Pacheco (1999-2000), 31.

74 Ebd.

75 In den Bänden *Travesías de la imagen* (Volumen I und Volumen II) beanspruchen die Herausgeberinnen Baldassare und Dolinko ebenfalls die Dezentralisierung der Hauptstadt, weshalb Städte wie Mendoza, Córdoba und Rosario mehrfach zu Wort kommen. Vgl. María I. Baldassare und Silvia Dolinko, Hg., *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina* (Buenos Aires: CAIA, 2011 und 2012).

76 »Wir, die Neo-Kreol:innen, nehmen all das auf, was von den alten Nationen des südlichen Kontinents übrig geblieben ist. Es ist nicht tot, sondern zeigt sich in anderen Gewändern als äußerst lebendig [...]« (ÜdA). Pacheco (1999-2000), 32.

77 »Kreolismus ja, aber ein Kreolismus, der sich gegenüber der Welt, dem Individuum, Gott und dem Tod als Unterhalter versteht. Mal sehen, ob mir jemand dabei hilft, ihn zu finden.« (ÜdA). Ebd.

78 »Buenos Aires muss weniger als Stadt, sondern vielmehr als ein Land begriffen werden, und es gilt, die Poesie, die Musik, die Malerei, die Religion und die Metaphysik zu finden, die mit der Größe dieses Landes übereinstimmen kann. Hier liegt auch die Größe meiner Hoffnung, die uns alle dazu einladen soll, Götter zu werden und an der Verkörperung mitzuwirken.« (ÜdA). Ebd.

79 Ebd.

geopolitischen Trennung im Sinne einer technisch avancierten Modernität, sondern vielmehr in einer ästhetischen Zusammenführung verschiedenster Elemente. Zu diesen Elementen gehören auch die lokalen Einflüsse, die nun verstärkt in die Kunst münden. Eine »modernidad propia« wäre demnach ein Widerspruch, der sich auch in einer geopolitischen Interpretation von »arte argentino« wiederfinden lässt. Im Verlauf des Textes geht der Autor auf verschiedene Strömungen und künstlerische Positionen ein. Dabei werden im neunten Vektor zahlreiche Entwicklungen thematisiert. Zusammenfassend hält Pacheco fest: »Entre los años ›20 y 1999, la Argentina aún discute sus identidades y sus pertenencias. Entre su cultura de mezclas, sus herencias reales y artificiales y sus desencuentros siguen las palabras y las polémicas.«⁸⁰ Nachdem verschiedene künstlerische Positionen herangezogen wurden, unter ihnen auch jene von Noé und Minujín, wird deutlich, dass das Paradigma der Nation am Ende über die künstlerischen Diskurse dominiert. Die eingangs kritisierte *narración oficial* scheint trotz einer durchaus kritischen Betrachtung unüberwindbar und überwiegt nach wie vor bei der Analyse ästhetischer und künstlerischer Prozesse. Während die erste Generation zunächst an das Paradigma Schiaffinos, der »Europäisierung der Kunstgeschichte«, gebunden war und sich erst mit Beginn der 1960er-Jahre von diesem lösen konnte, nimmt nun die Kunstgeschichte der folgenden Generationen einen kritischen und selbstreflexiven Standpunkt ein, der verstärkt von Argentinien aus gedacht wird, wie beispielsweise anhand Pacheco festgemacht werden kann. Die Positionen von Jorge Romero Brest und Marta Traba lassen sich der ersten Generation zuordnen. Brest reflektiert in diesem Zusammenhang: »Después de ser historiado durante treinta años, crítico durante la mitad de ese lapso, apuntando siempre la teoría con la mirada puesta en el arte de los europeos, las circunstancias hicieron que, respecto al de mi país, adoptara la actitud de político, el que abarca hasta donde el hombre quiere trascender y le señala caminos.«⁸¹ Anhand theoretischer Auslegungen von Brest und Traba soll nun der Wandel von einer europäischen hin zur argentinischen bzw. lateinamerikanischen Kunstgeschichte skizziert werden.⁸²

80 »Argentinien diskutiert zwischen den 1920er-Jahren bis 1999 immer noch über seine Identitäten und seine Zugehörigkeiten. Zwischen seiner Mischkultur, seinen realen und künstlerischen Erbschaften sowie seinen Missverständnissen tauchen immer wieder Diskurse und Polemiken auf.« (ÜdA). Pacheco, 37.

81 »Nachdem ich dreißig Jahre lang Historiker war, die Hälfte davon Kritiker bin, stets mit Blick auf die Kunst Europas, haben mich die Umstände nun dazu gebracht, die Haltung eines Politikers einzunehmen. Ein Politiker, der so weit geht, wie Menschen dazu bereit sind, Grenzen zu überschreiten und der ihnen dabei den Weg weist.« (ÜdA). Giunta (2001), 167.

82 Zum »europäischen Blick« vergleiche auch Borsò, die das Problem der »interamerikanischen Wahrnehmung« anhand verschiedener Beispiele aus der Literatur und bildenden Kunst diskutiert. Vitoria Borsò, *Lateinamerika anders Denken: Literatur, Macht, Raum* (Düsseldorf: düsseldorf university press, 2015a). 351-364.

2.4 ›Arte argentino‹ in den 1960er- bis 1980er-Jahren

2.4.1 Kunsthistorische Strategien im Paradigma der Nation

Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte Argentiniens in den 1960er-Jahren kann an einer Persönlichkeit wie jener von Jorge Romero Brest kaum vorbeiführen. Auch wenn Romero Brest als Kunstkritiker und nicht primär als Kunsthistoriker auftritt, können seine zahlreichen Publikationen zur argentinischen Kunst und sein intensives Engagement in diesem Feld nicht übersehen werden.⁸³ In seinem Wirken verfolgt der von 1955-63 tätige Direktor des MNBA und von 1963-69 beauftragte Leiter des *Centro de Arte Visuales* (CAV) im legendären *Instituto Torcuato Di Tella* (ITDT)⁸⁴ ein klares Ziel: die internationale Verbreitung und Institutionalisierung der Kunst Argentiniens. Sein Verständnis von Kunst setzt eine enge Beziehung zwischen künstlerischer Praxis und nationaler Identität voraus. So kritisiert er 1948 die argentinische Kunst, die ihr »nationales Sein« bisher noch nicht gefunden habe: »Lo peor es la carencia de una emoción colectiva, de una verdadera intimidad de los artistas consigo mismos que pudiera llevarlos al descubrimiento del ser nacional a través del ser individual y desde aquél al ser universal.«⁸⁵ Das Individuum oder die *Ich-Konstitution* im Sinne Borsòs dient demnach nicht als kritische Gegenüberstellung zur nationalen Identität; vielmehr ist in Romero Brests Argumentation das Individuum der Schlüssel zu einem »Nationalgefühl« – »ser nacional«. Hier liegt die Krux, die sich durch das gesamte Argumentationsmuster des Kritikers zieht. So vollzieht sich die Wende im Denken Romero Brests lediglich innerhalb der nationalen Narrative, die sich ab den sechziger Jahren vermehrt auf das lateinamerikanische Motiv bezieht. In einem Artikel in der italienischen Zeitschrift *Lineastruttura* von 1965 wirft Romero Brest den argentinischen Künstler:innen vor, europäische Kunst

83 Zur Unterscheidung zwischen Kunstkritiker:in und Kunsthistoriker:in, vgl. auch die Ausführungen von Elkins und Giunta in: James Elkins, Hg., *Is Art History Global?* (New York: Routledge, 2007), 3-23; 27-39. Zur Diskrepanz zwischen dem Kritiker Romero Brest und dem Theoretiker Oscar Masotta hält Andrea Giunta im Interview fest: »Romero Brest is not someone who wants to generate theory. Masotta, on the other hand, who comes from post-structuralism and psychoanalysis, has a theoretical framework. One has to read Romero Brest as someone who was building an apparatus of legitimization for ›Argentine art‹ and Masotta as someone who is formulating questions about aesthetic change. That is the difference between a theoretician and a mediator. Masotta does not form taste. On the other hand, Romero Brest does shape taste. We must not forget that the Di Tella Institute pursued the formation of a new public as its main mission. So, Romero Brest plays the role of a mediator, he tries to explain the new Argentine art and gives lectures. He assumes a neglected task, but also a didactic one. That is why he hires Masotta to give lectures on Pop Art and writes him letters so that he can present himself at the Guggenheim. He was never an opponent: Masotta was just another creator who was supported by Romero Brest.« Geuer (2021).

84 Das ITDT umfasste mehrere Sparten und führte neben der bildenden Kunst jeweils ein Institut für Musik (*Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*, CLAEM) und Theater (*Centro de Experimentación Audiovisual*, CEA). Vgl. King (1985).

85 »Das Schlimmste ist das Fehlen einer kollektiven Emotion, einer wahren Intimität der Künstler:innen mit sich selbst, durch die Entdeckung ihrer Individualität könnten sie auch ihre Nationalität, und schließlich ihre Universalität finden.« (ÜdA). Jorge Romero Brest, »Introducción a New Art from Argentina (1964).« In *Escritos de vanguardia: Arte argentino de los años '60*, hg. v. Inés Katzenshtein (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007), 103.

lediglich zu imitieren und dabei Stereotype zu bedienen.⁸⁶ Doch nur ein Jahr später äußert er sich in derselben Zeitschrift: »No en balde, carecemos de tradición artística. Lo que fue carencia lamentable se ha vuelto factor favorable, y ahora resulta que por ella nos es fácil curzar el Rubicón [...].«⁸⁷ Der Kritiker bezieht sich hier konkret auf Künstler:innen wie Noé und Minujín, die, so Romero Brest, neuen Schwung in die Kunstszene bringen. Minujín wird zur engen Verbündeten von Romero Brest und erhält seine moralische Unterstützung.⁸⁸ Noés Beziehung zu Romero Brest ist jedoch distanzierter.⁸⁹ In Bezug auf das Kollektiv *Otra figuración* hält der Kritiker dennoch enthusiastisch fest:

»El despertar se produjo abruptamente hace apenas cinco años, al aparecer en escena los pintores que se llamaron a sí mismos neofigurativos y que son conocidos en Nueva York: Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega y Ernesto Deira; al margen del grupo, pero afín a él, Antonio Seguí. Y no sólo porque estos neofigurativos aparecieran al mismo tiempo que los demás en Europa ni porque tuvieran más claridad que otros artistas de aquí sino porque se expresaban con más libertad.«⁹⁰

Es wird deutlich, dass sich in der Argumentation Romero Brests lediglich ein neuer Raum auftut, der sich dem Europäischen gegenüberstellt, dessen Rahmen jedoch vom Diskurs der Nationalität geformt wird. Was zuvor als Mangel der argentinischen Kunst interpretiert wurde, nämlich die fehlende Tradition, wird jetzt zur Stärke. Auch bei Marta Traba,⁹¹ der ehemaligen Schülerin Romero Brests, lässt sich ein Wandel vom »europäischen« hin zum »lateinamerikanischen Modell« beobachten. Anders als ihr Mentor, dessen Arbeit sich hauptsächlich auf die Kunst Argentiniens konzentriert, dehnt sich das Konzept Trabas auf den Begriff der »lateinamerikanischen Kunst« aus und führt deshalb den Diskurs der »arte argentino« auf eine weitere Ebene.

86 Ein zentrales Problem der Künstler:innen in Argentinien, so Romero Brest, sei eine mangelnde Vorstellungskraft, die sich in einer fehlenden spirituellen Erfahrung, nämlich der konkreten Erfahrung des christlichen und europäischen Mittelalters, begründe. Vgl. Jorge Romero Brest, »Conciencia de imagen« y »Conciencia de imaginar« en el proceso del arte argentino.« In Katzenstein (2007), 111-116. Hier wird deutlich, dass Romero Brest eine starke eurozentristische Sichtweise einnimmt, weshalb er auch zunächst versucht, die argentinische Kunst aus einer europäischen Perspektive zu deuten.

87 »Nicht ohne Grund fehlt es uns an künstlerischer Tradition. Was ein bedauerlicher Mangel war, hat sich zu unserem Vorteil entwickelt. Und nun stellt sich heraus, dass es für uns leicht geworden ist, den Rubikon zu überqueren [...].« (ÜdA). Ebd. 115-116.

88 Vgl. Jorge Romero Brest, *Marta Minujin por Romero Brest* (E. Giménez, 2005). Hier hält Romero Brest einleitend seine freundschaftliche Verbindung zu Marta Minujín fest.

89 In mehreren Werken persifliert Noé die Figur des Kritikers. (Vgl. dazu 9.3.1).

90 »Erst vor fünf Jahren setzte ein plötzliches Erwachen ein, als die Maler auftauchten, die sich selbst als neofigurativ bezeichneten und in New York bekannt waren: Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega und Ernesto Deira; am Rande der Gruppe, doch ihr zugehörig, Antonio Seguí. Dieses Erwachen trat nicht deshalb ein, weil diese Neo-Figurativen zur gleichen Zeit wie die in Europa erschienen, auch nicht, weil sie sich klarer als andere hiesige Künstler:innen ausdrückten, sondern weil sie dies freier taten.« (ÜdA). Luis Felipe Noé, *Noescritos. Sobre eso que se llama arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009), 253.

91 Traba wurde in Argentinien geboren. Sie studierte an der Universität in Buenos Aires und an der Sorbonne in Paris. Hier begegnete sie ihrem Ehemann, dem Kolumbianer Alberto Zalamea. Gemeinsam kehrten sie nach Bogotá zurück, wo Traba ihr Studium erneut aufnahm.

Mit Leidenschaft und großem Engagement treibt Marta Traba ihre Arbeit über drei Jahrzehnte voran, begonnen mit den Fünfzigerjahren. Die in den Achtzigerjahren kurz vor ihrem frühzeitigen Tod durch ein Flugzeugunglück von Rodrigo Castaño produzierte Dokumentarreihe *Historia de arte moderno contada de Bogotá* bietet ein visuelles Zeugnis der außergewöhnlichen Persönlichkeit Trabas. Dort wird sie als informierte und eloquente Kunsthistorikerin präsentiert. Die Filme, die sowohl klassische, europäische Kunstströmungen als auch lateinamerikanische Positionen thematisieren, werden direkt in den Straßen und Wohnhäusern Bogotás gedreht.⁹² Märkte, Autobahnen und öffentliche Plätze samt der Passant:innen und neugierigen Zuschauer:innen stellen die Kulisse dar. Durch die Symbiose von modernen Kunstdiskursen und Alltagsszenarien aus einem Bogotá der Achtzigerjahre, schafft Traba ein sowohl kurioses als auch spannungsreiches Klima. Bereits hier spiegelt sich die Ambition Trabas wider, nämlich die Fusion und Expansion der Kunstgeschichten im lateinamerikanischen Raum.

Während Traba zu Beginn ihrer Karriere, die mit Jorge Romero Brest in Buenos Aires und der Arbeit bei der Zeitschrift *Ver y estimar* startet, einen europäisch geprägten Blick einnimmt, wandelt sich ihre Position innerhalb der 1960er-Jahre. Florencia Bazzano-Nelson spricht aus diesem Grund von »dos Trabas«:

»La de los años cincuenta quien, como la mayoría de los críticos de la época tenía una actitud eurocéntrica y esteticista, y la que emerge a fines de los sesenta, quien considera el cauce del arte continental desde el otro lado del río [...] al adoptar un marco conceptual en el cual articular la crítica de arte desde lo local y latinoamericano adquiere una relevancia mucho mayor.«⁹³

Der Wandel Trabas wird vom politischen Klima der 1960er und vom wachsenden Konflikt zwischen Lateinamerika und den USA maßgeblich beeinflusst. Doch darüber hinaus sorgte auch ihr Verständnis von Ästhetik für eine kontroverse Konzeption von »arte latinoamericano«, die es dennoch, so Traba, als solche nie geben könne.⁹⁴ Trotz – oder gerade wegen – ihrer kritischen Haltung gegenüber der Essenzialisierung der Kunst, pflegt Traba eine starre Vorstellung im Hinblick auf die Funktion von Künstler:innen. Diese seien »apolitische, antisoziale« Personen, die an politischen Ereignissen kein Interesse hätten. Vielmehr solle sich eine Künstlerin, bzw. ein Künstler auf »plastische Elemente« konzentrieren.⁹⁵ Es wird deutlich, dass Traba ein klassi-

92 Vgl. Marta Traba, »Historia del arte moderno contada desde Bogotá: Capítulo No. 13 – La nueva figuración.« https://www.youtube.com/watch?v=gCq_z9DHuHw (produziert von Rodrigo Castaño, 1983). [12.05.2017].

93 »Diejenige aus den 1950er-Jahren, die wie die meisten Kritiker:innen jener Zeit eine eurozentrische und ästhetizistische Haltung einnimmt, und diejenige, die Ende der 1960er-Jahre auftaucht und die Strömungen der kontinentalen Kunst von der anderen Seite des Flusses aus betrachtet [...]. Indem [Traba] einen konzeptuellen Zugang schafft und die Kunstkritik vielmehr aus der lokalen und lateinamerikanischen Perspektive heraus betrachtet, gewinnt diese zugleich eine viel größere Bedeutung.« (ÜdA). Florencia Bazzano-Nelson, »Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba.« In *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, hg. v. Marta Traba (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005), 10.

94 Ebd., 17.

95 Vgl. ebd., 12.

sches Modell der Kunstgeschichte verfolgt; nämlich jenes von der ›Schönheit‹, welches jedoch im 20. Jahrhundert, im Zeitalter der Kybernetik, so Florencia Bazzano-Nelson, deplatziert scheint.⁹⁶ Trabas konservative Haltung zur Kunst lässt sich des Weiteren anhand ihrer radikalen Trennung von Kunst und Politik deuten. Diese führt Traba u.a. auf den *muralismo mexicano* zurück, in welchem, Kunst für politische Zwecke und als »soziale Waffe« instrumentalisiert worden sei.⁹⁷ Am Beispiel dieser Strömung formuliert sie später ihre eigene Position, in welcher die ästhetische Individualität der Künstler:innen hervorgehoben werden sollte. Denn diese sei, so Traba, von der politischen Aufgabe klar zu trennen: »El espacio político que confundió, como bien dice García Ponce, lo nacional y el Estado, institucionalizando el nacionalismo, no interesa para nada y desvía de cualquier búsqueda seria de lo nacional.«⁹⁸ Darüber hinaus wird deutlich, dass Traba hier nicht von einem patriotischen Diskurs ausgeht, der laut der Autorin längst überwunden sei, sondern ihren Schwerpunkt auf die Ergründung der Tradition innerhalb der nationalen Geschichte setzt. Die Manifestation einer Tradition des Nationalen ist für Trabas Theorie zwingend nötig, um generell vorweisen zu können, dass es inzwischen eine ›eigene‹ lateinamerikanische Tradition gibt. Gemeint sind die seit den 1960er-Jahren im Bereich der Kunstgeschichte stets lauter werdenden, kritischen Stimmen lateinamerikanischer Intellektueller und Kunst-kritiker:innen. Traba hält dementsprechend fest: »No hay ningún motivo para demorar más la creación de un cuerpo de pensamiento si ya existe la tradición de lo nacional y si, de manera individual, varios críticos del continente han pensado estos temas con inteligencia y originalidad.«⁹⁹ Die in Lateinamerika vorhandenen, unterschiedlichen Strömungen werden von Traba einerseits in ästhetisch- und andererseits in politisch motivierte Positionen kategorisiert.¹⁰⁰ In Brasilien, so folgert Traba, habe sich eine Tradition des Nationalen etabliert, während in Mexiko eine dogmatische Tendenz in der Kunst zu beobachten sei: »A diferencia de México lo nacional [en Brasil] no es un dogma: se alimenta de esta proposición múltiple.«¹⁰¹ In Argentinien werde das Ästhetische, so Traba, in Gegenüberstellungen debattiert, die am Ende jedoch unter dem Oberbegriff des Nationalen zusammengefasst würden. Trotz der Dispute zwischen den Künstler:innengruppen der 1920er-Jahre, *Boedo* und *Florida*¹⁰², bleibe

96 Ebd., 12-13.

97 Vgl. Marta Traba, »Artes plásticas latinoamericanas: La tradición de lo nacional.« *Hispanamérica*, 23/24 (1979): 47.

98 »Der politische Raum, der, wie García Ponce zu Recht sagt, das Nationale und den Staat verwechselt und den Nationalismus institutionalisiert, ist hier nicht von Interesse und weicht von jeder ernsthaften Suche nach dem Nationalen ab.« (ÜdA). Ebd.

99 »Es gibt keinen Grund, die Gestaltung eines Gedankenguts länger hinauszuzögern, wenn eine nationale Tradition bereits existiert und wenn, individuell betrachtet, mehrere Kritiker:innen auf dem Kontinent mit Intelligenz und Originalität über diese Thematik nachgedacht haben.« (ÜdA). Ebd., 44.

100 Ebd., 49-50.

101 »Im Unterschied zu Mexiko ist das Nationale [in Brasilien] kein Dogma: Es definiert sich als vielfältige Aussage.« (ÜdA). Ebd.

102 Der Disput zwischen der linksorientierten Gruppe *Boedo* und der vorwiegend ästhetischen Parametern zugewandten Gruppe *Florida* – die Namen verweisen auf die jeweiligen Stadtbezirke in Buenos Aires –, spiegelt sich in einer abgewandelten Form zwischen politisch engagierten Künst-

es eine argentinische Debatte: »[...] [C]oinciden siempre en ser argentinos ›hasta la muerte‹, posición extrapolítica que los nivela a todos.«¹⁰³ Neben ihrer ablehnenden Haltung gegenüber der Politisierung von Kunst, die die Gefahr berge, in ein extremes Konzept des Nationalismus (*nacional nacionalista*) abzudriften, äußert sich Traba auch kritisch über die Entstehung neuer Kunstformen, wie beispielsweise die Media Art, Performances oder Happenings.¹⁰⁴ 1964 betrachtet sie in Buenos Aires im ITDT Arbeiten von Minujín, welche sie schließlich abwertend – »Argentina está infectada de ›Pops‹ malísimos« – kommentiert.¹⁰⁵

In Kolumbien bewegt sich die Kunsthistorikerin in elitären Kreisen, die in den 1960er-Jahren die Modernisierung sowohl im ökonomischen als auch kulturellen Bereich vorantreiben wollen. Zunächst unterstützt Traba die steigende Internationalisierung kolumbianischer Künstler:innen und nimmt so eine ähnliche Position für Kolumbien ein, wie Romero Brest sie für Argentinien vertritt. Doch die Zeit des *desarrollismo* sollte nicht lange andauern. Die Internationalisierung der Wirtschaft hatte auch zur Folge, dass die Beziehung zwischen Kolumbien und den USA immer wichtiger wurde, weshalb sich die Positionen im Land spalteten. Traba und Zalamea, der die Zeitschrift *La nueva prensa* gründete, vertraten in ihren Texten stets eine kritische Haltung gegenüber der Regierung und den kulturellen Fortschrittsmaßnahmen der USA, welche unter Eisenhower im Programm *Alianza para el progreso* Gestalt annahmen.¹⁰⁶ Das Programm sollte dazu dienen, lateinamerikanische Kulturinstitutionen finanziell zu unterstützen. Das 1958 in Buenos Aires gegründete ITDT partizipierte an diesem Programm. So finanzierte sich das ITDT u.a. durch Zuschüsse der amerikanischen Stiftungen Ford und Rockefeller. Durch die Unterstützung verschaffte sich die nordamerikanische Regierung gleichzeitig Kontrolle über die verschiedenen Institutionen, die als kulturpolitische Strategie des Kalten Krieges verstanden werden kann. Parallel wurden amerikanische Tochtergesellschaften in Südamerika gegründet, die die lokalen Märkte schwächten.¹⁰⁷ Eingeflochten in das internationale wirtschaftliche System unterlagen

ler:innen und den sogenannten *artistas pop* auch in der Kunstpraxis der Sechzigerjahre wider. (Vgl. dazu 3.3).

103 »[...] immer stimmen sie darin überein, durch und durch Argentinier:innen zu sein, eine außerpolitische Position, die alle verbindet.« (ÜdA). Traba (1979), 52.

104 Auch Jorge Romero Brests Kunstverständnis gerät, was die neuen Kunstformen anbetrifft, an seine theoretischen und ästhetischen Grenzen: »Cuenta Romero Brest que la primera vez que contempló una de las ›apetitosas‹ hamburguesas de Claes Oldenburg experimentó un cóctel de sensaciones en el que se combinaron el ›gran asombro‹ con el más franco ›disgusto‹ y ›estupor‹.« (»Romero Brest erzählt, dass er, als er zum ersten Mal einen der ›appetitlichen‹ Hamburger von Claes Oldenburg sah, dies mit gemischten Gefühlen erlebte, in welchen ›großes Erstaunen‹, ehrliche ›Abneigung‹ und ›Verwunderung‹ zugleich aufkamen.«, ÜdA.) Giunta (2001), 167. Der Kunstkritiker stand mit seiner Konfusion den neuen amerikanischen Kunstströmungen gegenüber allerdings nicht alleine da, denn auch Clement Greenberg begegnete der Pop-Art zu unkritisch, wenn er die Kunst von Lichtenstein und Warhol als »easy stuff« und »minor« bezeichnet. Vgl. Clement Greenberg, »Clement Greenberg on Pop art.« <https://www.youtube.com/watch?v=ZN8uvzoJD5Q>. [06.07.2017].

105 »Argentinien ist mit schlechtem Pop-Geschmack infiziert.« (ÜdA). Florencia Bazzano-Nelson »Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba.« In Traba (2005), 17.

106 Ebd., 15ff.

107 Vgl. Claudia Inés de Theisen, *Die argentinische Kunst der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts* (1987), 53ff.

die Lateinamerikaner:innen demnach einem Neokolonialismus Nordamerikas und den Kontrollapparaten der Kultureinrichtungen.¹⁰⁸

Neben den imperialistischen Zügen der USA kommentierten Traba und Zalamea die aktuellen Geschehnisse auf Kuba, weshalb sie der industriellen Elite ein Dorn im Auge waren. Unter der Herrschaft von »La mano negra«, einer geheimen Vereinigung, wurde die Zeitschrift *La nueva prensa* schließlich boykottiert.¹⁰⁹ Vor diesem äußerst paradoxen Hintergrund, in welchem kulturelle, ökonomische und geopolitische Interessen miteinander kollidieren, radikalisiert Traba ihre Position und Einstellung gegenüber der Kunst. Ihre theoretischen Ansätze richtet sie nun gezielt gegen die USA. Der zunächst vorangetriebene Internationalismus wandelt sich schließlich in ein kategorisches Konzept, in welchem die lateinamerikanischen Länder in »offene« und »geschlossene« Kulturen aufgeteilt werden. Zu den offenen Kulturen zählen Länder wie Argentinien und Venezuela, da sie hohe Immigrationszahlen und laut Traba nur wenige indigene Traditionen vorweisen können. Geschlossene Kulturen finde man hingegen in Peru oder Kolumbien, wo eine niedrige Immigrationsrate und eine ausgeprägte indigene Kultur vorhanden sei.¹¹⁰ Die Aufteilung der Kulturen, wie Bazzano-Nelson ebenfalls anführt, ist keine neue Erfindung Trabas. Schon Octavio Paz schrieb sich mit seiner Formel »Los mexicanos descien den de los aztecas; los peruanos, de los incas, y los argentinos, de los barcos«¹¹¹ fest in ein »kollektives, lateinamerikanisches Gedächtnis« ein. Doch Traba nutzt diese Formel, um zwischen Lateinamerika und den Vereinigten Staaten eine klare Grenze ziehen zu können.¹¹² Die offenen Länder – wie Traba am Beispiel der Kunstwerke Minujíns in Argentinien kritisiert – gewährten einer »Ästhetik des Verfalls« (*estética del deterioro*) Einlass, einer nordamerikanischen Ästhetik, die schädlich sei. Andererseits gestalte sich in den geschlossenen Ländern der Widerstand (*resistencia*) und damit eine Kunst, die den neuen Strömungen gegenüber resistent bleibe. An dieser Stelle zitiert Bazzano-Nelson die von Traba gezogenen Schlüsse aus dem Jahr 1964, in denen sie sich mit ihrer Kritik an den Matratzen direkt auf die Arbeiten Minujíns bezieht:

108 Der aufkommende Imperialismus in Form ökonomischer und kultureller Aneignung lateinamerikanischer »Ressourcen« wird u.a. von Pino Solanas als *Neocolonismo* bezeichnet. Er skizziert die Situation in seiner Dokumentarreihe *La hora de los hornos* (1968), in welcher eine klare Position auf Seite der linken, kommunistischen Partei eingenommen wird. (Vgl. dazu auch 3.3).

109 Bazzano-Nelson, 15.

110 Vgl. Bazzano-Nelson, 17.

111 Die Mexikaner stammen von den Azteken ab, die Peruaner von den Inkas und die Argentinier kommen von den Schiffen. (ÜdA). Alieto A. Guadagni, »Un ejemplo por imitar.« *La Nación*, 13.05.2013, <https://www.lanacion.com.ar/1581355-un-ejemplo-por-imitar>. [23.05.2017].

112 Noé spricht ebenfalls von einer Gesellschaft mit einer geschlossenen Ordnung (*orden cerrado*) und einer anderen Gesellschaft mit einer offenen Ordnung (*orden abierto*). Erstere sei die »primitive Gesellschaft«, in der die Kunst allgegenwärtig sei, weil eine Definition derselben nicht existiere. Zweitere sei die heutige, westliche Gesellschaft. In dieser verortet Noé seine Chaostheorie, in welcher die Ordnung stets neu erfunden werde. Anders als Traba erschließt Noé das »Offene und Geschlossene« aus einer ästhetischen Perspektive heraus. Vgl. Luis Felipe Noé, *Antiética* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2015), 48. Das Buch ist 1965 bei *Ediciones Van Riel* erschienen. Im Folgenden wird auf die zweite Auflage von 2015 zurückgegriffen.

»[De] un lado [...] quedan los *inventores*. Los que inventan la imagen de cada día contra la imagen del día anterior y empujan así hasta su extremo más radical la *ley de deterioro* de la estética contemporánea. Del otro lado permanecen los *resistentes*. Expresionistas abstractos, expresionistas figurativos, neoclásicos, se cuentan entre ellos. Pero insisto, deben ser excepcionales para sobrevivir [...] Todos los colchones, los nuevos realismos improvisados, los objetos irrisorios, tienen de antemano señalada su existencia precaria cuando no son utilizados, desde luego, por un genio que los fortalece de tal modo como para asegurarles su futuro estético.«¹¹³

Nach Traba habe die Existenz der Matratzen im Kontext der Kunst keine Berechtigung, da diese sich nicht gezielt gegen den nordamerikanischen Imperialismus richteten. Dass die Matratzenarbeiten jedoch relevante ästhetisch-politische Perspektiven beinhalten, wird im dritten Kapitel ausführlich dargelegt. Worauf nun hingewiesen werden soll, ist das Paradox, in welchem sich Trabas Denken bewegt. Ihre Überlegungen, die einen Wandel im Hinblick auf die ›lateinamerikanische Kunst‹ entfachen sollen, verorten sich im Zeitraum der Sechzigerjahre. Hier erreicht die Paradoxie ihren Gipfel. Denn als Traba sich 1966 nach einer Kubareise enthusiastisch der kubanischen Revolution gegenüber äußert, wird kurz darauf in Kolumbien ihre Fernsehsendung eingestellt und sie wird von ihrem Lehrstuhl an der Universität in Bogotá suspendiert. Die Kunsthistorikerin wird aufgefordert, in weniger als sechs Monaten das Land zu verlassen. Daraufhin akzeptiert Traba mangels alternativer Finanzierungsquellen ein Stipendium der Guggenheim Stiftung, wofür sie scharf kritisiert wird. Das Stipendium ermöglicht ihr die Verfassung von *Sobre la penetración imperialista* (1969), eines Werkes gegen die kulturelle und wirtschaftliche Invasion durch Nordamerika.¹¹⁴ In diesem Widerspruch wird das (institutionelle) Ausmaß der Dependenz¹¹⁵ verdeutlicht: Traba, die als antreibende Persönlichkeit der Kunstkritik in Kolumbien galt, wird, sobald sie sich gegen Nordamerika wendet, zum politischen Außenseiter in Lateinamerika. Die kunsthistorische Arbeit Trabas verortet sich innerhalb dieser Ambivalenz, in der – ohne, dass Traba es beabsichtigt hätte – ›arte latinoamericano‹ zum politischen Label mutiert. (Antiimperialistische) ›lateinamerikanische Kunst‹ wird hier auf perverse Weise in Verbindung gebracht mit einem immer dominanter werdenden westlichen Markt und entlarvt sich innerhalb der eigenen Kategorie als ein paradoxes Pseudonym. Dieses Phänomen ist keineswegs bloß ein Zeugnis der Sechzigerjahre, sondern tritt nach wie vor in Erscheinung. 2016 wird im Migros Museum in Zürich die Ausstellung *Resistance performed* eröff-

113 »Auf der einen Seite [...] befinden sich die *Erfinder:innen*; Diejenigen, die das Bild eines jeden Tages im Kontrast zum Bild des Vortages erfinden und damit das Gesetz des Verfalls einer zeitgenössischen Ästhetik auf sein radikalstes Extrem treiben. Auf der anderen Seite befinden sich die Widerständigen. Dazu gehören u.a. abstrakte Expressionist:innen, figurative Expressionist:innen, Neoklassiker:innen. Ich bestehe jedoch darauf, dass sie außergewöhnlich sind, um zu überleben [...]. Da sie keine Verwendung finden, bezeugen alle Matratzen, alle neuen improvisierten Realismen und lächerlichen Objekte ihre prekäre Existenz im Voraus. Natürlich geschieht dies durch ein Genie, das sie darin bekräftigt ihre ästhetische Zukunft zu sichern.« (ÜdA). Bazzano-Nelson, 18, [Herv.i.O.].

114 Bazzano-Nelson, zoff.

115 Zum Begriff der ökonomischen und politischen ›Dependenz‹, vgl. Hans-Jürgen Puhle, Hg., *Lateinamerika. Historische Realität und Dependencia-Theorien* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1977).

net, in welcher zwischen anderen lateinamerikanischen Künstler:innen auch Werke von Minujín ausgestellt werden. Im Gespräch mit der Kuratorin und Direktorin des Migros Museums, Heike Munder, stellt sich heraus, dass eine ›Exotisierung‹ der Kunst nach wie vor aktiv sei. Afrikanische Künstler:innen wollen sich, so die Kuratorin, als afrikanisch verkaufen und gleichzeitig international sein, dies gelte ebenso für lateinamerikanische Künstler:innen.¹¹⁶ In dieser Betrachtungsweise Munders wird die kulturelle Herkunft als Marketingstrategie interpretiert und bleibt von dem Hintergrund der postkolonialen Geschichte und auch von deren kritischer Theoretisierung unberührt. Das Problem liegt demnach in einer fehlenden, postkolonialen Reflexion klischeebehafteter Modelle. *Resistance performed* greift ein stereotypes Bild auf und macht es zum Leitmotiv der Kunst, ohne nach der Genealogie von Widerstandsmotiven zu fragen, bzw. diese mit der westlichen Kolonialgeschichte in Relation zu setzen. Auch aus der Perspektive Trabas erweist sich der Begriff der Resistenz als ambivalent, da er Kunst aufgrund geografischer Grenzen definiert. Es geht nun nicht darum anzuzweifeln, dass in der Kunst Lateinamerikas der 1960er- bis 1980er-Jahre, die Resistenz gegenüber neokolonialistischen Tendenzen und vor allem innerhalb eigenen repressiven Staatssystemen eine zentrale Rolle spielte. Im Gegenteil: Bis heute ist diese gleichzeitig lebensnotwendige, aber auch lebensbedrohliche Praxis – beispielsweise im Werk der guatemalteckischen Künstlerin Regina José Galindo – von essenzieller Bedeutung. Problematisch ist der Begriff jedoch dann, wenn er in Bezug auf die künstlerische Praxis eine räumliche Beschränkung erfährt. In der Ausstellung *Resistance performed* werden lediglich Positionen lateinamerikanischer Künstler:innen gezeigt, wodurch die Resistenz auch hier zu einem scheinbar räumlich begrenzten Projekt erhoben wird. Der Widerstand und dessen Ursachen sind jedoch in ein System komplexer Machtstrukturen verflochten. Ein Ziel in der Analyse der Kunstwerke wird es deshalb sein, diese Systeme näher zu untersuchen. Dabei ist jedoch nicht die Frage der Nationalität maßgeblich; vor allem stehen sinnlich-materielle Strukturen, die sich sowohl in die Werke als auch in die Diskurse einschreiben, im Vordergrund der Überlegungen. Dies soll im folgenden Kapitel ausführlich diskutiert werden.

Die Frage nach der Resistenz deutet schließlich auf ein Spannungsfeld hin, das sich zwischen dem nationalen und dem internationalen Raum ausbreitet und dadurch die beiden in Relation zueinander setzt. Noé positioniert sich hier eindeutig als ›lateinamerikanischer Künstler‹, während Minujín in die internationale Szene eintaucht.¹¹⁷ Wie Noé und Minujín reisten in den Sechziger- und Siebzigerjahren zahlreiche lateinamerikanische Künstler:innen in die internationalen Kunstmetropolen – Paris und New York. Einige blieben und andere kehrten zurück. Ab diesem Zeitpunkt lässt sich eine kulturelle Heterogenität innerhalb der Kunstszene festmachen, die bis heute stetig wächst.¹¹⁸

116 Das Gespräch mit Heike Munder fand am 29.01.2016 im Migros Museum statt. Da eine Aufnahme nicht erwünscht war, wurde hier auf Notizen zurückgegriffen.

117 Im vierten Kapitel wird dieser Aspekt anhand Noés Erfahrungen in New York ausführlich untersucht (Vgl. 9). Minujín hingegen beteiligt sich an den jeweiligen künstlerischen Bewegungen in Paris und New York und integriert sich dort in die lokale Szene. Zu den unterschiedlichen Positionierungen vgl. auch die Interviews mit Noé und Minujín in: Rodrigo Alonso, Hg., *Imán Nueva York – Arte argentino de los años 60* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2010).

118 Die Generation von Schiaffino und auch die folgende von Xul Solar reiste nach Europa, um dort von den Künstler:innen zu lernen. In den Dreißigerjahren befanden sich Frida Kahlo und Diego

Im selben Zeitraum verfasst Marta Traba 1973 mit *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* ein Überblickswerk, in welchem sie schließlich ihre Haltung gegenüber den USA erneut darlegt.¹¹⁹ Kurze Zeit später, 1979, schreibt die Kunsthistorikerin den Aufsatz *Artes plásticas latinoamericanas: la tradición de lo nacional* und stellt ihr »nationales Konzept« für die Kunst lateinamerikanischer Länder vor. Anhand verschiedener Beispiele aus Mexiko, Brasilien, Argentinien, Ecuador und Peru greift sie lokale Tendenzen, Strömungen und Theorien auf, die dann, wie bereits an Brasilien, Mexiko und Argentinien gezeigt wurde, miteinander verglichen werden. Unter der Überschrift »Hacia un concepto de lo nacional« geht die Autorin schließlich auf das Unternehmen ein, die lateinamerikanische Kunstgeschichte voranzutreiben und nimmt Stellungnahme zu Autoren, wie u.a. Nestor García Canclini, Juan Acha und Damián Bayón. Eine wichtige Referenz zu ihren Überlegungen findet sich in dem Symposium *El artista latinoamericano y su identidad*, das 1975 in Austin, Texas, stattfand. Die Konferenz wurde u.a. von Acha und Bayón organisiert, von denen Letzterer am Lehrstuhl der Universität von Texas arbeitete.¹²⁰ Traba hält fest, dass sich die Kunstkritiker:innen zum ersten Mal in dieser Konstellation in Austin begegneten. Mit Verweis auf die jeweiligen Positionen der Redner:innen betont sie, dass es keine klare Definition einer lateinamerikanischen Kunst geben könne. Das Problematische im Definieren der lateinamerikanischen Kunst liege schließlich in der bereits kritisierten nationalistischen Strömung, die eine ästhetische Betrachtung hindere. Darüber hinaus sei das Lateinamerikanische zum übersättigten Begriff mutiert. Traba kritisiert hier das in den 1970er-Jahren aufsteigende Phänomen des »lateinamerikanischen Booms«.¹²¹ Im Verlauf des Textes nimmt die Kunsthistorikerin Bezug auf zehn unterschiedliche Kritiker:innen – einschließlich ihr selbst – und auf deren Theorien, die das Lateinamerikanische durch verschiedene Ansätze neu definieren wollen.¹²² Unter den genannten Kritiker:innen befindet sich auch der in Argentinien geborene und in Mexiko lebende Anthropologe und Kulturwissenschaftler Nestor García Canclini. In seiner späteren, in den 1980er-Jahren verfassten Analyse zum Begriff der Hybridität liefert der Anthropologe wichtige Erkenntnisse, die im Folgenden näher diskutiert werden sollen. Daran anknüpfend soll ein erstes Resümee über die hier dargelegten Ansätze der »arte argentino« bzw. »arte latinoamericano« gezogen werden.

Rivera in den USA. Ab den 1960er-Jahren nimmt die Auswander- und Reisequote unter lateinamerikanischen Künstler:innen jedoch massiv zu. (Vgl. dazu 9.3).

119 Die Neunzigerjahre – das Jahrzehnt nach den lateinamerikanischen Diktaturen – eröffnen erneut das Feld für die Reflexion der Kunsthistoriografie. Einige der genannten Autor:innen (García Canclini, Morais) kommen bereits bei Marta Traba zu Wort. Vgl. diesbezüglich auch: Gerardo Mosquera, Hg., *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (London, 1995).

120 Vgl. Eder (2016).

121 Traba (1979): 57ff.

122 Traba erwähnt diesbezüglich folgende Personen: Juan Acha, Néstor García Canclini, Federico de Morais, Ferreira Gullar, Damián Bayón, Jorge Alberto Manrique, Aracy Amaral, Ida Rodríguez Prampolini, Mário Pedrosa sowie sich selbst.

2.4.2 Hybridität zwischen *modernismo* und *modernización* – Von der Ambiguität im Begriff der ›Moderne‹

In seinem 1989 erschienen Buch *Culturas híbridas – estrategias para entrar y salir de la modernidad* untersucht Nestor García Canclini den Begriff der Moderne im Hinblick auf eine wachsende Hybridität im lateinamerikanischen Raum.¹²³ Dort schreibt der Autor: »It is a question of seeing how, within the crisis of Western modernity – of which Latin America is a part – the relations among tradition, cultural modernism, and socioeconomic modernization are transformed.«¹²⁴ Dementsprechend analysiert García Canclini – noch vor Homi Bhabha – verschiedene Hybridisierungsprozesse und liefert damit einen wichtigen theoretischen Impuls für die postkoloniale Theorie in der Lateinamerikanistik. Dabei richtet sich seine zentrale Fragestellung an die Untersuchung verschiedener ›Strategien des Ein- und Austretens in die Moderne‹.

Am Beispiel der Grenzsituation zwischen Mexiko und den USA, die eine nord-amerikanische Expansion kapitalistischer Gestalt im mexikanischen Raum aufweise, beobachtet García Canclini eine wachsende kulturelle Hybridität.¹²⁵ Unter Hybridität versteht der Autor die Kombination soziokultureller Prozesse, die zuvor getrennt voneinander existierten und die durch die »reconversión« – die Umstellung – nun neue Strukturen und Praktiken generieren.¹²⁶ Feste Identitätskonstruktionen können durch permanente Hybridisierungsprozesse aufgelöst werden. Dementsprechend hält García Canclini fest:

»These diverse, ongoing processes of hybridization lead to a relativizing of the notion of identity. They even call into question the tendency on the part of anthropology and of a certain sector of cultural studies to take up identities as a research object. The emphasis on hybridization not only puts an end to the pretense of establishing ›pure‹ or ›authentic‹ identities; in addition, it demonstrates the risk of delimiting local, self-contained identities or those that attempt to assert themselves as radically opposed to national society or globalization.«¹²⁷

Identitäten können demnach nicht als Essenzen, wie beispielsweise im Begriff der *mezitaje*, verhandelt werden. Da die u.a. soziale, kulturelle und technische Hybridisierung stets eine Fusion, Mischung und Neuordnung voraussetze, prangere sie das homogene Konzept der Identität an. Ausgehend von Hybridisierungsprozessen liegt das Ziel seiner Untersuchung darin, bestehende Dichotomien wie »modern-traditionell«, »kultisch-populär« und »hegemonial-subaltern« grundsätzlich infrage zu stellen.¹²⁸ Dabei ana-

123 Im ursprünglichen Manuskript wurden Zitate aus dem spanischen Originaltext »Culturas híbrid« von García Canclini (2015) verwendet. Für nicht-spanischsprachige Leser:innen wurden die Zitate an einigen Stellen durch die englische Übersetzung (Auflage von 2008) ausgetauscht. Verweise ohne Zitate basieren auf der spanischen Publikation (Auflage von 2015).

124 Néstor García Canclini, *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity* (Univ. of Minnesota Press, 2008), 6.

125 Vgl. García Canclini (2015), 288ff.

126 García Canclini (2015), III–VI.

127 García Canclini (2008), XXVIII.

128 García Canclini (2015), 192.

lysiert García Canclini u.a. die Relation zwischen Kunstproduktion und Kunstmarkt. Bevor das Konzept García Canclinis näher betrachtet wird, muss zunächst gefragt werden, was es mit den Begriffen »modernismo« und »modernización socioeconómica«, die er in seinem Ansatz formuliert, nun auf sich hat: Inwiefern äußert sich im Begriff der »Moderne« die hier vorgenommene Differenzierung und welche Bedeutung kommt ihr zu? Vor dem Hintergrund der ökonomischen Ungleichheit zwischen Industrie- und Entwicklungsländern formuliert García Canclini die Frage nach der »lateinamerikanischen Moderne«: »Is it possible to impel cultural modernity when socioeconomic modernization is so unequal?«¹²⁹ Mit welchem Kunstbegriff haben wir es im Hinblick auf diesen Modernebegriff nun zu tun?

Um den Begriff der Moderne differenziert untersuchen zu können, beziehe ich mich im Folgenden auf die Position von Bolívar Echeverría. Für die Argumentation der hier vorliegenden Forschungsarbeit erweisen sich die Überlegungen des ecuadorianisch-mexikanischen Denkers als fundamental.¹³⁰ Indem Echeverría die Genealogie des Modernebegriffs analysiert, kann er aus der historischen Perspektive heraus eine bedeutende Unterscheidung markieren. Denn zwischen der *modernidad capitalista* und der Moderne als »neotécnica«, als eine Technik, die das Menschenbild im Laufe der Zeit radikal revolutionieren wird, müsse grundsätzlich differenziert werden. Im Hinblick auf die »Ambiguität der Moderne« skizziert Echeverría sowohl das Prinzip der Modernisierung als auch die permanente Koexistenz von Moderne und Tradition. Er bezeichnet dieses Charakteristikum der Moderne als »modernidad como intento«:

»Lo primero que habría que advertir sobre la modernidad como principio estructurador de la modernización ›realmente existente‹ de la vida humana es que se trata de una modalidad civilizatoria que domina en términos reales sobre otros principios estructuradores no modernos o pre-modernos con los que se topa, pero que está lejos de haberlos anulado, enterrado y sustituido; es decir, la modernidad se presenta como un intento que está siempre en trance de vencer sobre ellos, pero como un intento que no llega a cumplirse plenamente, que debe mantenerse en cuanto tal y que tiene por tanto que coexistir con las estructuraciones tradicionales de ese mundo social.«¹³¹

Dadurch, dass Echeverría die Moderne als Diskontinuität verhandelt, kann sie nicht als »endgültig«, sondern immer nur relational zu anderen »unmodernen« (traditionellen) Strukturen gedacht werden. Modernisierung und Tradition existieren deshalb stets parallel. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Ansätze von García Canclini und

129 García Canclini (2008), 43.

130 Vgl. Bolívar Echeverría, »Un concepto de modernidad.« (2009), http://bolivare.unam.mx/ensayos/un_concepto_de_modernidad. [03.08.2018].

131 »Das Erste, was über die Moderne als Strukturierungsprinzip einer ›wirklich existierenden‹ Modernisierung des menschlichen Lebens festgehalten werden muss, ist, dass es sich hierbei um eine zivilisatorische Modalität handelt, die auf nicht-moderne oder vormoderne Strukturierungsprinzipien stößt und diese zwar dominiert, jedoch weit davon entfernt ist, jene vormodernen Prinzipien aufzuheben, zu beseitigen oder zu ersetzen. Das heißt, die Moderne wird als ein Versuch dargestellt, der immer damit beschäftigt ist, über vormoderne Prinzipien zu siegen, ein Versuch, der nie gelingt, der jedoch aufrechterhalten werden muss und der deshalb mit den traditionellen Strukturen dieser sozialen Welt koexistiert.« (ÜdA). Ebd., 4-5.

Echeverría. Die Dichotomie zwischen ›traditionell und modern‹ gilt es also nicht nur im Hinblick auf eine ›lateinamerikanische Hybridität‹, sondern auch bereits innerhalb eines gewordenen Modernebegriffs infrage zu stellen. Vor diesem Hintergrund ereigne sich die Krise der Moderne, die Echeverría anhand eines wachsenden »Unbehagens in der Kultur« mit Bezug auf Sigmund Freud analysiert. In jenem Unbehagen äußere sich ihre widersprüchliche Existenz: »Este ›malestar en la civilización‹ consiste en la experiencia práctica de que sin las formas tradicionales no se puede llevar una vida civilizada, pero que ellas mismas se han vaciado de contenido, han pasado a ser una mera cáscara hueca.«¹³² Das Problem der Moderne verortet er in einem entleerten Begriff der Tradition. In der Krise der Moderne manifestiere sich eine zunehmende Entfremdung, die aus der Unfähigkeit resultiere, das ›Neotechnische‹ als möglichen Existenzmodus zu akzeptieren. Hier gestalte sich das wesentliche Paradox der Moderne. Um die der Geschichte entsprungene Widersprüchlichkeit durchleuchten zu können, sei es sinnvoll, die Schnittstelle zwischen Moderne und Kapitalismus genauer zu untersuchen. Diesbezüglich fragt der Philosoph nach den historischen Bedingungen, die den europäischen Kontinent als zentralen Akteur einer einflussreichen wirtschaftlichen Entwicklung inszenierten. Aufgrund günstiger geografischer Konditionen sowie der Etablierung früher Handelsmärkte, die bereits in der Antike den Mittelmeerraum durchzogen hätten, habe sich in Europa die Modernisierung rasch entwickeln können. Trotz alledem verweist Echeverría auf das ›andere Europa‹, welches ebenso in dieser Entwicklung enthalten sei: »[...] la Europa ›histórica‹ se identifica con lo moderno y lo capitalista; no hay que olvidar, sin embargo, que, aparte de ella, ha habido y hay otras Europas ›perdedoras‹, minoritarias, clandestinas o incluso inconcientes, dispuestas a intentar otras actualizaciones de lo moderno.«¹³³ Angesichts der Widersprüchlichkeit der Moderne, die sich vor dem Hintergrund des Kapitalismus mehr und mehr entfaltet, führt Echeverría nun eine zentrale These an:

»La modernidad, esta respuesta autorrevolucionaria que la civilización milenaria da al desafío que le lanza el aparecimiento de la neotécnica, queda de esta manera atada en Occidente al método con el que allí se formuló esa respuesta. Queda atada al órgano del que se sirvió para potenciar exitosamente el aspecto multiplicador de la neotécnica, queda confundida con el capitalismo.«¹³⁴

132 »Diese ›Zivilisationskrankheit‹ besteht in der praktischen Erfahrung, dass man ohne die traditionellen Formen kein zivilisiertes Leben führen kann, dass diese jedoch inhaltslos und zu einer bloßen leeren Umhüllung geworden sind.« (ÜdA). Ebd., 10.

133 »Das ›historische‹ Europa wird mit dem Modernen und Kapitalistischen zusammengeführt; wir dürfen jedoch nicht vergessen, dass es neben diesem auch andere ›verlierende‹ Europas gab und gibt: heimliche oder sogar unbewusste Minderheiten, die bereit sind, andere Aktualisierungen des Modernen auszuprobieren.« (ÜdA). Ebd., 12.

134 »Die Moderne, diese selbstrevolutionäre Antwort der tausendjährigen Zivilisation auf die Herausforderung einer aufkommenden Neotechnik, bleibt auf diese Weise an die westliche Gesellschaft und an eine Methode gebunden, mit der diese Antwort dort formuliert wurde. Sie bleibt an das Organ gebunden, mit dem sie das Multiplikative der Neotechnik erfolgreich gefördert hat, sie bleibt eine Verwechslung mit dem Kapitalismus.« (ÜdA). Ebd., 13.

Die Potenz der Moderne, die von einem kreativen Begriff aus dem Bereich der Technik herrührt – Echeverría bezieht sich hier auf den von Walter Benjamin geprägten Begriff der »técnica lúdica«¹³⁵ –, werde angesichts des Kapitalismus mit der Logik des technischen Fortschritts (*progreso*) verwechselt. Doch zwischen einer Moderne als »neotécnica« und einer »modernidad capitalista« muss differenziert werden, da zwei grundsätzlich andere Logiken im Spiel sind. Vor diesem Hintergrund verortet sich die künstlerische Praxis im Begriff der »neotécnica«. Das Erfinderische und Künstlerische finde sich, so Echeverría, beispielsweise in der mythischen Figur des Daidalos, die er als »primer hombre netamente »técnico«« bezeichnet.¹³⁶ Dementsprechend ist in künstlerischen Arbeiten jene Potenz der Moderne (*modernidad potencial*) enthalten, die sich jedoch nicht durch die kapitalistische Logik erschließen lässt. Die Konfusion, die Echeverría hier problematisiert, deutet sich auch bei García Canclini an, wenn er die Existenzweise künstlerischer Arbeiten im Paradigma der »modernidad capitalista« diskutiert. Folgende Fragen zeigen zwar, dass auch García Canclini zwischen »modernismo« (modernism) und »modernización« (modernization) differenziert:

»If modernism is not the expression of socioeconomic modernization but the means by which the elites take charge of the intersection of different historical temporalities and try to elaborate a global project with them, what are those temporalities in Latin America and what contradictions does their crossing generate? In what sense do these contradictions obstruct the realization of the emancipating, expansive, renovating, and democratizing projects of modernity?«¹³⁷

Jedoch werden diese Fragen aus der sozialanthropologischen Perspektive verhandelt, weshalb künstlerische Arbeiten lediglich in ihrer soziologischen Dimension beleuchtet werden. Mit dieser Methodik gelingt es García Canclini, das geopolitische Paradigma der »arte argentino« und der »arte latinoamericano« u.a. im Hinblick auf die institutionelle Kulturpolitik der 1960er-Jahre gezielt zu untersuchen und auch zu kritisieren.¹³⁸ Doch das Problem, welches sich in seiner Herangehensweise auftut, liegt in der Koppelung von Kunst an die Frage nach der sozialen und ökonomischen Modernisierung. So formuliert García Canclini sein Vorgehen wie folgt:

»Far from any »magical realism« that imagines there to be a formless and confusing material at the base of symbolic production, socioanthropological study demonstrates that the works can be understood if we include at the same time the explanation of the social processes that nourish the methods that the artists rework.«¹³⁹

135 Mit »técnica lúdica« ist der »Spielraum« gemeint, den Benjamin in der zweiten Fassung seines Kunstwerkaufsatzes im Begriff der »zweiten Technik« verortet. Dem entgegen stehe die »erste Technik«, welche sich die Naturbeherrschung zum Ziel gemacht habe. Vgl. Walter Benjamin (2011), 67ff.

136 Vgl. Echeverría (2009), 7.

137 García Canclini (2008), 46.

138 Vgl. García Canclini (2015), 81ff.

139 García Canclini (2008), 50.

In Abgrenzung zum ›magischen Realismus‹¹⁴⁰ solle die sozialanthropologische Perspektive angesichts sozialer Prozesse das ›Werkverständnis‹ erschließen können. Worum es hier also geht, ist primär die institutionelle Einbettung von Kunstwerken und nicht deren künstlerisches Potenzial. Doch auch dieses sei, so García Canclini, von den sozialen Bedingungen abhängig. So heißt es in Bezug auf die literarische Praxis: »From Sarmiento to Sabato and Piglia, from Vasconcelos to Fuentes and Monsivais, literary practices are conditioned by questions about what it means to make literature in societies that lack a sufficiently developed market for an autonomous cultural field to exist.«¹⁴¹

Die Analyse, die García Canclini im Zusammenhang dieser Aussage liefert, darf nicht übergangen werden. Denn er weist hier auf die soziale Ungleichheit hin, die in den Gesellschaften Lateinamerikas vorliege.¹⁴² Dabei spielten, so García Canclini, Anfang des 20. Jahrhunderts u.a. der Analphabetismus sowie die soziale Diskrepanz zwischen Hochkultur und Populärkultur (*culto-popular*) eine zentrale Rolle. Doch im Laufe des Jahrhunderts habe sich diese Situation verändert.¹⁴³ Hier skizziert der Anthropologe vor allem wirtschaftliche und soziale Modernisierungsprozesse in Argentinien, die im Laufe der 1960er-Jahre für eine rasante, technische Entwicklung gesorgt hatten. Vor diesem Hintergrund ist der Vergleich, den García Canclini zwischen Schriftstellern des 19. und des 20. Jahrhunderts zieht, irreführend. Denn zwischen der literarischen Praxis Sarmientos und jener von Pighias liegen ästhetisch-politische Entwicklungen, die nicht ignoriert werden können. Im Hinblick auf den Begriff der Tradition nimmt der Autor u.a. auch Bezug auf verschiedene Werke von Luis Felipe Noé. Hier steht vor allem die Frage nach dem Ursprung – »What do we do with our origins? – im Vordergrund seiner Überlegungen. Des Weiteren fragt García Canclini nach der künstlerischen Praxis einer ›lateinamerikanischen Kunst‹: »How to continue to paint in the era of radical industrialization and commercialization of visual culture? (...) What would be the paths for generating a contemporary Latin American art?«¹⁴⁴ Anhand der Arbeiten Noés geht der Anthropologe auf die ›hybride Kunst‹ ein, die ganz eindeutig ›lateinamerikanische Motive‹ wähle und sich dennoch innerhalb der (europäischen) Tradition der Malerei verorte. Vielmehr als den Begriff der Modernisierung *durch* künstlerische Praktiken zu hinterfragen – hier wäre u.a. auch die Position von Antonio Berni spannend, der durch die Materialität seiner Arbeiten den stetigen Modernisierungsprozess problematisiert –, geht García Canclini davon aus, dass es in der Moderne einen eindeutigen Ursprung gebe. Sowohl die Bindung der künstlerischen Praxis an einen sozial-ökonomischen Modernisierungsprozess als auch die Annahme eines Ursprungs verfehlen das Potenzial künstlerischer Arbeiten. Zwischen der literarischen und künstlerischen Verhandlung und den sozialen Zugangsmöglichkeiten zur Kunst und Literatur sollte unterschieden werden: aufgrund der genannten Thesen Echeverría und möglicherweise gerade we-

140 Zur Begriffserklärung, vgl. 8.1.3.

141 García Canclini (2008), 47.

142 Vgl. García Canclini (2015), 67.

143 Vgl. Ebd. 85.

144 García Canclini (2008), 78.

gen einer Differenz in der Modernisierung Lateinamerikas.¹⁴⁵ In der *modernidad cultural* ließe sich mit Echeverría ein Potenzial denken, welches sich im Begriff der »reivindicación«, der Einforderung eines anderen Existenzmodus, ausdrückt. Marta Traba plädierte mit dem Begriff der »resistencia« für einen Widerstand gegen die Vereinigten Staaten. Doch äußerte sich dieser Widerstand lediglich in der Gegenüberstellung »Lateinamerika versus Nordamerika«, sodass die Kunstgeschichtsschreibung nicht über eine geopolitische Perspektive hinausführt. Mit dem Ansatz Echeverrias ließe sich nun eine Form des Widerstands denken, die nicht trennend, sondern relational wirkt:

»Se plantea así una discordancia y un conflicto entre ambos niveles de la modernidad, el potencial, virtual o esencial y el efectivo, empírico o real; el primero, siempre insatisfecho, acosando al segundo desde los horizontes más amplios o los detalles más nimios de la vida; el segundo, intentando siempre demostrar la inexistencia del primero. Se abre también así, en la vida cotidiana, un resquicio por el que se vislumbra la utopía, es decir, la reivindicación de todo aquello de la modernidad que no está siendo actualizado en su actualización moderna capitalista.«¹⁴⁶

Im Hinblick auf diese Potenz der *modernidad* und die Abgrenzung zum Kapitalismus hebt Vittoria Borsò hervor, dass durch das Denken Echeverrias eine weitere starke Dichotomie, die zwischen der lateinamerikanischen und westlichen Moderne trenne, aufgehoben werden könne: »Esta diferenciación entre modernidad y modernización es eminentemente innovadora, pues rompe con la polarización entre Europa y América. Además, la modernidad alternativa construye otro antagonismo que va más allá de oposiciones territoriales.«¹⁴⁷ Dementsprechend ließe sich der von Echeverría angeführte Begriff der »reivindicación« über den lateinamerikanischen Raum hinaus immer dort verorten, wo künstlerische Arbeiten das Spannungsfeld zwischen *modernidad* und *modernización* erforschen. Doch nach wie vor waltet die genannte Konfusion des Modernebegriffs über die Kunst. Diese äußert sich auch im Denken von Jorge Romero Brest und Marta Traba. Indem sie den Traditionsbegriff an das Paradigma der Nation binden, verharren sie in starren Kategorien. Die eingangs mit Müller-Funk gestellte Frage nach

145 Trotz eines schwachen Kunstmarktes in Argentinien gibt es eine beachtenswerte Kunstproduktion sowie zahlreiche, alternative Kunstinstitutionen. Die Zusammenhänge des »argentinischen Kunstsystems« habe ich in meiner Masterarbeit näher untersucht. Vgl. Lena Geuer, *Das argentinische Kunstsystem: Nur von marginaler Bedeutung?* (Unveröffentlicht, 2012).

146 »Es kommen also eine Unstimmigkeit und ein Konflikt zwischen den beiden Ebenen der Moderne auf: zwischen dem Potenzial – virtuell oder essenziell – und dem Wirklichen – empirisch oder real. Ersteres, immer unbefriedigt, bedrängt Zweiteres von den weitesten Horizonten oder den unbedeutendsten Details des Lebens aus. Zweiteres ist immer darum bemüht, die Nichtexistenz des Ersten zu beweisen. Auf diese Weise eröffnet der Alltag auch ein Schlupfloch, durch das die Utopie erahnt werden kann; d.h. die Einforderung all dessen, was in der Moderne in einer kapitalistischen Aktualisierung nicht verwirklicht werden kann.« (ÜdA). Echeverría (2009), 16.

147 »Diese Unterscheidung zwischen Modernität und Modernisierung ist besonders innovativ, da sie die Polarisierung zwischen Europa und Amerika aufbricht. Darüber hinaus konstruiert die alternative Moderne einen weiteren Antagonismus, der über territoriale Gegensätze hinausgeht.« (ÜdA). Vittoria Borsò, Rezension: »Raquel Serur Smeke (ed.) (2015): *Bolívar Echeverría: Modernidad y resistencias*« In iMex. México Interdisciplinario. Ausgabe 4, Nr. 8, 2015, S. 131-137.

dem Erzähler und der Entstehungsart von Narrativen muss an dieser Stelle wieder aufgegriffen werden. Denn anhand der zuvor diskutierten Biografie Trabas wird evident, dass die politischen Ereignisse die Darlegung ihrer ästhetischen Theorie maßgeblich beeinflussen. Romero Brest und Traba stehen demnach für einen ästhetisch-politischen Übergang, doch es gelingt ihnen nicht, das nationale Paradigma in Bezug auf die Kunst zu überwinden. García Canclini hingegen führt den Traditionsbegriff über die Analyse der Hybridität auf eine weitere Ebene. Vor dem Hintergrund der ›arte argentino‹ sowie der ›arte latinoamericano‹ bietet García Canclini die Möglichkeit, geopolitische Strategien, die sich im Hinblick auf den kapitalistischen Kolonialismus weltweit etablierten, zu kritisieren. Da jedoch das Paradox der Moderne nicht tiefer durchdrungen wird, kann sein Ansatz das Potenzial künstlerischer Arbeiten nicht hinreichend erfassen. Die hier diskutierte Problematik der ›arte argentino‹ sollte einen Einblick in die Diskurse verschaffen, die während der Sechziger- bis Achtzigerjahre geführt wurden. Aus einer gegenwärtigen Perspektive können sie in Dialog zu einem weiteren Diskurs gesetzt werden, der sich nach der Militärdiktatur entfaltete und bis heute debattiert wird: Gemeint ist die *Global Art History*.

2.5 ›Arte argentino‹ heute

Während in der ersten Generation ein eurozentrischer Blick auf Kunst in Lateinamerika angewendet wurde, um diesen anschließend durch einen lateinamerikazentrischen Blick zu ersetzen, wandelt sich im Laufe der Kunsthistoriografie ab den Achtzigerjahren das Verständnis von argentinischer und lateinamerikanischer Kunst. In dieser zweiten Generation werden neu aufkommende Begriffe thematisiert, wodurch sich weitere theoretische Perspektiven eröffnen. Hier spielt vor allem die in den letzten Jahrzehnten immer präsenter werdende Globalisierungsdebatte eine wichtige Rolle. So sind die Diskurse der heutigen ›arte argentino‹ immer stärker eingeflochten in den internationalen Diskurs der *Global Art History*. Welche Folgen ergeben sich aus dieser Entwicklung? Dies gilt es nun anhand verschiedener theoretischer Positionen zur ›globalen Kunstgeschichte‹ zu erörtern. Was hat es mit dem Begriff ›Global‹ oder ›Globalisierung‹ tatsächlich auf sich? Christoph Görg weist auf die plötzliche Relevanz des Begriffes zu Beginn der letzten Jahrhundertwende hin:

»Globalisierung ist sicherlich einer der schillerndsten Begriffe der Gegenwart. Er hat sich nicht nur in verschiedenen (Sozial-)Wissenschaften als zeitdiagnostischer Terminus durchgesetzt, sondern findet auch in Politik und Alltagskultur vielfältige Verwendung – vor allem wenn ein epochaler Veränderungsdruck beschworen werden soll. Globalisierung bezeichnet dann einen säkularen Bruch gesellschaftlicher Entwicklung, der mit weitgehenden ›Herausforderungen und Chancen‹ verbunden sein und unbedingt zum Handeln zwingen soll. Bei genauerer Betrachtung ist allerdings schon diese zentrale Bedeutungsdimension nicht unumstritten.«¹⁴⁸

148 Christoph Görg, »Globalisierung.« In *Glossar der Gegenwart*, hg. v. Ulrich Bröckling, Susanne Krasemann und Thomas Lemke (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 105–110. Der Autor geht darüber hin-

Jener »Veränderungsdruck« ist auch in der Kunstgeschichte bemerkbar, denn auch hier wird mit dem Aufkommen des Begriffs und der stets heterogener werdenden Kunstwelt nach einer anderen Schreibweise gesucht. An dieser Stelle überträgt sich der innere Widerspruch der Globalisierung auf den in der Kunstgeschichtsschreibung intendierten Perspektivwandel. Denn das Paradoxe in der »Globalisierungsgeschichte der Kunst« äußert sich in ihrer Tendenz zur Nationalisierung. Der »globale Raum« wird durch nationale Grenzen erneut abgesteckt. »Je globaler, umso nationaler« könnte schließlich eine provokante These für die folgende Analyse lauten. Auch Görg hält dementsprechend fest:

»Das zentrale Paradox des Globalisierungsbegriffs liegt denn auch darin, dass er eben nicht in Richtung dessen wirkt, was er zu bezeichnen vorgibt: des Heraufziehens einer globalen und einigermaßen homogenen Weltgesellschaft. [...] Der Prozess neoliberaler Globalisierung potenziert in historisch einzigartiger Weise die Gegensätze zwischen Arm und Reich, zwischen Macht und Ohnmacht – nicht nur zwischen Nord und Süd, sondern auch innerhalb der verschiedenen Länder und Regionen. Damit produziert er systematisch sein eigenes Gegenteil: von Nationalismus, Rassismus und kulturell-religiösen Feindbildern über soziale Fragmentierung und einer massiven Exklusion ganzer Regionen bis hin zu einer verstärkten Konkurrenz der kapitalistischen Zentren und dem Einsatz militärischer Gewalt.«¹⁴⁹

Dieses Paradox ist bis heute, zu Zeiten von rechtspopulistischer Konjunktur, von Gültigkeit und hochaktuell. Der Globalisierungsbegriff ist demnach fest in ein ökonomisches und politisches Netz verwoben, welches auf dem genannten Paradox beruht. Trotz dieses Widerspruchs wird die Frage nach einer »globalen Kunst« und damit einhergehend nach einer »globalen Kunstgeschichte« gestellt: *Is Art History Global?* – der Sammelband, welcher von James Elkins 2007 herausgegeben wurde, ist in diesem Kontext eine häufig zitierte Referenz.

In seiner Einführung stellt Elkins folgende Fragen: »Can the methods, concepts, and purposes of Western art history be suitable for art outside of Europe and North America? And if not, are there alternatives that are compatible with existing modes of art history?«¹⁵⁰ Gerhard Wolf formuliert genau diese Frage als Tatsache um, wenn er sagt: »Kunst und Geschichte sind europäische Begriffe, und man kann nicht unterstellen, dass es direkte äquivalente in anderen Kulturen gibt.«¹⁵¹ Statt an dieser Stelle zu verweilen – wie Elkins dies tut, indem er sich primär auf institutionelle Fragen konzentriert –, geht Wolf bereits einen Schritt weiter und fragt nach den »mobilen Kriterien« verschiedener Kulturen und ihrer ästhetischen Praktiken: »Gleichwohl macht es Sinn, nach ästhetischen Kriterien und Möglichkeiten der Beschreibung von gestalteten Dingen, nach dem Ort von Artefakten in einer Kultur oder nach ihrer Mobilität

aus auch auf historische Aspekte ein, die den Begriff der Globalisierung prägen und die sich bis auf die frühe Neuzeit zurückdatieren lassen.

149 Görg (2013), 109–110.

150 Elkins (2007), 3.

151 Wolf (2012), 61.

zwischen Kulturen zu fragen, ja nach den kulturkonstitutiven Dynamiken von ästhetischen Praktiken.«¹⁵² Während sich Wolfs Argumentation auf ästhetische Parameter stützt, treten bei Elkins institutionelle Fragen in den Vordergrund. So führt Elkins ein dialektisches Pro-Kontra-Spiel, in welchem er anhand von verschiedenen Positionen und Beispielen das ›Für und Wider‹ einer globalen Kunstgeschichte diskutiert. Seine Erkenntnisse zieht er vor allem aus Statistiken. Gemeinsam mit einem Forschungsteam der Universität Cork erhob der Kunsthistoriker umfassende Daten über die weltweite Existenz und Verbreitung der kunsthistorischen Disziplin an anderen Universitäten. Das Ergebnis dieser Studie ist wenig überraschend: »[...] [A]rt history is very much a North American and western European phenomenon.«¹⁵³ Fraglich ist jedoch, ob solche Studien einen historischen Überblick zur Kunstforschung zahlreicher Länder liefern können. Statt inhaltliche Gemeinsamkeiten hervorzuheben, fertigt Elkins eine geografische Karte zur Disziplin der Kunstgeschichte an. Hier werden historische Ereignisse, wie beispielsweise die Militärdiktaturen in etlichen südamerikanischen Ländern, nicht weiter behandelt. Die Frage nach der Existenz und Verbreitung der kunsthistorischen Disziplin beruht auf eurozentrischen Kriterien. Es erweist sich daher als widersprüchlich, auf die Frage nach einer globalen Kunstgeschichte auf diese Weise antworten zu wollen. Denn in Bezug auf die Praxis der Kunstgeschichtsschreibung in Argentinien, deren institutionelle Entstehung bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, wird ein verzerrtes Bild zurückgeworfen.¹⁵⁴ Auch in Bezug auf die Rolle der nationalen Identität der Kunstgeschichte zieht Elkins irreführende Rückschlüsse. Denn in der Argumentation, die Kunstgeschichte könne nicht global sein, weil sie national aufgestellt sei, wird missachtet, dass das Nationale, wie mit Görg dargelegt wurde, bereits im Paradox des Globalen enthalten ist. An dieser Stelle wird deutlich, dass unter dem Begriff ›Global Art History‹ keine neue oder andere Kunstgeschichte geschrieben werden kann, sondern das Paradigma der Nation sowie eurozentrische Kriterien nach wie vor im Begriff verhaftet bleiben. Donna Haraway weist mit dem Begriff des »göttlichen Tricks« auf die generelle Gefahr eines allumfassenden und deshalb verantwortungslosen Blicks auf Fragen der Wissenschaft hin. Statt einer Generalisierung plädiert Haraway für ein »situiertes Wissen« und eine ›parziale Perspektive‹, die an solchem Wissen Anteil habe und Verantwortung übernehme.¹⁵⁵ Der Globalisierungsbegriff kann diese Vorgaben jedoch nicht erfüllen.

Anhand ihrer eigenen Erfahrung fasst Andrea Giunta bezüglich der Nationalität der Kunstgeschichte zusammen: »You could say that Argentine art history had to be national in order to be international. That is so because we eventually became integrated in university environments and in congresses on account of our research on Argen-

152 Ebd.

153 Elkins (2007), 9.

154 Eduardo Schiaffino gründete 1895 das MNBA in Buenos Aires. Er legte damit einen wichtigen institutionellen Meilenstein, dem die Kunstkritik folgte. Auch die bereits dargestellte Debatte zwischen Schiaffino und Auzón gliedert sich in die Entstehungsgeschichte der kunsthistorischen Disziplin ein. Da sie grundlegende Fragen bezüglich der Kunstproduktion behandelt, kann sie nicht außerhalb der Kunstgeschichte situiert werden. (Vgl. 1.3).

155 Vgl. Haraway (2001).

tine art.«¹⁵⁶ Die Kunsthistorikerin bezieht sich auf den Kongress aus dem Jahr 1992 in Zacatecas, Mexiko, der Kunsthistoriker:innen und Kunstkritiker:innen aus ganz Lateinamerika zusammenbrachte.¹⁵⁷ Schlussfolgernd hält Giunta fest:

»It was a kind of coming out for our generation [...]. After that conference, practically our entire generation began to carry out research abroad, even while we continued working with Argentine art. We were interested in archives outside Argentina because it was clear that part of the art history we were determined to write was to be found in the archives of the North Americans, Europeans, and Latin Americans. The archives at the MoMA, the OEA [Organization of American States], the AAA [Archives of American Art], the Rockefeller Foundation, the Getty Foundation, the São Paulo Biennial, and the Picasso Museum in Paris [...] all held documents that we needed. Those archives [...] gave us evidence of material relationships, institutional circuits, trips and networks: Nelson Rockefeller was involved in the founding of São Paulo's Museum of Modern Art; Clement Greenberg and Alfred Barr had visited Argentina; the *Guernica* had been exhibited at the second São Paulo biennial [sic!]; and many Spanish republicans had come to Argentina in exile. (In 1963 there were more than thirty Argentinean artists living in Paris, and in 1966 many of them moved to New York.)«¹⁵⁸

Giunta skizziert hier einen wichtigen Wandel, der sich im institutionellen Rahmen der Kunstgeschichte ab den 1960er-Jahren vollzieht. In Bezug auf die künstlerische Praxis fasst Luis Felipe Noé diesen Wandel in einer einfachen, doch sehr zugespitzten Formel zusammen: »Primero se iba a Europa a aprender, después a mostrar.«¹⁵⁹ Es handelte sich nun nicht mehr um die zu Beginn des 20. Jahrhunderts von argentinischen Künstler:innen praktizierten Forschungs- und Lehrreisen nach Europa, wie sie beispielsweise zu Schiaffinos und Auzóns Zeiten durchgeführt wurden; ab den Sechzigerjahren wurde verstärkt eine institutionelle und internationale Manifestation von argentinischer Kunst angestrebt.¹⁶⁰ Die Kunstgeschichte, die also ab diesem Moment »aufhört, national zu sein«¹⁶¹, weil sie sich in ein internationales Netzwerk einbettet, wird dennoch nicht aufhören, innerhalb dieser neuen institutionellen Strukturen eine nationale Identität zu suchen. Im Gegenteil: Mehr denn je wird ab den 1990er-Jahren eine Kunstge-

156 Giunta (2007), 34.

157 Die Konferenz von Traba fand 1975, also während der argentinischen Diktatur statt, während Giunta von einer Konferenz nach der Militärdiktatur berichtet.

158 Giunta (2007), 34-35.

159 »Erst ging man nach Europa, um zu lernen, später um zu zeigen.« (ÜdA). Noé (2009), 325.

160 Auch Noé und Minujín gehören zu den von Giunta erwähnten 30 Künstler:innen in Paris. In Paris konnten die Künstler:innen dank ihrer Stipendien mehrere Jahre leben und sich etablieren. Hier ist es wichtig zu erwähnen, dass die Stipendien nicht nur aus Argentinien kamen, sondern auch von Frankreich aus die Internationalisierung der Kunstszene politisch unterstützt wurde. So finanzierte Minujín ihren Lebensunterhalt mit einem Stipendium der französischen Regierung. Vgl. Isabel Plante (2013), 37ff. In Buenos Aires spielte das bereits erwähnte ITDT eine zentrale Rolle für die Etablierung und Verbreitung der argentinischen Kunst. Zur Bedeutung des Instituts, vgl. King (1985).

161 Vgl. Giunta (2007), 36.

schichtsschreibung praktiziert, die ›das Argentinische‹ in der Kunst rückblickend auf die 1960er-Jahre intensiv erforscht.¹⁶²

Die Frage, ob Kunstgeschichte in Argentinien national, international oder global sei, bleibt letztendlich eine institutionelle Frage und verortet sich deshalb im geopolitischen Paradigma.¹⁶³ Zwischen Künstler:innen hat es während des gesamten 20. Jahrhunderts »Kontakte« im Sinne von Christian Kravagna gegeben,¹⁶⁴ diese wurden jedoch in Argentinien erst mit der Öffnung des Landes nach der Militärdiktatur wiederentdeckt, bzw. kunsthistorisch erforscht und rekonstruiert. Die hier diskutierte Problematik liegt nach wie vor in der Ausrichtung und Bewertung künstlerischer Werke anhand des institutionellen Maßstabs. Die Geschichte der Kunst aus Argentinien wird selten von ihren »Kontaktpunkten« aus oder in der Auseinandersetzung mit ihrer sinnlichen Materialität erzählt, vielmehr ordnet sich die Analyse der Werke häufig der »mangelhaften«, institutionellen Präsenz unter.¹⁶⁵ Im Kapitel »Argentina en el mundo« in der 2009 erschienenen Publikation *Poscrisis – Arte argentino después del 2001* von Andrea Giunta heißt es in Bezug auf die institutionellen Bemühungen der 1960er-Jahre:

»Lo que se deseaba era que los artistas argentinos estuviesen integrados al relato del arte más contemporáneo, que no fuese posible escribir un libro de arte del siglo XX sin incluir lo que había sucedido, en términos artístico-culturales, en este país. Esto es lo que, por el momento, no ha sucedido. Si bien en los últimos años se han realizado varias exposiciones internacionales en las que el arte argentino tuvo un rol importante, y los museos que poseen colecciones de arte latinoamericano han incrementado sus compras de artistas argentinos, lo cierto es que el lugar del arte latinoamericano, y en particular del argentino, es prácticamente inexistente.«¹⁶⁶

162 Zahlreiche Ausstellungen, Kataloge und wissenschaftliche Publikationen belegen diese These. Folgende Beispiele stehen innerhalb der Forschungsliteratur wesentlich hervor: Giunta (2001); Katzenstein (2004); Longoni und Mestman (2008); Alonso (2010) und Plante (2013).

163 Eindringlich beschreibt Vilém Flusser anhand der Institutionalisierung der nationalen ›brasilianischen Philosophie‹ das Scheitern transkultureller Praktiken. Der Philosoph verweist auf die unterschiedlichen Strömungen, ausgehend vom deutschen Heideggerianer über den japanischen Zenshüler bis zum angelsächsischen Pragmatiker etc., die in Brasilien zusammenflossen. Das in der Entstehung begriffene Netz blieb offen, schildert Flusser. Dennoch begann es sich zu institutionalisieren. Es wird deutlich: Solange sich das Netz im Webprozess befindet, kann von allen möglichen Seiten Einfluss auf den Verlauf genommen werden. Doch sobald die Institutionalisierung und Nationalisierung einsetzt, droht die Gefahr, dass Prozesse einfrieren und Standards festgelegt werden. Vgl. Flusser (1994), 24.

164 Vgl. Kravagna (2013) und Kravagna (2017).

165 Isabell Plante veröffentlicht 2013 *Argentinos de París* und legt somit den Schwerpunkt auf die Präposition »de«, Argentinier:innen »aus« Paris. Diese richtet sich gezielt gegen die Bezeichnung »Argentinos en París« (vgl. Giunta 2001), wodurch der Ortsbezug politisch aufgewertet werden soll. Plante betont, dass die argentinischen Künstler:innen weder als Gäste noch als Schüler:innen nach Paris kamen, sondern in der Metropole lebten und sie deshalb aktiv mitgestalteten. Beispielsweise wanderten Julio Le Parc und Antonio Seguí in den 1960er-Jahren nach Frankreich aus. Noé lebte von 1976 bis 1987 in Paris. Vgl. Plante (2013).

166 »Man wollte, dass die argentinischen Künstler:innen in die Erzählung der zeitgenössischen Kunst integriert werden; dass es nicht möglich sei, ein Buch über die Kunst des 20. Jahrhunderts zu schreiben, ohne einzubeziehen, was in künstlerisch-kultureller Hinsicht in diesem Land gesche-

Die Konsequenz jener ›mangelhaften‹ Expansion der ›arte argentino‹ überschattet im Diskurs der *Global Art History* fälschlicherweise die Qualität der künstlerischen Produktion. Diese lässt sich grundsätzlich nicht an ihrer Präsenz in der internationalen Kunstwelt messen. Dennoch sollten die Übergänge zwischen Institution und Kunstproduktion nicht ignoriert oder gar negiert werden. Vielmehr gilt es eine andere Perspektive einzunehmen, die nicht primär aus einem geopolitischen, globalen Kontext heraus argumentiert, sondern sich im Spannungsfeld zwischen Markt, Institution und Kunst verortet. In den Beobachtungen von Elkins wird jenes Spannungsfeld nicht ausreichend problematisiert. Die Kunstgeschichte als Disziplin wird von der Kunstproduktion getrennt behandelt. Aus diesem Grund sind Elkins Ausführungen lediglich für die Erörterung der institutionellen Lage der Kunstgeschichte nützlich, werden jedoch der Existenzweise künstlerischer Arbeiten nicht gerecht. Würde eine ›arte argentino‹ unter den Aspekten der *Global Art History* fortgeführt, so wäre sie nicht in der Lage, dynamische und ästhetisch-politische Potenziale, die von der Kunst ausgehen, zu beschreiben.

Im Hinblick auf die Frage, ob die ›globale Kunstgeschichte‹ einen möglichen theoretischen Ansatz zur kritischen Analyse von Kunst aus Argentinien geben kann, führen die vor allem in Deutschland geführten Debatten zur globalen Kunst zu ähnlichen Rückschlüssen. Zum Thema *Global Art* und *Global Art History* sind in den letzten fünfzehn Jahren diverse Publikationen von Hans Belting, Peter Weibel und Andrea Buddensieg in englischer Sprache erschienen. In den verschiedenen Bänden wird der Begriff der ›Global Art History‹ von internationalen Autor:innen kritisch reflektiert.¹⁶⁷ Darüber hinaus wurden von den Herausgeber:innen einige Ausstellungen realisiert, die das Thema reflektierten. So fanden 2011 und 2012 beispielsweise *The Global Contemporary – Art Worlds after 1989* und von 2015 bis 2016 die Ausstellung *Globale* statt. Letztere umfasste unterschiedliche Ausstellungsprojekte, die sich dem Themenbereich ›Kunst im digitalen Zeitalter‹ widmeten. Beide Ausstellungen wurden im Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe gezeigt. Für *The Global Contemporary – Art Worlds after 1989* wurde 2013 ein umfangreicher Katalog angefertigt, der einen Über- und Rückblick zum Forschungsfeld der *Global Art History* liefert. Hier hält Peter Weibel, langjähriger Direktor des ZKM, einführend fest: »One effect of globalization is that encounters between different cultures, religions and languages, as well as between different ethic and national identities, have intensified.«¹⁶⁸ Mit seiner »theory of rewriting« möchte Weibel den Dichotomien jedoch entgegenwirken.¹⁶⁹ Er betont, dass die Differenz die Grundlage

hen ist. Das ist bis jetzt noch nicht geschehen. Obwohl es in den letzten Jahren mehrere internationale Ausstellungen gab, in denen die argentinische Kunst eine wichtige Rolle spielte, und obwohl Museen, die lateinamerikanische Kunst besitzen, vermehrt argentinische Künstler:innen ankaufen, ist der Raum für lateinamerikanische und insbesondere argentinische Kunst praktisch nicht vorhanden.« (ÜdA). Andrea Giunta, *Poscrisis-Arte argentino después de 2001* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009), 92-93.

167 Hier führen u.a. die Beiträge von Joaquín Barriendos und Thomas Fillitz zu aufschlussreichen Erkenntnissen. Vgl. Hans Belting und Andrea Buddensieg, Hg., *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums* (Karlsruhe: Hatje Cantz, 2009).

168 Weibel (2013), 20.

169 Weibel verweist an dieser Stelle auf die bereits 1996 von ihm konzipierte Ausstellung *Inklusion : Exklusion*. Gemeinsam mit Slavoj Žižek publizierte Weibel *Inklusion : Exklusion – Probleme des Post-*

der Identitätsbildung sei und deren Mechanismen auch auf das Modell der Inklusion und Exklusion einwirken. Das Problem verortet Weibel in der westlichen Moderne, die Dichotomien als Existenz-Grundlage voraussetze.¹⁷⁰ Im Jahr 1989 fällt die Berliner Mauer – anhand dieses Ereignisses macht Weibel (und auch Belting) einen historischen Umbruch fest. Neue Kunstwelten würden nun hervortreten. Die globale Kunst frage nicht nach Inklusion, vielmehr versuche sie das westliche Monopol aufzubrechen. Genau an dieser Stelle setzt Weibel seine Theorie des »rewritings« an, die sich gegen den Begriff »clash of cultures« von Samuel P. Huntington und auch gegen Trojanows und Hoskótés »confluences of cultures« richtet. Weibel fasst schließlich zusammen: »In that respect, these new art worlds create new mechanism of inclusion and exclusion, which I would like to describe with the term rewrite rather than clash or confluence.«¹⁷¹ Im *rewriting* der Kunstgeschichte sieht Weibel die Möglichkeit einer Aufwertung und parallelen Neuverortung der zeitgenössischen Kunst:

»Contemporary art in the global age addresses the opportunities for a gradual transformation of the culture of this capitalist world system and the attendant difficulties and contradictions as well as the opportunities for developing an understanding of other cultures and their equality, assuming that such art takes such qualities seriously and is worthy of its name.«¹⁷²

Weibel geht es um die Anerkennung der »anderen Künste« im Kontext einer eurozentrischen Kunstgeschichtsschreibung. Das Verdienst von Weibel und Belting äußert sich also in der kritischen Auseinandersetzung mit den westlichen Zentren, die sich mit der Kolonialisierung durchgesetzt haben. So denken auch Weibel und Belting im Sinne Bhabhas von den Rändern aus. Doch mit dem Ansatz der *Global Art History*, so möchte ich entgegenen, wird das Problem zwischen »Rand und Zentrum« nicht gelöst. Vielmehr führt »das Globale« auf eine weitere Form von Raumaufteilung zurück, welche sich, wie bereits dargestellt, letztendlich aus der Logik der Nation erschließen lässt. Dass das globale Wirtschaftssystem sich verändert hat, dass andere Kunstzentren – wie u.a. Buenos Aires – nun in den Fokus des internationalen Kunstmarkts geraten sind,¹⁷³ dass es allgemein eine Veränderung (*transformation*) in jenem Markt gegeben hat, soll hier nicht bestritten werden. Der These »The global world system has transformed the global art system«¹⁷⁴ kann demnach nur zugestimmt werden. Durch diese Transformation wur-

kolonialismus und der globalen Migration u.a. mit Beiträgen von Homi Bhabha, Ernesto Laclau und Gayatri Spivak. Vgl. Peter Weibel und Slavoj Žižek, Hg. (1997).

170 Bruno Latour weist anhand seiner These »Wir sind nie modern gewesen« ebenfalls auf dieses Problem hin. Vgl. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique* (Paris: Éd. La Découverte, 1991).

171 Weibel (2013), 21.

172 Ebd., 24.

173 »Die argentinische Hauptstadt ist die erste Metropole, an der die Art Basel ein neues Geschäftsmodell ausprobiert: Art Basel Cities«, heißt es im Januar 2018 in der Kunstzeitschrift *Monopol*. Derartige Tendenzen unterstreichen das hier geschilderte Phänomen. Vgl. Elke Buhr, »Die Art Basel in Buenos Aires.« *Monopol*, 01/2018 (2018).

174 Weibel (2013), 22.

de all jenes, was den Begriff der Kunstwelt¹⁷⁵ ausmacht – Kunstwerke, Kunstmuseen, Kunstmarkt, Kunstbiennalen, Kunstkritik etc. – zu einem komplexen Netz verwoben. Mit Weibels Thesen ließe sich dieses Netz kritisch beschreiben und analysieren. Doch darf der Blickwinkel der Transformation, die hier anhand der globalen Wirtschaft dargestellt wird, nicht die alleinige Perspektive darstellen, wenn es darum geht Kunst (aus nicht-westlichen Ländern und Zentren) zu erörtern. Denn aus den oben dargestellten Gründen mündet der Globalisierungsbegriff erneut in einer Affirmation der Nationalität und deshalb auch in einer festgelegten Vorstellung von Identität. Der Globalisierungsbegriff kann demnach nur neue, feste Dichotomien schaffen und jene Machtstrukturen, die von Weibel skizziert werden, kaum durchdringen. Die Aussage Weibels »Today, the economy is global and extends far beyond the nation-state«¹⁷⁶ ist demnach höchst ambivalent. Die Gefahr, die sich hier verbirgt, ist die erneute Instrumentalisierung von Kunst für ein geopolitisches Projekt, nämlich das der »globalen Kunst«.

Ein weiteres Problem, welches sich hier auftut, liegt nicht nur im Paradox des Globalisierungsbegriffs, sondern ferner in der Übertragung des Kunstbegriffs auf den Begriff der Kultur. Zeitgenössische Kunst habe, wie das Zitat weiter oben zu verstehen gibt, nicht nur das Potenzial, das kapitalistische Weltsystem aufzubrechen, vielmehr könne darüber hinaus über Kunst ein Verständnis von »anderen Kulturen« entwickelt werden. Zwischen der Existenzweise von Kunstwerken und der Existenzweise von Kulturen muss jedoch unterschieden werden. Denn Kunstwerke sind nicht unmittelbar an kulturelle, politische oder wirtschaftliche Systeme gebunden, sondern sind eigenständige Entitäten, die aus einer eigenen Existenzweise heraus agieren. Diese These, die auf die Theorie des Bildaktes von Horst Bredekamp zurückgeht, wird im zweiten Kapitel noch ausführlicher dargelegt. An dieser Stelle ist es jedoch wichtig vorwegzunehmen, dass Kunstwerke in ihrer Existenz als solche nicht unmittelbar auf eine kulturelle Definition reduziert werden- und deshalb nicht als kategorische Elemente eingesetzt werden können. Demnach lässt sich Kunst weder aus einer rein politischen oder ökonomischen Bedingung heraus beschreiben, noch steht sie dieser »kämpferisch« gegenüber.¹⁷⁷ Die Komplexität im Begriff des Kunstwerkes wird in der Theorie der *Global Art History* nicht hinreichend berücksichtigt. Darüber hinaus teilt Weibel Kunstwerke in zwei verschiedene temporäre Kategorien ein. Denn der Kampf der Ungerechtigkeit wird bei Weibel nicht nur zwischen Zentrum und Peripherie ausgetragen, sondern ebenso zwischen der modernen und der zeitgenössischen Kunst. Während die moderne Kunst vom Markt absorbiert worden sei, habe *contemporary art*, hier vor allem die *media art*, das Potenzial, gegen die Ungleichheit im Kunstsystem vorzugehen:

»We are at present witnessing the beginning of a transformation process that needs and utilizes the plethora of biennales in Asia, South America, and the Arab world to take form, whereas modern art, naturally, is defending its position hysterically in the capitalist world system's fairs and auctions by charging high prices. The art that is part

175 Die Verflechtungen zwischen »Kunstmarkt« und »Kunstwelt« beschreiben zahlreiche Autor:innen u.a. auch Sarah Thornton, *Sieben Tage in der Kunstwelt* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2009).

176 Weibel (2013), 23.

177 In dieser Annahme liegt auch das Problem der »lateinamerikanischen Resistenz«. Vgl. dazu 2.4.1.

of this transformation process can be considered as contemporary, because modern art is not.«¹⁷⁸

Hier wird eine Linie zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst gezogen. Diese Trennung führt jedoch paradoxerweise auf das Feld des (westlichen) Kunstmarktes zurück, welchen es im ›Kampf gegen die Ungleichheit‹ mittels zeitgenössischer Kunst laut Weibel zu überwinden gelte. Die Gleichschaltung von moderner Kunst und Kunstmarkt deutet auf einen totalitären Modernebegriff hin, der bereits bei García Canclini im Hinblick auf die Begriffe *modernismo* und *modernización* diskutiert wurde. Die Kunst der Moderne wird hier mit dem Projekt der Moderne gleichgesetzt. So wird die Materialität moderner Kunstwerke nicht berücksichtigt, sondern stattdessen künstlerische Arbeiten lediglich in ihrer institutionellen Umgebung reflektiert. Diese institutionelle Entwicklung kann zweifelsohne angeprangert werden, sie sollte jedoch nicht als Ausgangspunkt dienen, wenn es darum geht Kunstwerke zu beschreiben. Die Unterscheidung zwischen zeitgenössischer und moderner Kunst löst irrtümliche Rückschlüsse aus, wenn beispielsweise internationale Biennalen fern vom ›kapitalistischen System‹ behandelt werden. Denn dass solche Biennalen längst vom Kunstmarkt absorbiert wurden, kann nicht von der Hand gewiesen werden.¹⁷⁹ Demnach ist auch die zeitgenössische Kunst in die Maschinerie des Marktes eingegangen, und ihr ›Schicksal‹ unterscheidet sich aus dieser Perspektive heraus keineswegs vom ›Schicksal‹ der modernen Kunst. Die Problematik im Ansatz der *Global Art History* liegt, wie nun deutlich wird, in der erneuten Festsetzung von räumlichen und zeitlichen Parametern. Scheinbar neue Dichotomien, wie ›moderne und zeitgenössische Kunst‹, ›Nation und das Globale‹ oder auch ›Kunst und Kapitalismus‹, die, wie dargelegt, jedoch nicht dichotomisch agieren, führen letztendlich dazu, dass neue räumliche und zeitliche Grenzen entstehen. Das Jahr ›1989‹ wäre eine solche Grenze, die von Weibel und Belting gezogen wurde. An dieser Stelle ist die Kritik, die Christian Kravagna in seinem Aufsatz zur *Postkoloniale(n) Kunstgeschichte des Kontakts* aufführt, von zentraler Bedeutung. In Bezug auf den datierten Bruch von der modernen zur globalen, zeitgenössischen Kunst, hält Kravagna fest:

»Hans Belting und Peter Weibel zeichnen mit ihrer Fixierung auf dieses Datum der globalen Neuordnung der Kunstwelt ein historisches Bild, demzufolge die nichtwestliche Welt erst durch die Ereignisse von 1989 befähigt worden sei, sich in ihrer kulturellen und politischen Diversität zu artikulieren, die Exklusivität der westlichen Kunst zu bestreiten und ihren Anteil einzufordern. Mit »nach 1989« [...] löschen sie allerdings auf einen Streich die Ambitionen und Errungenschaften von vielen Jahrzehnten anticolonialer Bewegungen und umkämpfter Geschichte nicht-westlicher Modernen und Modernismen.«¹⁸⁰

178 Weibel (2013), 24.

179 Celia Sredni de Birbragher skizziert anhand der Teilnahme lateinamerikanischer Künstler:innen an verschiedenen internationalen Biennalen die positive Auswirkung hinsichtlich des Marktwertes jener Künstler:innenpositionen. Nach einer Teilnahme steigen die Preise der Kunstwerke erheblich an. Biennalen dienen demnach nicht nur der Expansion und Manifestation globaler Kunst, sondern agieren zugleich als Plattform für den Kunstmarkt. Vgl. Celia Sredni de Birbragher, »Mercado del arte en Latinoamérica.« In Jiménez, *Una teoría del arte desde América Latina*, 247.

180 Kravagna (2013), 111.

Im Hinblick auf die Position von Elkins verweist der Kunsthistoriker auf die »zwei Schulen«, die sich dem Phänomen der ›globalen Kunst‹ widmen. In ihnen verortet Kravagna zum einen eine »Enthistorisierung« und zum anderen die »Entpolitisierung« der Kunst:

»In solchen Ansätzen manifestieren sich zwei problematische Tendenzen der Enthistorisierung und Entpolitisierung. Die eine ›Schule‹, die der jüngsten Globalisierung der Kunst und ihrer weltweiten Zeitgenossenschaft propagandistisch zugeneigt ist, negiert die Modernität der Kunst der Welt in den 100 Jahren davor. Die andere ›Schule‹, vor allem in der akademischen Kunstgeschichte, adaptiert häufig Theoriefragmente und Begrifflichkeiten der Postcolonial-, Migration- und Diaspora-Studies, um sie recht schnell auf die Kunst aller Epochen und Weltregionen zu applizieren. Indem sie das ›neue‹ Bild einer im Grunde immer schon transkulturellen Kunstgeschichte entwirft, negiert sie in anderer Weise die globale Kunst der Moderne, durch die bereits viel früher Fragen nach transkulturellen und transkontinentalen Beziehungen der Kunstpraxis und Kunstreflexion gestellt wurden.¹⁸¹

Auch wenn die getrennte Vorstellung von »zwei Schulen« problematisch ist – denn sowohl Hans Belting als auch Andrea Giunta bewegen sich stets in beiden Kreisen: der Universitäts- und der Museumswelt –, fasst Kravagna den kritischen Punkt in der *Global Art History*-Debatte treffend zusammen. Der Kunsthistoriker zeigt, dass ›globale‹, bzw. internationale Vernetzungen zwischen Künstler:innen und deshalb auch zwischen künstlerischen Praktiken bereits viel früher stattgefunden haben.¹⁸²

Mit Weibels Beobachtungen können die institutionellen und zeitgenössischen Bedingungen von ›arte argentino‹ untersucht werden. Jedoch reichen die Überlegungen zur globalen Kunstgeschichte nicht über den geopolitischen Standpunkt hinaus, vielmehr begründen sie ihre Argumentation in einer ökonomischen Entwicklung der Globalisierung. Das vermeintlich ›neuaufkommende Thema‹ der Lokalität kann aus dieser ›göttlichen Perspektive‹ (Haraway) nicht hinreichend problematisiert werden, da sich hier das Machtverhältnis zwischen Kunst und Markt stets in die Rezeption der Kunstwerke einschreibt. ›Arte argentino‹ bliebe, würde sie aus der *Global Art History* abgeleitet werden, stets ein nationales Projekt. Darüber hinaus wäre die ›arte argentino‹ der 1960er-Jahre, wie in Kravagnas Argument kritisch angemerkt, nach Weibel nicht relevant. Ohne das Spannungsfeld zwischen Kunst und Markt, Zentrum und Peripherie negieren zu wollen, soll dennoch für eine Position plädiert werden, die sich von einer anderen Ebene dem Kunstwerk annähert. Der kritische Umgang mit den Diskursen der postkolonialen Theorie und der *Global Art History* hat letztendlich gezeigt, dass die Frage nach der ›arte argentino‹ im Hinblick auf die Zusammenführung zwischen Kunst und Raum irreführend ist. Statt von einer festen Verbindung zwischen Raum und Kunst auszugehen, muss gefragt werden, wie sich die Verflechtungen zwischen ›Kunst‹ und ›Argentinien‹ genealogisch ereignen. Um schließlich zu einem tieferen Verständnis des Kunstwerkes zu gelangen, soll auch die Frage nach der Lokalität aus einer dynamischen Perspektive heraus gestellt werden. Orte sind dabei in keiner festen geografischen Struktur verankert und können demnach keine neue Kartographie der

181 Ebd. 113.

182 Vgl. Kravagna (2017).

Kunst erstellen, sondern haben zunächst eine sinnlich-materielle Geschichte und sind deshalb auch sinnlich erfahrbar. Im Folgenden werden die Sinne der Wahrnehmung fokussiert, die sich, mit Merleau-Ponty gedacht, in die Relation zwischen Raum und Körper einschreiben.¹⁸³ Räume und deren Sinnlichkeit werden hier im Wechselspiel der Wahrnehmung untersucht. Die Verortung von sowohl Kunst als auch Argentinien auf der Ebene der Sinne soll schließlich einen Weg eröffnen, auf dem jenes Spannungsfeld der ›arte argentino‹ aus einem anderen Blickwinkel heraus erforscht werden kann. Dies verspricht zu Erkenntnissen darüber zu gelangen, wie Kunstwerke nicht in eine feste Position oder Zeit gerückt, sondern beweglich agieren können.

183 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (Berlin: De Gruyter, 2010).

II. Bildende Kunst in Bewegung

3. Um- und Weiterziehen

Bis hier wurde ein ›Einzug‹ in die Themengebiete der ›arte argentino‹ unter Berücksichtigung der postkolonialen Theorie und der *Global Art History* begleitet. Es wurde der Versuch unternommen, die argentinische Kunstgeschichte samt ihren verschiedenen theoretischen Gewändern kritisch zu beleuchten. In *An- und Ausziehen* wurde einleitend mit Ezequiel Martínez Estrada nach einem »vestido legal« für den südamerikanischen Kontinent gefragt. Unter Berücksichtigung der Biopolitik und der postkolonialen Theorie konnte diese Frage kritisch diskutiert werden. An dieser Stelle soll nun ein Perspektivwechsel vorgenommen werden, durch welchen nicht bloß von einer diskurstheoretischen und narrativen Position, sondern von einer ästhetischen Ebene aus argumentiert wird. Wie gestaltet sich diese ›ästhetische Ebene‹ im Detail? Was bezweckt sie? Dies gilt es im Folgenden zu erläutern.

Fragen nach der Kunst gehen mit Fragen nach der Wahrnehmung einher. Wie kann jener Bereich der Sichtbarkeit – ja, der ›Fühlbarkeit‹ –, den Bernhard Waldenfels als einen »Spalt zwischen Sehen und Wissen« bezeichnet, tiefergehend erforscht werden? Es darf nicht darum gehen, eine ›neue Ästhetik‹ – wie etwa das ›Lateinamerikanische‹ – zu formulieren. Mit der Ästhetik muss deshalb auf ein weiteres Feld zurückgegriffen werden, welches zum Begriff der ›Aisthesis‹ führt. Im Hinblick auf die Wahrnehmung eines Kunstwerkes, einem Akt, der sich zwischen »Sichtbarwerden« und »Sichtbarmachen« ereignet,¹ folgert Waldenfels: »Wenn im folgenden [sic!] von Ordnungen des Sichtbaren die Rede ist, so wird einmal vorausgesetzt, daß also die sinnliche Erfahrung als solche bereits strukturiert, artikuliert, gestaltet und organisiert ist; die Ästhetik bleibt damit zurückgebunden an die genuine Aisthesis.«² Aisthesis ist demnach ein Moment der sensiblen Wahrnehmung, der als ›vorästhetisch‹ bezeichnet werden kann.³ Die Sinne spielen in diesem Kontext eine zentrale Rolle. Denn durch das Zurückführen der Wahrnehmung auf einen sinnlich-materiellen Moment können Begriffe der Repräsentation

1 Waldenfels (2013a), 103.

2 Ebd. 102.

3 Erneut sei hier auf das umfangreiche Werk von Merleau-Ponty hingewiesen, auf welchem die Überlegungen von Waldenfels aufbauen. Vgl. Merleau-Ponty (2010).

sowie verschiedene Identitätskategorien als solche gekennzeichnet und kritisch untersucht werden. Was hier als ›sinnlich-materieller Moment‹ dargelegt wird, um sowohl auf die sinnlichen als auch materiellen Aspekte der Wahrnehmung hinzuweisen, wird von Martin Seel als »ästhetische Wahrnehmungssituation« bezeichnet. Subjekt und »ästhetischer Gegenstand« stehen hier in einer Interdependenz. Dies bedeutet, dass erst durch das Wechselspiel eine »Wahrnehmungssituation« zustande kommt.⁴ Seel hebt hier die primären Empfindungen der Wahrnehmung hervor und warnt gleichzeitig vor der Aufhebung einer Unterteilung in Ästhetik und Aisthesis, die eine ›Vertreibung der Sinnlichkeit‹ aus der Kunsttheorie zur Folge hätte.⁵ Dies gelte es zu vermeiden. Mit Waldenfels und Seel wird deshalb ein Begriff der Aisthesis vertreten – Waldenfels plädiert hier mit Max Imdahl für ein »sehendes Sehen«⁶ –, der für die Kunsttheorie und deshalb auch für die Analyse von künstlerischen Arbeiten wesentlich ist.

Durch das Um- und Weiterziehen soll das Feld der Ästhetik schärfer fokussiert werden. Da der Forschungsbereich der ›lateinamerikanischen‹ bzw. ›argentinischen Kunst‹ jedoch stark von (nationalen) Identitätsdiskursen geprägt ist, war ein Umweg notwendig. Auf diesem Umweg wurden im ersten Kapitel die Komplexität des Forschungsfeldes dargelegt und darüber hinaus verschiedene Problematiken ans Licht geholt, die im Umgang mit Kunst aus Argentinien nicht ignoriert werden können. Allen Fragen voran stehen hierbei diejenigen nach dem Eigenen und Fremden, sowie nach dem Ort und nach der materiellen Geschichte eines Ortes. Diese Fragen werden in der Analyse – unter der sinnlich-materiellen Perspektive künstlerischer Arbeiten – immer wieder auftauchen. Mit den Positionen von Michel Serres und Horst Bredekamp werden verschiedene Aspekte des Sinnlichen aufgegriffen, die für die anschließende Analyse der Kunstwerke von besonderer Bedeutung sind. So gilt es zunächst verschiedene Themenbereiche näher zu diskutieren, in welche die Sinne unweigerlich vordringen – beispielsweise der sinnliche Raum der Sprache, Dinge und Bilder.

3.1 Kleider der Sinne zwischen Haut und Umgebung

»[...] Tuch, Stoff und textile Gewebe geben ausgezeichnete Modelle für Erkenntnis ab, ausgezeichnete, quasi abstrakte Objekte, sind Mannigfaltigkeiten: Die Welt ist ein Haufen Wäsche.«⁷

Michel Serres

Unsere Haut ist ein permeables Organ. Es schirmt unseren Körper ab und setzt ihn gleichzeitig mit der Umgebung in Verbindung. Wasser wird aufgenommen und je nach Außentemperatur über die Haut als Schweiß wieder ausgeschieden. Die Frage nach den

4 Vgl. Seel (2008), 45.

5 Ebd., 10.

6 Das »sehende Sehen« zeigt »die Art und Weise, wie etwas dargestellt ist.« Es führt demnach auf die Fragen der Sichtbarkeit und damit der Aisthesis zurück. Vgl. Waldenfels (2013a), 103.

7 Serres (1999), 106.

Kleidern ist demnach immer eine entropische, thermodynamische Frage, eine Frage nach der Veränderung der Materie durch die Veränderung der Temperatur. Zu warme und eng anliegende Kleidung kann in bestimmten Gebieten die durchlässigen Poren der Haut verschließen, sie nicht atmen lassen; andersherum kann eine zu dünne Bekleidung dazu führen, dass der Körper bei niedrigen Temperaturen auskühlt. In beiden Fällen kann Todesgefahr bestehen. In dem bereits dargelegten Beispiel von den Selk'nam wurde die Frage nach der adäquaten Kleidung missionarisch und nicht entropisch gestellt, was fatale Folgen hatte.⁸ In *Die fünf Sinne – eine Philosophie der Gemenge und Gemische* denkt Michel Serres Körper und Umgebung mit den Sinnen und von ihnen ausgehend. In seinen Untersuchungen spielt die Haut eine zentrale Rolle. Denn sie kann als »gemeinsame Grenze« und deshalb als *Schwelle*⁹ zwischen Körper und Welt begriffen werden:

»Die Haut ist eine kontingente Mannigfaltigkeit; in ihr, durch sie und mit ihr berühren die Welt und mein Körper einander, das Empfindende und das Empfundene; sie definiert deren gemeinsame Grenze. Kontingenz meint nichts anderes als gemeinsame Berührung: Welt und Körper schneiden, streicheln einander darin. [...] die Dinge vermischen sich miteinander und ich bilde darin keine Ausnahme; ich vermische mich mit der Welt, wie sie sich mit mir vermischt. Die Haut tritt zwischen mehrere Dinge der Welt und sorgt dafür, daß sie sich vermischen.«¹⁰

Darüber hinaus sei die Haut jenes Organ, welches alle Sinne zusammenführe, miteinander verbinde und auch vermische. Von der hügeligen Haut der Nasenflügel dehnt sie sich über die zarten Augenlider und Höhlen der Ohrmuscheln, hin zu feuchten Lippen und inneren Schleimhäuten, und verläuft schließlich als festere Hautzone, teilweise als Hornhaut, über Hände, Fingerkuppen, Füße¹¹ und Zehen. Über die Erfahrung der Haut beschreibt Serres das Gemisch der Sinne. Aus diesem Gemisch leitet er eine andere Form des Denkens ab, ein gemeinsinnliches Denken, ein Denken der *Zönästhesie*. Dieses Denken könne weder lokalisiert werden, denn auf der Haut trete es überall in Erscheinung, noch ließe es sich aufspalten. Serres geht so gegen die cartesianische Rationalisierung und die Spaltung des Denkens in Vernunft und Gefühle vor. »Die Zönästhesie versteht es ganz von sich aus, ›ich‹ zu sagen«¹², heißt es einleitend im ersten

8 Vgl. Kapitel I, 2. An- und Ausziehen.

9 Zum Begriff der Schwelle, vgl. Waldenfels (2013a).

10 Serres (1999), 103.

11 Die Füße werden bei Serres als wichtiges Sinnesorgan dargestellt. Im Abschnitt »Pelz« verhandelt der Philosoph die Rolle des Fußes anhand des Märchens Aschenputtel, in welchem der verlorene Pelzschuh eine zentrale Rolle spiele. Er weist ebenfalls auf die Etymologie von ›Ödipus‹ hin, dessen Name nichts anderes bedeute als, »daß er sich mit Füßen auskennt.« (Vgl. Serres, 78). Auch Georges Bataille lässt die Füße nicht unkommentiert dastehen, wenn er den »Großen Zeh« (*Le Gros orteil*) dem Kopf – dem Zentrum der Ratio – gegenüberstellt. Vgl. Georges Bataille, »Der große Zeh.« In *Elan Vital oder Das Auge des Eros*, hg. v. Hubertus Gäßner (München: Haus der Kunst München, 1994), 500–502.

12 Serres (1999), 14.

Kapitel von *Die fünf Sinne*.¹³ Serres beschreibt hier anhand autobiografischer Daten seine »zweite Geburt«, die er während eines Schiffsbruchs erlebte. Vittoria Borsò merkt an dieser Stelle an, dass *Zönästhesie* nicht mit *Kinästhesie* verwechselt werden sollte. Die Kinästhesie beschreibe die Verortung des Körpers im Raum während er sich bewege. Zönästhesie hingegen, deutet auf eine Körperempfindung hin, die selbst dann vorhanden ist, wenn sich der Körper nicht bewegt. Mit seinem zönästhetischen Denken gelinge es Michel Serres, die Kluft zwischen Geist und Seele zu überwinden.¹⁴

»Ich denke überall«,¹⁵ betont der Philosoph und annulliert dadurch die körperlichen Grenzen des Denkens. Darüber hinaus plädiert er für ein Denken, welches geometrische Abgrenzungen wie Rand, Zentrum oder Mitte über die Topologie neu definiert. Diese, so Serres, habe »niemals aufgehört die Räume zu erforschen und ihnen dabei ihre Kontinuität zu belassen.«¹⁶ Die Mitte sei Konzentration, während die Mischung Fluktuation bedeute, die Mitte trenne, während das Gemisch Verschmelzungen begünstige und auf das Flüssige abziele; politisch betrachtet, bringe die Mitte Klassen hervor, die Mischung jedoch Bastarde.¹⁷ Hier wird deutlich, dass Serres' Denken mit den Sinnen eine wichtige politische Dimension enthält. Unter anderem überträgt sich diese politische Position auf seine Überlegungen zur Landschaft und damit auch auf jene zum Begriff der Natur.¹⁸ Gegen eine ›Geometrisierung‹ und Isolierung des Denkens appelliert Serres nun einmal mehr für eine Philosophie, die den Häuten – auch im Sinne der Landschaft, der Erde und der Erdkrusten – in ihrer Fusion, im Gemisch, ihrer Überlagerung und vor allem in ihrer Kontinuität nachspürt. Auf poetische Weise teilt uns der Philosoph schließlich mit, wie dieser Boden samt seiner Kontingenz dynamisch begriffen und betreten werden kann:

»Alles begegnet sich in der Kontingenz, als trüge alles eine Haut. Die Kontingenz ist die Berührung zweier oder mehrerer Mannigfaltigkeiten; sie macht ihre Nachbarschaft sichtbar. Zwischen Wasser und Luft liegt eine dicke oder dünne Schicht von Dampf; Wasser und Luft berühren einander in einem Bett aus Nebel. Erde und Wasser vermählen sich in Ton und Schlick; sie vereinen sich in einem Bett aus Schlamm. Kaltfront und Warmfront schieben sich übereinander auf einer Matratze aus Turbulenzen. Schleier zwischen benachbarten Dingen, Schichten, Filme, Membranen, Platten. Wir

13 Borsò hebt diesen Moment in ihrem Vortrag zur Tagung *Senti-dos/Sinne* besonders hervor. Denn hier entwickle der Philosoph einerseits eine Neuordnung der Sinne, welche dem visuellen Sinn seine Vorherrschaft entziehe, und andererseits lasse sich eine methodologische Entwicklung beobachten, die eine grundsätzliche Neuverortung des philosophischen Diskurses anstrebe. Vgl. Borsò, »El sentido del cuerpo: Tacto, contingencia y la intersección de los sentidos – Michel Serres: Vortrag im Rahmen der Tagung ›Los Sentidos/Sinne‹« (Humboldt Kolleg México, 25.10.2016).

14 Borsò (2016).

15 Serres (1999), 96.

16 Serres (1999), 97. Zum Begriff der Topologie, siehe auch Kapitel V.

17 Vgl. Serres (1999), 103.

18 Zum politischen Standpunkt des Philosophen siehe auch die Ausführungen von Petra Gehring, in denen sie sich auf Serres Überlegungen zum »Naturvertrag« bezieht. Vgl. Gehring, »Politik der Prosa. Schreibverfahren bei Michel Serres.« In *Die unendliche Aufgabe: Kritik und Perspektiven der Demokratietheorie*, hg. v. Reinhard Heil und Andreas Hetzel (Bielefeld: transcript, 2006), 169–184.

leben auf Förderbändern, die sich Tausende Meter unter unseren Füßen langsam und hartnäckig fortbewegen.«¹⁹

Jenen Boden, der in der nationalen Auslegung von ›arte argentino‹ als erstarrtes und festes Konstrukt existiert, gilt es durch ›flüssige Materialien‹ aufzulockern und für ein dynamisches Denken fruchtbar zu machen. Die Erstarrungen sind jedoch nicht leicht identifizierbar, denn auch Erstarrungen – erstarrte Knochen, erstarrte Erdkrusten, erstarrte Blicke – bestehen aus sinnlicher Materie. Darüber hinaus können sie sprachlich ›behandelt‹ werden. Deshalb müssen ›flüssige Materialien‹ zunächst ihren Weg finden, bevor sie eine Wirkung erzielen. Dieses Bild ließe sich mit Benjamins Definition von »Meinungen« besser beschreiben: »Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muss.«²⁰ In Benjamins Aussage werden Sprache und Materie bereits vermischt. Eine Meinung, die durch die Sprache performativ, beispielsweise in Form einer Demonstration, geäußert werden kann, hängt eng mit der sinnlichen Erfahrung und Empfindung zusammen. Die Maschine als technisches Objekt verlangt deshalb nach einer sinnlichen Auseinandersetzung, ist selbst sinnliche Materie.²¹ Die Vermischung von Sinnen, Sprache und Materie ist schließlich die Herausforderung, welcher sich Serres annimmt. Denn die Aufgabe besteht darin, jene Fugen, Risse und Spalten sinnlich erfahrbar zu machen. Ohne ein Abtasten des Apparats, ein Hören der inneren Mechanik, ein Riechen des Öls in den bereits bespritzten Fugen, ein Gefühl für die gesamte Maschinendynamik samt ihren unterschiedlichen Materialien wäre eine Meinungsbildung – eine Äußerung, ja ein Wissen, des Ichs über die Sinne – kaum möglich. Es ist deshalb die Sprache, der das sinnliche Erleben des Gegebenen und Umgebenden *abhandengekommen* ist. Gleichzeitig sind das Gegebene, die Dinge und deren Sinnlichkeit, in der Sprache enthalten und können nicht von ihr getrennt werden. Denn »wie sollen wir aus einer Haut herauskommen, die seit Jahrtausenden spricht?«, fragt Serres.²² Diese Frage kann er nur beantworten, indem er das *Gegebene* genauer untersucht. Die Mischung, von der Serres ausgeht, bezieht sich zwar immer wieder auf jene Fusion zwischen Sprache und Ding, dennoch wagt er eine Unterscheidung, die die Verkümmern der sinnlichen Qualitäten kennzeichnet. So differenziert er zwischen ›logischer Sanftheit‹ und ›materieller Härte‹, zwei unterschiedlichen Formen des Gegebenen:

»Das unmittelbar als *factum brutum* Gegebene gehört häufig, wenn auch nicht immer, dem Bereich entropischer Größenordnung an: es schüttelt die Muskeln, zerreißt die Haut, blendet die Augen, bringt das Trommelfell zum Platzen, verbrennt die Kehle, während das sprachlich Gegebene sich stets als sanft darbietet. ›Sanft‹, das gehört

19 Serres (1999), 104.

20 Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2013), 9.

21 Bereits 1958 wies Gilbert Simondon darauf hin, dass ›technische Objekte‹ nicht außerhalb des menschlichen Kulturbegriffs stehen. Vgl. Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects* (University of Western Ontario, 1980).

22 Serres (1999), 148.

in den Bereich der kleinen Energien, in den Bereich der Zeichen; das Harte zuweilen in jenen Bereich großer Energien, die wie eine Ohrfeige sind für den Körper, die ihn umwerfen und zerreißen. Der Körper ist in eine materielle Welt eingetaucht, während das durch die Sprache und ihr Gegebene aus Logischem gewebt ist. Logische Sanftheit und materielle Härte bilden einen spürbaren Unterschied, der erkennbar außerhalb der Sprache liegt.«²³

Es ist das Sinnliche, welches schließlich zwischen Sprache und Materie vermittelt. Doch diese Vermittlung, so Serres, habe sich ganz in den Bereich der Zeichen zurückgezogen. Sie sei allzu sanft geworden.²⁴ Die Sprache birgt ein Paradox. Denn »[jede] Beschreibung der Sache bietet uns nichts anderes als eine Gegebenheit, die im Verhältnis zu der benutzten Sprache steht. Die Sache flieht auf der unendlichen Asymptote des Gesagten.«²⁵ Jedoch birgt sie gleichzeitig auch einen »Fluchtweg«, den Serres anhand des Körpers festmacht. Denn dieser materielle Körper, der in »eine materielle Welt getaucht ist«, empfinde. Seine sinnliche Empfindung verwandle Hartes in Sanftes. Diesen Akt der Verwandlung führt der Philosoph auf das Sprechen zurück: »Diese Umwandlung läßt sich zweifellos nicht ohne die Wissenschaft, also in einem sehr ursprünglichen Sinne ohne die Sprache denken, [...] der Körper führt sie aus, der Organismus lebt sie, der lebendige Körper überlebt durch sie und wird durch sie sterben. Kinder und Tiere kennen sie, ohne daß sie der Sprache mächtig wären.«²⁶ Zweifellos bestimmen Empfindungen unser Leben, doch in unserer sanften, von Informationen regierten Welt stumpft der Körper mehr und mehr ab. Serres Anliegen ist es, die Philosophie wieder an die Materie, an das Harte heranzuführen.²⁷ Er hegt also die »Hoffnung, zu den Dingen zurückzukehren«; zu Dingen, die als lebendige Materie begriffen werden müssen.²⁸ Das Potenzial dazu, der lebendigen Materie wieder sinnlich zu begegnen, liegt innerhalb der Sprache, die Serres als unsere »härteste Droge«²⁹ bezeichnet. Denn in der Sprache steckt gleichzeitig Performativität, steckt eine agierende, sinnliche Materie, die gelebt und erlebt werden kann. Der Philosoph fordert den Leser deshalb dazu auf, von den Augen zu den Fingern zu wandern, die Seiten des Buches zu berühren und dadurch die »Haut« der Baumrinde, die noch in der Struktur des Papiers spürbar sei, wahrzunehmen.³⁰

23 Ebd.

24 Dies verdeutlicht er an einem einfachen Beispiel: Straßenbeschilderungen. Bevor Schlaglöcher auf Landstraßen mit Schotter aufgefüllt werden, werden aus Kostengründen Zeichen angebracht, die auf die Schlaglöcher hinweisen. Hier setze sich eine sprachliche Lösung gegenüber der materiellen durch. Vgl. Serres, 147.

25 Serres (1999), 148.

26 Ebd.

27 Vgl. diesbezüglich auch den Ansatz von Barad (2012).

28 »Die Gabe zu geben, ist in den Dingen, nicht im Mensch«, fasst Borsò im Forschungskolloquium des Sommersemesters 2016, in welchem *Die fünf Sinne* diskutiert wurde, treffend zusammen. (Eigene Notizen).

29 Serres (1999), 71.

30 Ebd., 31.

Mit den dargelegten Ansätzen von Michel Serres soll schließlich ein ›flüssiges Denken‹ über ›Kunst und Argentinien‹ erreicht werden.³¹ Anhand des Silbers wurde die Anwendung dieses Denkens bereits erprobt. Im Hinblick auf ›arte argentino‹ gilt es besonders, das fluide Denken im Begriff der Identität anzuwenden. Indem der Autor Identität vom Gemisch und vom Hybriden aus denkt, wird die Essenz negiert. Darüber hinaus heißt es bei Serres nicht bloß »ich bin«, sondern »ich spüre«.³² So ließe sich über die Sinnestheorie eine andere Form von Identität beschreiben. Körper, Haut, Empfindungen und das Gegebene *konvergieren* – so Borsò –, fügen sich zusammen.³³ In diesem Sinne soll die Funktion der Kleider interpretiert werden. Kleider bestehen nicht isoliert, sondern verbinden sich mit den jeweiligen Körpern und der jeweiligen Umgebung, von denen bzw. in der sie getragen werden. Sie sind demnach Medien der Sinne *par excellence*, weshalb das ›legale Kleid‹ von Martínez Estrada, welches sinnbildlich für die Nationalisierung des lateinamerikanischen Kontinents steht, vielmehr aus einer sinnlichen als geopolitischen Perspektive verhandelt werden soll.

3.2 Die Sinne der Bilder

Um die Frage nach den Sinnen und der Haut auf die Frage nach dem Kunstwerk zu übertragen, bedarf es einer weiteren theoretischen Auseinandersetzung, die Michel Serres intuitiv in seine Überlegungen einbettet.³⁴ Haben Bilder Sinne? Wie wird das Sinnliche produziert und welche Folgen ergeben sich aus den Produktionsbedingungen? In seiner Theorie des Bildakts widmet sich Horst Bredekamp dem Verhältnis zwischen Bild und Subjekt, aus welchem dann die Frage nach den Bildern resultiert. Zwischen Menschen und den von ihnen produzierten Bildern herrsche eine Spannung. Diese Spannung ließe sich auch auf das Verhältnis zwischen dem ›Kunstbegriff‹ und dem ›Bildbegriff‹ übertragen. Die zentrale These Bredekamps betont eine Eigenarbeit von Bildern, in welcher auch ihre unabhängige Existenzweise begründet ist. So hält Bredekamp bezüglich der sinnlichen Begegnung zwischen Mensch und Bild fest:

»Während die Lautsprache dem Menschen eigen ist, treten ihm Bilder in distanzierter Körperlichkeit entgegen. Weder durch Gefühlsleistungen noch durch sprachliche Abtastungen können sie vollständig in jene menschliche Verfügung zurückgeführt werden, der sie ihre Entstehung verdanken. In diesem Effekt liegt der Grund des Faszinosums Bild. Einmal geschaffen wird es unabhängig, um zum Objekt der verehrenden Bewunderung, aber auch der Furcht als der stärksten aller Empfindungen zu werden.«³⁵

Demnach sind Bilder nicht nur unabhängige Entitäten, sondern darüber hinaus verfügen sie über eine eigene Form von Sinnlichkeit. Sie lösen Empfindungen aus und

31 Serres strebt das Flüssige an, hier liege auch die Zukunft. Vgl. ebd., 104.

32 Vgl. ebd., 76.

33 Vgl. Borsò (2016).

34 Vgl. hierzu Serres Überlegungen zu den Bildern von Pierre Bonnard, Serres (1999), 31.

35 Bredekamp (2015), 29.

sind zugleich empfindsam. Mit Serres wurde betont, dass ›Körper empfinden‹. Diese Tatsache sollte zu einer sinnlichen Auseinandersetzung zwischen Körper und Materie führen. Mit Bredekamp ließe sich nun behaupten, dass ›Bilder empfinden‹ und ferner ein »genuines Lebensrecht« besitzen, welches, wie Bredekamp festhält, gleichermaßen geschützt wie kritisiert werden müsse.³⁶ Bilder können Empfindsamkeit besitzen und parallel Empfindungen in Betrachtenden auslösen, doch nicht alle Bilder sind Kunstwerke. Bredekamp erweitert mit seiner Bildakt-Theorie das Forschungsfeld der Kunstgeschichte auf die Bildgeschichte. In diesem Zug erwähnt der Kunsthistoriker die wichtigen Vordenker der Bildgeschichte, auf deren Arbeit seine Bildakt-Theorie aufbaut: »Der Sinn der Theorie des Bildakts wäre getroffen, wenn sie als retrospektive Sendung einer Flaschenpost in die Hamburger Jahre des Zusammenspiels von Aby Warburg, Ernst Cassirer und Edgar Wind verstanden würde.«³⁷ Gleich zu Beginn erläutert Bredekamp die Relevanz der Bilder, die in einer sowohl konfliktreichen als auch faszinierenden Bilderfrage mündet. Hier ist die Beziehung zwischen Mensch und Bild das Terrain, aus welchem die Frage resultiert. Denn als Erzeuger der Bilder sei das Subjekt – so Bredekamps wichtige These – über das Bild trotzdem nicht erhaben. Der Kunsthistoriker setzt deshalb ein »Vertrauen« in Bilder und deren Fähigkeit, »grundsätzlich Anderes und Neues« zu schaffen, für das Verständnis seiner Ausführungen voraus.³⁸ In seiner Kritik am Anthropozentrismus bezieht er sich auf die früheste menschliche Kultur. Hier hält Bredekamp schließlich fest, dass nicht nur der Mensch das Bild formt – »Mensch ist, wer Naturgebilde in Bilder umzuformen und diese als eigene Sphäre zu bestimmen vermag.«³⁹ –, sondern Bilder wesentlich zur Bestimmung der menschlichen Spezies beitragen:

»Im Verein mit den Fundstücken der durchweg verzierten Kleidung, der geformten Musikinstrumente und der durchgestalteten Werkzeuge wird evident, daß Bilder keineswegs eine Zutat, sondern ein Ferment der früheren Kulturen bedeuteten. Damit bekräftigt sich das Ergebnis der Faustkeilkunde, im Bild eine der Wesensbestimmungen der Spezies Mensch zu erkennen.«⁴⁰

Hier wird die enge Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Bild besonders deutlich. Eine Differenzierung zwischen Kunst und Bildern, so Bredekamp, gestalte sich als unmöglich, denn »[i]n seiner fundamentalen, ersten Definition umfasst der Bildbegriff jedwede Form der Gestaltung.«⁴¹ Diese Position ist, wie sich zeigen wird, für Auslegung und Reflektion des Kunstbegriffs von zentraler Bedeutung. Bredekamp definiert den Begriff des *Bildakts* über die Eigenschaften der Sprechakttheorie. Dabei werden Wörter nicht durch das Bild ersetzt, vielmehr vollziehe sich der Wandel in der Position des Sprechenden. Das Bild werde zum ›sprechenden Akteur‹.⁴² Diese These veran-

36 Ebd., 61.

37 Ebd., 60–61.

38 Ebd., 31.

39 Ebd., 36.

40 Ebd., 40.

41 Ebd.

42 Vgl. ebd., 59ff.

schaulich der Kunsthistoriker u.a. anhand von Artefakten, Kunstwerken der Neuzeit, Filmmaterial und der Kunst der Gegenwart. In der Neuauflage von 2015 bezeichnet er seine Theorie vom Bildakt als »Phänomenologie«.⁴³ Demnach wird hier ein Bogen zur Theorie der Wahrnehmung gespannt. Ein Beispiel, anhand dessen Bredekamp seine Theorie veranschaulicht, soll hier kurz aufgegriffen werden. In *Bilder bewegen* veröffentlichte der Kunsthistoriker seine bereits 1995 niedergeschriebenen Studien zu Albertis »fliegendem Auge«, welches auf einem Selbstportrait des italienischen Theoretikers dargestellt ist.⁴⁴ In *Der Bildakt* wird diese Studie wieder aufgegriffen und unter neuen theoretischen Erkenntnissen im Nachwort konkludierend diskutiert. Das 1995 von Bredekamp unter verschiedenen Aspekten untersuchte Phänomen transformiert sich also fünfzehn Jahre später, unter Berücksichtigung der Sinne, vom »fliegenden Auge« zum »sehenden und tastenden Auge«⁴⁵:

»Albertis Flugauge blickt nicht nur, sondern es erfüllt seine Funktion auch darin, daß es seine Flugrichtung ertastet und damit Optik und Haptik verbindet. Denn es blickt nicht voraus, sondern es starrt auf den seitlichen Betrachter. [...] Indem Alberti das vordere Tastbündel mit dem seitwärts gerichteten Blick verbindet, macht er aus dem Auge ein Sinnesorgan, das die Fähigkeiten des Sehens und Tastens zusammenführt. Albertis Emblem ist ein fliegendes Auge, das zugleich sehen und tasten kann. In diesem visuell-haptischen Doppelspiel besitzt es eine philosophische Bindung an die Bildtheorie des Lukrez wie auch an das *icon* von Peirce, und hierin entspricht es einer Empfindung von überhistorischer Gültigkeit; so hat eine Untersuchung zur Frage, warum es geschieht, daß Menschen vor Bildern ohne äußeren Anlaß Tränen vergießen, Albertis Emblembild bestätigt.«⁴⁶

Brekamp verweist hier auf die überdimensionalen Gemälde von Marc Rothko, welche in Betrachter:innen tiefe Emotionen auslösen können. Anhand des Auges von Alberti wird deutlich, dass durch die Autonomie des Bildes, in welcher das Bild *empfindsam* ist, andere sinnliche Erkenntnisse emergieren. Diese können zu einer ganz anderen ästhetisch-politischen Aussage wie auch Handlung führen. Denn zwischen einem sehenden Auge und einem fühlenden, tastenden Auge liegt ein klarer Unterschied. Es ist die Verschiebung der Okularzentrierung der Moderne, die Bredekamp hier letztendlich anstrebt. So hält der Bildtheoretiker sein Vorhaben wie folgt fest:

»Indem der Bildakt einen weitergefaßten Begriff des Anthropos intendiert, als es eine okularzentrische, auf das Subjekt bezogene Moderne gestattet hat, steht eine Kritik des modernen Konstruktivismus im Zentrum seines Versuchs. Er zielt darauf, den Betrachter und Begreifer geformter Artefakte aus einem Wechselspiel zu erschließen, in dem dieser nicht in jedem Moment über den Ablauf des Geschehens verfügt.«⁴⁷

43 Vgl. ebd., Vorwort.

44 Horst Bredekamp, *Von der Kunstammer zum Endspiel*, hg. von Jörg Probst (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2007), 9-23.

45 Bereits Merleau-Ponty verbindet Auge und Sehen mit dem Berührbaren, weshalb auch hier ein »taktiles Sehen« gemeint ist. Vgl. Maurice Merleau-Ponty (2004), 177.

46 Bredekamp (2015), 322-323.

47 Bredekamp (2015), 10.

Das Subjekt nimmt hier keine zentrale Stellung mehr ein und kann dadurch eine völlig neue Perspektive auf die Welterschließung einnehmen; es könne, so Bredekamp, sein Bewusstsein dank dieser Erfahrung erweitern.⁴⁸ Des Weiteren postuliert sich durch die empfindenden Bilder eine – wie weiter oben im Zitat erwähnt – »überhistorische Gültigkeit«. Diese offene temporale Gültigkeit soll auch im Hinblick auf die Kunst von Noé und Minujín berücksichtigt werden. Demnach sind die Werke, wie sich noch zeigen wird, nicht auf einen festen zeitlichen Rahmen beschränkt, sondern stehen in einer temporalen Dynamik. Dies ist ein wichtiger Hinweis, dessen Umsetzung sich vor allem in den Bildern Noés immer wieder zeigen wird. Mit Bredekamp kann die kategorische Auslegung im Begriff der »arte argentino« schließlich überwunden werden. Denn die Verhandlung von Kunst als »Bilder« ermöglicht es, verschiedene Kunstformen, Strömungen und Bewegungen bezüglich ihrer ästhetischen Genealogie kritisch zu untersuchen. In diesem Sinne deutete auch die Frage »¿Cuándo empieza el arte argentino?« (Wann beginnt die argentinische Kunst) bereits auf die Eingrenzung des Begriffes hin. Auch wenn die Arbeiten von Noé und Minujín sich zweifelsohne in einer »kunsthistorischen Tradition« bewegen, sollen – gemäß der Argumentation im ersten Kapitel – die Werke dennoch nicht aus dieser Tradition heraus verhandelt werden. Um diese These nun vor dem Hintergrund der Sinne erneut darzulegen, wage ich den Rückgriff auf einen vielzitierten Essay von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit*. Liest man Benjamins Text mit der Frage nach der »arte argentino«, so können wichtige Erkenntnisse bezüglich dieses Forschungsfeldes und des Traditionsbegriffs daraus hervorgehen. Denn das Kunstwerk erfahre durch die »Erschütterung der Tradition«⁴⁹ und seines Positionswechsels von der »Fundierung im Ritual« zur »Fundierung in der Politik«⁵⁰ einen grundsätzlichen Wandel. Mit der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken kann Benjamin diese These belegen. Darüber hinaus finde ein ästhetischer Wandel statt, der das Bild als Sinnträger – Benjamin greift hier auf den Begriff der »Aura« zurück – gänzlich in Frage stelle.⁵¹ Mit Bezug auf u.a. diesen Essay von Benjamin hält Borsò in ihrem Aufsatz über die *Interamerikanische Moderne* zusammenfassend fest: »Bilder sind nicht Träger eines Sinnes, sondern der Sinn ist im materiellen Bild selbst emergent.«⁵² Dies fasst die Problematik im Traditionsbegriff treffend zusammen. Es bedeutet, dass Bilder nicht repräsentieren, sondern durch ihre Materialität Sinn erzeugen und darüber hinaus – wie mit Bredekamp gezeigt wurde – sinnlich agieren können. Die scheinbar feste Verbindung zwischen Tradition und Kunstwerk wird durch die Perspektive des Sinnlichen »erschüttert« und dadurch hinterfragbar.

Mit Serres und Bredekamp lässt sich nun die These aufstellen, dass *empfindende Körper* und *empfindende Bilder* sowie deren Wechselspiel miteinander, grundsätzlich zu einer anderen Epistemologie führen können. Diese These ist maßgeblich für die Analyse der Werke. Das Sinnliche ermöglicht es schließlich, festlegende Parameter kritisch zu untersuchen. Bevor die »Häute« von Noé und Minujín näher analysiert werden, führt ein

48 Ebd.

49 Benjamin (2011), 16.

50 Benjamin, 21.

51 Vgl. dazu auch 8.1.2.

52 Borsò (2015a), 364.

letzter Umweg in die Provinz von Buenos Aires. Hier zeigen sich zwischen Metropole und Pampa fließende Übergänge. Durch die sinnlich-materielle Auslegung des Begriffs der Pampa kann die sogenannte *argentinidad* als kultureller Mythos demaskiert werden.

3.3 Buenos Aires spüren – Zwischen Pampa und Metropole

Im Gedicht *La patria*⁵³ von 1967 schreibt Julio Cortázar: »Ser argentino es estar triste, ser argentino es estar lejos« (Argentinier:in zu sein, bedeutet traurig zu sein, Argentinier:in zu sein, bedeutet weit weg zu sein). Ich entnehme diese Zeile, um ein (Heimat-)Gefühl zu thematisieren, welches in der Dichtung künstlerisch aufgegriffen wird. Cortázar verkündet hier seinen Affekt für das ferne Heimatland: »Te quiero, país tirado más abajo del mar« (Ich liebe dich, vom Meer weit heruntergezogenes Land). Die Distanz – *estar lejos*; *país tirado abajo del mar* –, welche der in Paris lebende Schriftsteller hier beschreibt, scheint auf den ersten Blick typisch für das Selbstverständnis einer Stadt und darüber hinaus einer ganzen Region.⁵⁴ »País desnudo que sueña con un smoking« (Nacktes Land, das von einem Smoking träumt) heißt es im Verlauf des Gedichts. Im Traum des »nackten Landes« von einem Smoking, einem der edlen Bekleidungsstücke der Bourgeoisie, drückt sich die Nostalgie der argentinischen Gesellschaft aus. Doch anders als der »nackte Planet« von Martínez Estrada sucht Cortázar nicht nach einem »legalen Kleid« für sein Heimatland, sondern gibt vielmehr das träumerische und deshalb auch fiktive Trugbild der argentinischen Identität preis. Nostalgie und Distanz manifestieren sich in der Konstruktion der sogenannten *argentinidad*, ohne jedoch die Fiktion innerhalb des Konstrukts zu reflektieren. In Bezug auf den argentinischen Distanzbegriff spricht Noé deshalb von einer »Distanz zu sich selbst« – *una distancia consigo mismo*.⁵⁵ Im Gegensatz zu Cortázars oder Noés Distanz-, bzw. Nostalgiebegriff konzipiert Martínez Estrada in seiner *Radiografía de la Pampa* anhand der »fehlenden Geschichte« Argentiniens und des »Seins ohne Vergangenheit« eine klare Vorstellung von der *argentinidad*.⁵⁶ Für ihn ist die Leere unmittelbar an den Ort gebunden, wodurch sich auch im Begriff des Argentinischen die Leere (in Form der Nostalgie) ausbreitet. Die Entstehung von Geschichte kann hier nur über die Alterität, nämlich über den sehn-

53 Vgl. Cortázar (2005), 473. Die Übersetzungen hinter den zitierten Gedichtzeilen sind meine eigenen.

54 Mit Buenos Aires ist nicht nur die heutige Metropole, das *microcentro*, gemeint; die Bezeichnung umfasst auch die Provinz und das ländliche Leben außerhalb der *suburbios*, der Vorstädte und Stadtgrenzen. Das Gebiet von Buenos Aires lässt sich deshalb in drei räumliche Zonen aufteilen: *Buenos Aires Capital*, *Buenos Aires Ciudad* (*Gran Buenos Aires*) und die *Provincia Buenos Aires*. Erstere umfasst die heute von ca. drei Millionen Menschen bewohnte Hauptstadt Argentiniens. *Buenos Aires Ciudad*, auch *Gran Buenos Aires* genannt, ist die urbane Zone rund um die Innenstadt, in welcher die meisten Einwohner:innen Argentiniens (ca. 14 Millionen) leben. Die Provinz von Buenos Aires dringt schließlich bis in die ländlichen Gebiete vor, die westlich an die Provinz *La Pampa* angrenzen.

55 Noé (2009), 332.

56 Martínez Estrada (1991), 121. (Vgl. dazu auch 1.2).

süchtig wahrgenommenen, fernen europäischen Kontinent, konstruiert werden.⁵⁷ So ist das Denken von Martínez Estrada in einem (europäischen) Ideal verhaftet, während Noé und Cortázar sich mit der ›Materialität der Leere‹ auseinandersetzen. Es ist das unendlich erscheinende Weideland der Pampa, welches ein Gefühl von Leere, Distanz und Nostalgie evoziert. Denn die Pampa wurde als »mar tenebroso«, »tierra despoblada«, »desierto«, »caos primigenio« oder gar als »Hölle« (»infierno«) charakterisiert.⁵⁸ Diese Charakterisierung führt auf die Zeit der Eroberung des Río de la Plata-Raums im 19. Jahrhundert zurück. Das Land wurde durchgehend als ›leerer Raum‹ konstruiert, um es schließlich strategisch einnehmen zu können. Laura Malosetti-Costa hält diesbezüglich fest: »La estrategia del conquistador fue actuar como si el espacio estuviera vacante, vacío e inexplorado. Impuso nombres, clasificó, transformó y, sobre todo, desplazó y aniquiló a sus pobladores y sus modos de vida.«⁵⁹ Das koloniale Konzept veränderte und transformierte die Zeit- und Raumwahrnehmung maßgeblich. Hier spielt ab dem 19. Jahrhundert die Entstehung der Großstadt eine prägende Rolle.

Abb. 6 Willems (Vorname unbekannt), *El pasado. El porvenir*, ca. 1860



- 57 Zahlreiche visuelle und literarische Werke haben das Thema der ›argentinidad‹, welches sich in der ›argentinischen Leere‹ ausdrückt, künstlerisch aufgegriffen. Laura Malosetti-Costa liefert 2007 mit ihrer Ausstellung *Pampa, ciudad y suburbio* Beispiele aus der Malerei und verweist zugleich auf das literarische Werk, insbesondere *La Cautiva*, des Schriftstellers Esteban Echeverría. Vgl. Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007), 102.
- 58 Ebd., 11. Martínez Estrada charakterisiert die Pampa als illusorischen, unkonkreten und auch chaotischen Raum: »La pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía del hombre sin profundidad.« (»Die Pampa ist eine Illusion; in der Fantasie einfacher Leute, ist sie das Land chaotischer Abenteuer.«, ÜdA). Hier hält sich die Idee von einem fiktiven Ort. Vgl. Martínez Estrada (1991), 12.
- 59 »Die Strategie des Eroberers lag darin, so zu tun, als wäre es ein freier Raum, leer und unerforscht. Er hat Namen auferlegt, den Raum klassifiziert, transformiert und vor allem die Bewohner:innen und deren Lebensweise verdrängt und vernichtet.« (ÜdA). Malosetti Costa (2007), 11.

Die Großstadt, so weist Malosetti-Costa anhand der 1860 angefertigten, allegorischen Lithografie *El pasado. El porvenir* (Abb. 6) des deutschen Malers Willems hin, zeige die Zukunft, während das Hinterland die Vergangenheit symbolisiere: »Estas ideas y preconceptos signaron el rumbo político de las naciones del Plata en el siglo XIX: el campo era el pasado, el atraso y la barbarie; la ciudad, el futuro luminoso, la civilización.«⁶⁰ Die hier thematisierte Leere taucht demnach in zwei unterschiedlichen Dimensionen auf: zum einen als räumliche Konstruktion eines »leeren« Landes, zum anderen als temporales Konstrukt eines vergangenen Zeitraums. Die sich Ende des 19. Jahrhunderts ereignende *Conquista del desierto*, der Genozid an den Ureinwohner:innen im Süden der Pampa, sollte die »Argentinität« auf beiden Ebenen bekräftigen. Der eingenommene Raum ermöglichte die weitere Ökonomisierung des Landes, welche sowohl das private als auch das staatliche Kapital rapide ansteigen ließ – ein Effekt, der sich vor allem in der heranwachsenden Metropole Buenos Aires schnell bemerkbar machen sollte. Anfang des 20. Jahrhunderts blühte die Bourgeoisie auf, deren Selbstverständnis auf dem »Paradigma der Leere« und damit der Negation der indigenen Vergangenheit begründet war. Doch ein Blick auf aktuelle politische Debatten und Ereignisse zeigt, dass diese Form der »Argentinität« keineswegs überwunden, sondern nach wie vor tief im kulturellen Gedächtnis verankert ist. Weder war die Pampa jemals »leer«,⁶¹ noch gehört ihre Geschichte der Vergangenheit an.⁶² Diese Thesen bedürfen einer Erörterung, in welcher das Phänomen der Pampa aus einer zeitgenössischen Perspektive reflektiert wird.

In Pino Solanas und Octavio Getinos Dokumentarfilm *La hora de los hornos*⁶³ aus dem Jahr 1968 spiegelt sich das »Paradigma der Leere« erneut wider. Doch diesmal schlägt sich die (Neo-)Kolonialisierung nicht nur auf die Aneignung des Landes nieder, sondern manifestiert sich vielmehr in der zunehmenden Kapitalisierung und Kommerzia-

60 »Diese Ideen und Vorurteile prägten den politischen Kurs der Nationen des Río de la Plata im 19. Jahrhundert: Das Land symbolisierte die Vergangenheit, Rückständigkeit und Barbarei; die Stadt hingegen, die strahlende Zukunft und Zivilisation.« (ÜdA). Ebd.

61 Teresa Zweifel untersucht anhand von kartografischen Zeugnissen die kulturelle und ideelle Konstruktion der Pampa im späten 18. und 19. Jahrhundert. Die Materialität der Karten zeigt eine Vielzahl von Hinweisen, die das kulturelle Konzept des »vacío«, welches in der argentinischen Literatur etabliert wurde, widerlegen. Vgl. Teresa Zweifel, *Medir lo incommensurable: Los cambios en los procedimientos para relevar la pampa anterior (1796-1895)* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014).

62 Eine Studie aus dem Jahr 2005 zeigt, dass bei 56 % der Argentinier:innen indigene Spuren in der DNA nachgewiesen werden können. Daniel Coarch, Leiter der Studie und Direktor der Fakultät für Biochemie an der Universität von Buenos Aires (UBA), gibt dementsprechend bekannt, dass die Argentinier:innen doch nicht so europäisch seien, wie sie immer geglaubt hatten. Diese Studie löste großes Entsetzen innerhalb der Bevölkerung aus, wie mir die Kunsthistorikerin Marta Penhos im Gespräch mitteilte. Der Artikel wurde am 16.01.2005 in der Tageszeitung Clarín veröffentlicht und ist unter folgendem Link aufrufbar: Silvina Heguy, »El 56 % de los Argentinos tiene antepasado indígena.« <https://ciseiweb.wordpress.com/2014/10/06/el-56-de-los-argentinos-tiene-antepasado-indigena/>. [15.10.2017].

63 Die Dokumentation galt als einer der ersten Filme des sogenannten »Dritten Kinos«. Vgl. hierzu auch: Pino Solanas und Octavio Getino, »Für ein drittes Kino.« In *Kino und Kampf in Lateinamerika: Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, hg. v. Peter B. Schumann (München, Wien: Hanser, 1976), 9-19.

lisierung der Großstadt. Durch die Beobachtungen von Roberto Arlt beschreibt Beatriz Sarlo in *La ciudad vista* den Wandel der Großstadt, der sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ankündigt. Hier lässt sie Roberto Arlt von der »atmósfera neo-yorquina« erzählen, die aus »Yanquilandia« bis hin zur »tierra criolla« transplantiert wurde. Während Walter Benjamin und Siegfried Kracauer den ökonomischen Wandel in Paris und Berlin erforschen, ereigne sich auch in der südamerikanischen Metropole die Veränderung des Marktes: »Era Buenos Aires y se vivía la primera gran transformación mercantil del siglo pasado.«⁶⁴ Mit der Kommerzialisierung der Großstadt tritt nun ein weiteres »Paradigma der Leere« in Erscheinung, welches mit der »Leere der Pampa« in enger Verbindung steht. Es ist der Einzug des Kommerzes, der – ganz im Gegensatz zum imaginierten Bild der Pampa – aufgrund der Flut an Dingen, Bildern und Informationen den Gegenentwurf zur Leere darstellt und das Konzept der »argentinidad« vor dem Hintergrund eines wachsenden Kapitalismus spiegelt. Die Reibungen zwischen »nostalgischer Leere« und »kommerzieller Fülle« werden in Solanas und Getinos filmischem Pamphlet gegen den westlichen Imperialismus eindrücklich dargestellt. Der Film zeigt die raue und harte Seite des Lebens im Landesinneren, das im Argentinischen mit dem knappen Begriff »interior« zusammengefasst wird. Es sind teilweise indigene Familien, die hier filmisch portraitiert werden und deren Existenz scheinbar in Vergessenheit geriet. Ihnen gegenüber steht die Elite, die Gesellschaft der reichen, weißen, urbanen Bevölkerung. Auch bekannte Positionen wie jene von Franz Fanon und Che Guevara nehmen eine zentrale Stellung im Film ein. Die 1960er-Jahre samt ihrer national und international einschneidenden Ereignissen gestalten das Spannungsgeladene soziale und politische Szenario in Argentinien, wie die Dokumentation zeigt. Auch wenn es dem Zeitdokument nicht gelingt, den Einzug der Massenmedien und der Popkultur parallel als subversives Element zu betrachten, führt der Film in die Debatte zur aufkommenden sozialen Problematik ein.⁶⁵

La hora de los hornos ist in drei Teile gegliedert – *Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* und *Violencia y liberación* –, welche wiederum in unterschiedliche Kapitel aufgeteilt werden. Im ersten Teil portraitiert das Kapitel *La guerra ideológica* die neue Konsumwelt, die sich in den Straßen von Buenos Aires, wie beispielsweise der legendären *Calle Corrientes*, in Form von Kinosälen, Plattenläden, Zeitschriftenkiosken zwischen Coca-Cola-Werbung und Ankündigungen der neusten Filme aus Nordamerika ausbreitet. Es ist diese Szene, die hier aufgegriffen werden soll, um einen bestimmten Blick auf die Kunstwelt thematisieren zu können.⁶⁶ Eine Stimme kommentiert die Szene, in welcher sich Menschenmassen durch die Straßen drängen (Abb. 7). Die Feststellung, die die Stimme am Ende der Szene formuliert – »Se enseña a pensar en ing-

64 »Es war Buenos Aires und man erlebte [hier] die erste große merkantile Transformation des letzten Jahrhunderts.« (ÜdA). Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009), 15.

65 Borsó definiert den Begriff der »Subversion« als »continuous process of appropriation and displacement«. Die Subversion stehe von Anfang an im Kontext des Hybriden, weshalb sie sich stets als ambivalentes Unterfangen gestalte. Borsó (2006), 45.

66 Die ca. achtminütige Szene kann (ab 1:10:45) unter folgendem Link abgerufen werden: Pino Solanas und Octavio Getino, »La hora de los hornos.« <https://www.youtube.com/watch?v=Ts7WeqGoxYk>. [09.07.2018].

Abb. 7 (links) Pino Solanas und Octavio Getino, *La hora de los hornos*, 1968, Filmstill (belebte Einkaufsstraße);

Abb. 8 (rechts) Pino Solanas und Octavio Getino, *La hora de los hornos*, 1968, Filmstill (Jorge Romero Brest und Partygäste im ITDT)



lés« (Es wird gelehrt, auf Englisch zu denken) –, lässt die Kritik an den neuen Medien und deren Herkunft deutlich werden. Der gesamte Film ist von zahlreichen Inserts in Form von Kurztexten aus weißen Buchstaben vor schwarzem Hintergrund durchzogen. Die Schriftzeichen inszenieren die dargestellten Bilder, indem sie auf die Abstraktion von Textsprache zurückgreifen und den sinnlichen Bildern ideologisch konnotierte Aussagen gegenüberstellen. So leitet eines der vielen Inserts – »Artistas e intelectuales son integrados al sistema« (Künstler:innen und Intellektuelle sind in das System integriert) – in die nächste Sequenz über, die eine Ausstellung im ITDT und ferner eine Party am selben Ort zeigt. Kurz darauf erscheint Jorge Romero Brest vor der Kameratelelinse. Der Direktor ist von jungen Leuten umgeben (Abb. 8). Gemeinsam steigen sie die Treppen zu der Party hinauf. Die jungen Besucher:innen sind u.a. als Beatles oder Hippies⁶⁷ verkleidet und feiern ausgelassen zu der im Hintergrund ertönenden Musik. Auf diese Szene folgt schließlich ein stilistisches Delirium an Bildern und Tönen. Unterschiedlichste Impressionen werden nacheinander blitzschnell eingeblendet: Bilder aus u.a. der Pop- und Werbekultur, aus dem Vietnamkrieg; Bilder der Armut und der Gewalt, aus Comics, aus den Feldern der Erotik und der Mode vermischen sich mit Eindrücken aus der Film-, Musik- und der Autoindustrie sowie mit klassischen Werken der europäischen Kunstgeschichte (*Les Sabines* von David, *Le Déjeuner sur l'herbe* von

67 In *Importación – Exportación* stellte Marta Minujín 1968 die von ihr aus New York nach Buenos Aires importierte Hippiekultur aus. Das Werk umfasste ein Ambiente, in welchem Minujín u.a. psychedelische Bilder ausstellte, sowie einen kleinen Laden, in dem sie ihre selbstkreierten Kleider und weitere Hippieprodukte verkaufte. In New York konsumierte die Künstlerin zum ersten Mal die Droge LSD, welche in Buenos Aires, so Minujín, bis dato kaum verbreitet gewesen sei. Der Journalist Fernando García dokumentiert diese Lebensphase der Künstlerin und recherchiert darüber hinaus zu der u.a. von Minujín herausgebrachten Zeitschrift *Lo inadvertido*. Vgl. Marta Minujín, *Marta Minujín: Los años psicodélicos, edición facsimilar completa de Lo inadvertido, diario underground de 1969* (Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2015a).

Manet und Michelangelos David). Der Ton wechselt zwischen Kommentaren von interviewten Partygästen, Ray Charles' Souklassiker *I don't need no doctor*, Radiobeiträgen, Tonausschnitten aus Filmen, Maschinengeräuschen, Konzertaufnahmen, Gesprächen; er geht über in tosenden Lärm und mündet schließlich im Gelächter einer Frau. Begleitet vom Rattern eines Maschinengewehrs werden schließlich die letzten Bilder, die sich teilweise wiederholen, den Kugeln einer Waffe gleich in die Augen der Betrachter:innen »geschossen«. »La monstruosidad se viste de belleza« (Das Monströse verkleidet sich als Schönheit) lautet der Text des letzten Inserts dieser fast drei Minuten andauernden Szene. Ohne an dieser Stelle näher auf die ästhetische und politische Bedeutung der filmisch inszenierten »Bilderflut« eingehen zu können, soll jedoch die überspitzte Darstellung der Kunstszene und ihrer Akteur:innen nicht unkommentiert bleiben. Denn aus dieser leiten die Filmemacher folgende Konsequenz ab: die Unfähigkeit der Kunst, aus einem weltlichen Chaos und Delirium heraus eine »Alternative« zum »System« (des Kapitalismus) oder gar eine Revolution gegen den Neokolonialismus hervorbringen zu können. Vielmehr werden das ITDT und seine Anhänger:innen als naiv und blind verspottet. An dieser Stelle erachte ich es für wichtig, zwischen der »Scheinwelt« des ITDT und der Agenzialität der Kunst zu unterscheiden. Nicht nur die Künstler:innen, sondern auch die Kunst wird in *La Hora de los hornos* unmittelbar »in das System integriert«. So lässt dieses Zeitdokument in seiner filmischen Diskurspraxis keinen Raum für Alternativen offen und verharnt stattdessen vielmehr in den Dichotomien »Kapitalismus versus Kommunismus« sowie »Kunst versus Markt«. Aus dieser Position entspringen zahlreiche Rezeptionen, die vom Begriff der »Resistenz« geprägt sind. Doch mündet jene Resistenz, wie Solanas und Getinos sie begreifen, erneut in einer dichotomischen Denkweise. Hier wird die Kunstwelt samt ihrer unterschiedlichen Akteur:innen lediglich in Form einer Polarisierung inszeniert. An dieser Stelle kann jedoch mit Bredekamp nach der »anderen Existenzweise« von Bildern gefragt werden. Statt die Bilder nun einem institutionellen und politischen Rahmen unterzuordnen, könnte vielmehr die Materialität und Sinnlichkeit der gezeigten Bilder und Dinge, die eine ganz eigene Agenzialität entfachen, analysiert werden. Es ist diese spezielle Form der Handlungsmacht von Kunstwerken, die im Verlauf der Analyse fruchtbar gemacht werden soll. Doch immer wieder werden sich Spannungen in den »ästhetischen Wahrnehmungssituationen« (Seel) zeigen. Gegenstände und Subjekte stehen dabei in einer »Interpendenz« (Seel), verflechten sich mit Diskursen und Ereignissen. Die Komplexität dieser Verflechtungen offenbart sich bereits in der grausamen Realität der kolonialen Geschichte, auf die Solanas und Getino mit der Position des Widerstands reagieren. Doch schlägt sich der hier angestrebte Widerstand gegen den Neokolonialismus in der erneuten Festsetzung eines anderen (totalitären) Systems nieder, dem Kommunismus. Es geht jedoch nicht darum, mittels der Kunstwerke die eine oder andere Seite der Macht zu beleuchten; vielmehr sollen Spannungsverhältnisse zwischen den Dichotomien beschrieben werden. Kunst kann weder, wie Solanas und Getino darlegen und kritisieren, in ein politisches System integriert werden, noch existiert sie in der Isolation. Vielmehr agiert sie in Netzwerken und situiert sich in diversen Verbindungen und Schnittstellen, die zwischen unterschiedlichen Akteur:innen und Aktanten entstehen können.

Aus geopolitischer Perspektive nimmt der westliche Kommerz sowohl auf die Kunstproduktion als auch auf deren Institutionalisierung im Buenos Aires der 1960er-

Jahre regen Einfluss. Das Aufkommen der Popkultur sowie die sozialen und politischen Umstände sorgen in Argentinien und auch in anderen südamerikanischen Ländern für eine große Bandbreite an künstlerischen Arbeiten.⁶⁸ Die 2012 realisierte Ausstellung *Arte de Contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina, 1960* lieferte einen umfassenden Überblick zur Kunstproduktion der Sechzigerjahre. Anhand der »zwei Mythen« von den beiden Amerikas, »Coca-Cola« und »Che Guevara« werden aufkommende Widersprüche thematisiert.⁶⁹ Bezüglich des Zusammenpralls zwischen dem »nord- und südamerikanischen Kapitalismus« schreibt der Kurator Paulo Herkenhoff: »El arte en ese período operaba con las contradicciones entre el capitalismo avanzado y el capitalismo periférico en el eje Norte-Sur. En el extremo de la pobreza, la sociedad de consumo del pop se yuxtaponía al consumo marginal y al »lumpenismo« de Juanito Laguna de Berni.«⁷⁰ Die Ausstellung zeigte u.a. auch Arbeiten von Noé und Minujín.⁷¹ Vor diesem Hintergrund lohnt es sich nun das Werk dieser Künstler:innen in Bezug auf die »Paradigmen der Leere« weitergehend zu diskutieren. Denn aus dem Geflecht zwischen dem identitätsstiftenden Konstrukt von der »Leere der Pampa« und dem globalisierten, kolonialen Erbe des Kapitalismus ziehen Noé und Minujín in ihren Werken unterschiedliche Konsequenzen. Bisher wurden »Pampa« und »Metropole« stets getrennt voneinander behandelt. Dieser Ansatz bietet nun eine andere Perspektive.⁷² Denn erst in der Zusammenführung können die vermeintlichen Gegensätze und

68 Das ITDT wurde u.a. von nordamerikanischen Unternehmen wie z.B. Rockefeller finanziert und war im Projekt *Alianza para el progreso* seitens der USA integriert. Zum Einfluss Nordamerikas siehe auch die Ausführungen zu Marta Traba in 2.4.1.

69 »Die Kunst in dieser Zeit setzt sich mit den Widersprüchen zwischen einem fortgeschrittenen und einem peripheren Kapitalismus auf der Nord-Süd-Achse auseinander. Der Konsumgesellschaft des Pop wurde vor dem Hintergrund einer extremen Armut der marginale Konsum und der »Lumpenismus« von Berni Juanito Laguna gegenübergestellt.« (ÜdA). Paulo Herkenhoff, In *Arte de contradicciones: Pop, realismo y política, Brasil-Argentina 1960*, hg. v. Paulo Herkenhoff, Gonzalo Aguilar und Laura Cabezas (Buenos Aires: Fundación Proa, 2012), siehe Einleitung.

70 Ebd., 22. Juanito Laguna und Ramona Montiel sind Kunstfiguren, die von Antonio Berni Ende der 1950er Jahre erfunden wurden. Sie symbolisieren das Leben am Rande der reichen argentinischen Gesellschaft und erscheinen häufig im Zusammenhang mit der neuen industriellen Arbeitswelt. Auch Berni beschäftigt sich thematisch mit der Pampa. In *La Pampa tormentosa* von 1963 erhebt sich ein Wirbelsturm aus Wellblechteilen, ein von ihm häufig verwendetes Material, und Geist.

71 Mit Noés *Introducción a la esperanza* von 1963 wurde ein Werk gezeigt, welches sich in die Schaffensperiode des Kollektivs *Otra figuración* integrieren lässt. Die Malerei nimmt direkten Bezug auf die Wahlen im Jahr 1963 und thematisiert den Niedergang der peronistischen Ära. Minujíns Arbeiten – *Revuélquese y viva*, *Cabalgata*, *Leyendo las noticias* und *Sin título* – umfassen unterschiedliche Themenkomplexe. In *Cabalgata* interveniert die Künstlerin 1964 in einer Fernsehshow und entfacht ein Chaos. Bereits hier wird ihr Interesse für das Massenmedium geweckt.

72 Vielmehr wird derzeit die Dezentralisierung von Buenos Aires angestrebt, um auch andere Kunstszene in den Fokus zu stellen. Verschiedene Aufsätze in Baldassares und Dolinkos umfangreichem Sammelband widmen sich diesem Ansatz, vgl. María I. Baldassarre und Silvia Dolinko (2011).

Grenzen zwischen Pampa und Metropole⁷³ als sich ergänzende Komponenten sowie als Schwellen, im Sinne von Waldenfels, begriffen werden.

Noé erarbeitet das *vacío*, indem er von dessen künstlicher Konzeption ausgeht. Er stellt sich also der Herausforderung, nicht die Leere selbst, sondern deren *Umstände* zu reflektieren. In seiner 1965 veröffentlichten *Antiestética* hält der Künstler diese wichtige Erkenntnis in einem metaphorischen Bild fest: »Un salto en el vacío no es una relación con el vacío. Es ante todo una relación con lo circundante.«⁷⁴ Minujín hingegen, lässt sich vom Begriff der Leere und dem Diskurs um die *argentinidad* weniger beeinflussen. Denn in ihrer Kunst setzt sie sich bereits sehr früh mit internationalen Strömungen auseinander und situiert sich somit nicht nur in einer »argentinischen Realität« oder Problematik. Das Argentinische interessiert die Künstlerin stets aus einer bestimmten Perspektive: der Gegenwart. So stellt das Jahr 1964 die Zeitspanne dar, in welcher Minujín an drei Orten – Paris, Buenos Aires und New York – wichtige Kontakte knüpft, die nicht nur die Verbreitung ihrer Arbeit, sondern auch ihre weitere Kunstproduktion erheblich beeinflussen werden.⁷⁵

Noé wiederum richtet sich mit seiner Perspektive, insbesondere in seiner Werkreihe aus den 1960er-Jahren, auf die historische Vergangenheit aus, weshalb er den Diskurs um die *argentinidad* nicht ignorieren kann. 1963 manifestiert er seine Position in einer Zeitung: »La Argentina, antes que nada, tiene que inventarse a sí misma. Y para eso tenemos que correr todos los riesgos: errores, bodrios si fuera necesario [...]. La pintura argentina no existe: hagámosla!«⁷⁶ In Noés Appell äußert sich seine enge Beziehung zur Geschichte Argentiniens, die den Künstler, trotz seines langjährigen Aufenthaltes in Paris von 1976 bis 1987, nicht davon abhalten wird, stets »von Argentinien aus« (*desde Argentina*) zu denken und jenes Denken in seiner Malerei zu problematisieren. Darüber hinaus wird das Paradox, in welchem der Künstler gefangen ist, deutlich artikuliert. Als »argentinischer« und deshalb auch »lateinamerikanischer Künstler« kann sich Noé auf institutioneller Ebene von seiner »Bedingung« kaum lösen, während seine Kunst hingegen stets über das nationale Narrativ hinaus geht, ja sich grundsätzlich in einer »anderen Existenzweise« situiert.⁷⁷

Auf seiner Hochzeitsreise in die Quebrada von Jujuy im Jahr 1957 reflektiert Noé seine Begegnung mit dem Norden Argentiniens. Einige Zeichnungen dieser Reise (Abb. 9)

73 Längst ist die Armut, die Solanas im Landleben verortet, in die Stadt eingezogen. Die Bilder Bernis untersuchen diesen Umzug nur allzu gut. Und längst ist der Kapitalismus in die Weiten der Pampa vorgedrungen. Nicht nur die traditionelle Viehzucht, sondern auch verschiedene Monokulturen, vor allem die Sojaindustrie, dehnen sich auf das Weideland der Pampa aus. Vgl. dazu auch 10.2.4.

74 »Ein Sprung in die Leere schafft keine Beziehung zur Leere. Er schafft vielmehr eine Beziehung zur Umgebung.« (ÜdA). Noé (2015), 41.

75 In Buenos Aires wird die Künstlerin von Jorge Romero Brest, in New York von Jan van der Marck und in Paris von Pierre Restany unterstützt. Vgl. Javier Villa, »Marta Minujín. Una biografía.« In *Marta Minujín: Obras 1959-1989*, hg. v. Victoria Noorthoorn (Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010), 137.

76 »Argentinien muss sich vor allem selbst [neu] erfinden. Und dafür müssen wir alle Risiken eingehen: Fehler, Chaos, wenn nötig [...]. Die argentinische Malerei gibt es nicht: Lasst uns sie machen!« (ÜdA). Noé, Luis Felipe, in der Zeitschrift *Panorama N. 2, Artes Visuales, Julio, 1963*. Diese Quellenangabe wurde entnommen aus: Theisen (1987), 74.

77 Diese These wird im vierten Kapitel ausführlich diskutiert, vgl. 9.

publiziert er im selben Jahr zusammen mit einem von ihm verfassten Text in der Zeitschrift *El hogar*:

»Allí [en la quebrada] no se puede hablar de la naturaleza y del hombre como cosas separadas, sino que cabe comprenderlas como una misma realidad. Allí no se puede dibujar a la figura con un criterio individualista: hay que fusionarla con el medio. Y he aquí la necesidad de emprender el camino de la abstracción. Entre la naturaleza y la figura debe extenderse el puente de la fusión, término de por sí abstracto.«⁷⁸

Mit den Zeichnungen von 1957 steht der Maler am Beginn seiner künstlerischen Karriere. Mensch und Natur zeigen sich hier in enger Verbindung. Bereits in diesen frühen Arbeiten wird sichtbar, dass seine Kunst in ständigem Austausch zwischen dem urbanen und ländlichen Raum stehen wird. Die Kunst von Minujín hingegen verortet sich ganz und gar im urbanen Kontext der Metropole. In zahlreichen Werken werden die Phänomene der aufkommenden Massengesellschaft anhand der neuen Medien erforscht. Beispielsweise wird das Fernsehen als Medium der Simultanität immer wieder aufgegriffen.⁷⁹ Das anfangs erläuterte Raum-Zeit-Problem, welches in Bezug auf die Pampa durch die Negation von räumlichen und zeitlichen Eigenschaften zugunsten der Entwicklung der Metropole aufkam, tritt nun in der Kunstproduktion von Noé und Minujín erneut in Erscheinung. Es ist der differenzierte Umgang mit dem Lebensraum sowie dessen Historizität, welche die künstlerische Praxis aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven beeinflusst. Doch im Begriff der ›arte argentino‹ werden diese differenzierten Perspektiven, ohne sie tiefer zu hinterfragen, wieder vereint. In die Kategorie der ›arte argentino‹ ist das ›Paradigma der Leere‹ fest verwoben. Die Kunstwerke von Prilidiano Pueyrredón über Eduardo Sívori bis Oscar Bony, León Ferrari und schließlich auch Luis Felipe Noé lassen sich – wie Malosetti-Costa bereits dargestellt hat – unter dem Themenkomplex der Pampa diskutieren. Werke von Marta Minujín und den sogenannten *artistas pop* sind von diesem Diskurs ausgeschlossen.

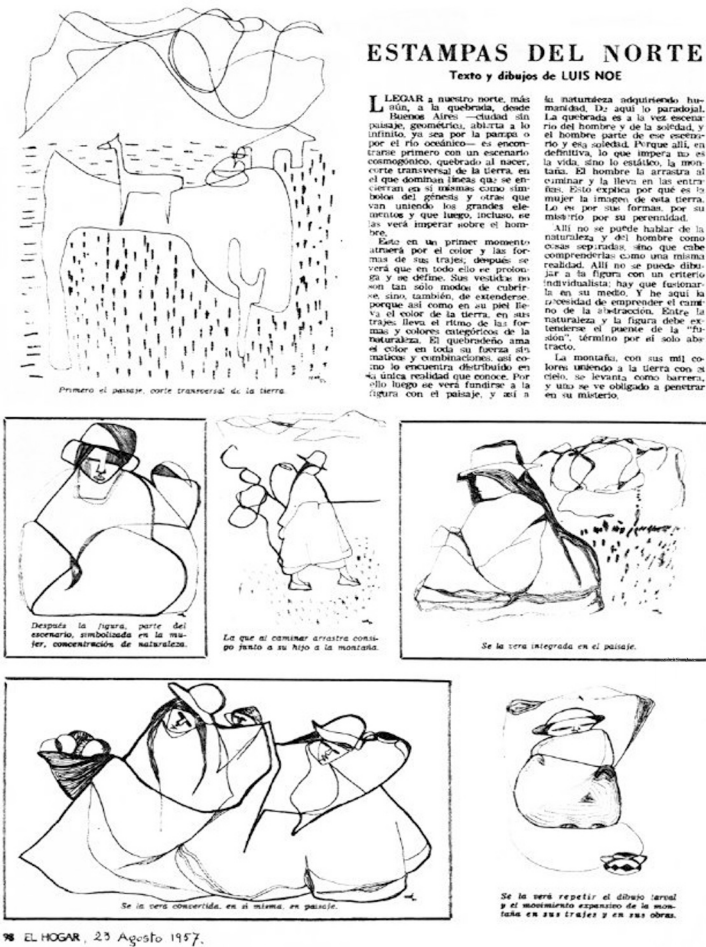
Die Pampa ist zum einen der Ort, der Materialität hat und ganz und gar nicht leer ist, zum anderen symbolisiert sie ein kulturelles Phänomen, eine bis heute häufig missinterpretierte Metapher.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund ließe sich nun folgende These aufstellen: Über die Pampa als Diskursraum, der nicht bloß im Kontrast, sondern in enger

78 »Dort [in der Schlucht] kann man nicht von Natur und Mensch als getrennte Einheiten sprechen, sondern sie müssen in ein und derselben Realität verstanden werden. Dort kann die Figur nicht mit einer individualistischen Geste gezeichnet werden: Sie muss mit der Umgebung [medio] verschmelzen. Und dazu ist der Weg der Abstraktion notwendig. Zwischen Natur und Figur muss die Brücke der Verschmelzung, ein an sich bereits abstrakter Begriff, erweitert werden.« (ÜdA). Luis F. Noé, Hg., *Luis Felipe Noé – Cuaderno de bitácora* (Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2015a), 32.

79 Vgl. hierzu Kapitel V.

80 Bis heute kursiert der Irrglaube es habe nur wenige indigene Völker in Argentinien gegeben, auch das Denken von Minujín ist in diesem Irrglauben verhaftet. Im Interview sagt die Künstlerin: »Yo siempre decía en Europa hay tanto en la tierra, en cambio en Argentina caminamos sobre una tierra nueva. Cuando caminas por la tierra de la Pampa, no hay cadáveres.« (»Ich habe immer gesagt, dass es in Europa so viel in der Erde gibt, doch in Argentinien hingegen laufen wir über neue Erde. Wenn du über die Erde der Pampa läufst, gibt es keine Leichen.«, ÜdA). Auszug aus dem bisher unveröffentlichten Interview mit Marta Minujín in Buenos Aires vom 24.10.2014.

Abb. 9 Luis Felipe Noé, *Estampas del Norte, El hogar, 1957*



Relationalität zum urbanen Raum steht, kann die feste Konstruktion der ›argentinidad‹ und deshalb auch der ›arte argentino‹ kritisch hinterfragt werden. Hierbei bieten die Positionen von Noé und Minujín aufgrund ihrer differenzierten Auslegung von Zeit und Raum die Gelegenheit, das Spannungsverhältnis zwischen Ruralität und Urbanität, zwischen Kunst und Markt kritisch zu reflektieren.

III. Die Häute von Luis Felipe Noé und Marta Minujín

Vorbemerkung

Über die Haut, wie mit Michel Serres gezeigt wurde, werden alle fünf Sinne zusammengeführt. Sie kann deshalb als ein Ort des ›sinnlichen Denkens‹ *par excellence* bezeichnet werden. Über die Haut verändert sich die Hierarchie der Sinne, die in der abendländischen Kultur vom Auge bestimmt wird.¹ Von allen Sinnesorganen ist das Auge der Ferne am nächsten. Gerüche, leise Geräusche² und vor allem das Schmecken und Fühlen verlangen nach Nähe, während das Auge sowohl Nahes als auch Fernes wahrnehmen, bzw. ›überblicken‹ und deshalb auch strukturieren kann.³ Doch eine andere Orientierung und Ausrichtung der Sinne führt zu einem anderen Denken, welches sich ›mit der Haut‹ nicht in der Ferne, sondern primär in der Nähe positioniert.⁴ Aus der Nähe können materielle Texturen wahrgenommen und erfahren werden, die aus der Ferne nur im sogenannten ›Konsens‹ erkennbar werden. Im Konsens wird das Allgemeine gefasst.⁵ Hier bestätigt sich die Vorstellung von einer Nation und deshalb von einer nationalen Identität. Doch im Begriff der Übereinstimmung, des ›Konsens‹, äußert sich bereits die Fähigkeit des *sentire*, eines (materiellen) Fühlens. Mit der Haut soll diese Ebene, das ›nahe Fühlen‹, fokussiert und untersucht werden. Darüber hinaus positioniert sich durch das Antonym des ›Dissens‹ nicht nur eine andere Form der Wahrnehmung,

1 Vgl. 3.1.

2 Das Ohr besitzt ebenfalls die Fähigkeit über eine größere Distanz hinweg laute Geräusche verorten bzw. wahrnehmen zu können. Beispielsweise verständigen sich Menschen auf den kanarischen Inseln über die Pfeifsprache und können dadurch auch über weit voneinander entfernte Distanzen miteinander kommunizieren. Doch hier geht es nicht um die Strukturierung des Raumes, vielmehr handelt es sich um eine Form der Kommunikation durch den Raum.

3 Ein Beispiel hierfür wäre die Kartografie, die das Sichtbare strukturiert und gliedert. Dieser Aspekt wird im fünften Kapitel anhand der Landschaftsmalerei kritisch diskutiert. (Vgl. 10.1).

4 Zur Bedeutung der Nähe als zentrales ästhetisches Dispositiv siehe auch: Vittoria Borsò, »Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo: Offenheit zum Leben.« In *Realismus nach den europäischen Avantgarden: Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, hg. v. Vittoria Borsò, Claudia Öhlschläger und Lucia Perrone Capano (Bielefeld: transcript, 2014), 261–290. Die hier angeführten Thesen Borsòs werden in 10.1.2 näher erläutert.

5 Hannah Arendt nutzt den Begriff des ›Konsens‹, um auf die Machtstrukturen, die eine Gesellschaft formen und zusammenhalten, aufmerksam zu machen. Vgl. Hannah Arendt, *Macht und Gewalt* (München: Piper, 2017).

sondern, wie an späterer Stelle dargelegt wird, auch eine grundsätzlich andere Politik der Wahrnehmung.⁶ Über die Haut eröffnet sich ein Wahrnehmungsfeld, welches sich allgemeinen Festsetzungen entzieht. Dieses Feld soll im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten von Luis Felipe Noé und Marta Minujín *näher* untersucht werden.

Wenn bis hier wiederholt von ›Spannungsverhältnissen‹ die Rede war, die sich zwischen Haut und Kleidung, zwischen Gegenständen und Körpern ergeben können, dann, weil diese Spannungen in der Kunst aufgegriffen und verhandelt werden. Wie im vorherigen Kapitel mit Bredekamp festgehalten wurde, ist die Materialität der Kunst von jenen Spannungen jedoch nicht abhängig. Kunstwerke dürfen deshalb nicht in der Logik der Dichotomie verhandelt werden. Dies sollte das Beispiel des Dokumentarfilms *La hora de los hornos* und der Diskurs zum ›Paradigma der Leere‹ zeigen.⁷ Dennoch sollen solche Dichotomien und Spannungen produktiv und kritisch diskutiert werden. Denn dass es Reibungen gibt, darf nicht zur Isolation der Kunst führen – dies wäre die Gefahr eines zentrovertierten, selbstbezogenen Kunstbegriffs –, sondern soll in der Relation zwischen Kunstwerk und Umgebung, mit der das Subjekt verwoben ist, begriffen werden. Die Haut kann demnach als Raum verstanden werden, in welchen sich jene Spannungen einschreiben. Mit ›Haut‹ meine ich einerseits die ›zönästhetische Haut‹ (Serres) des menschlichen Körpers und andererseits die ›Haut‹ von Gegenständen, Räumen und Texturen. Zwischen Subjekt und Objekt gibt es eine gemeinsame Haut, die Maurice Merleau-Ponty mit dem Begriff des *chair* beschrieben hat. Dasjenige, was sich zwischen Körper und Ding, zwischen Fühlen und Sehen befindet, bezeichnet der Philosoph als das Fleisch (franz. *chair*), welches das Gegebene umhüllt: »[...] [G]egeben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten, Dinge, die wir niemals ›ganz nackt‹ zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.«⁸ Bereits hier wird das Sehen zum Tasten umgedeutet. In seiner Phänomenologie strebt Merleau-Ponty ein Denken an, welches von der Verflechtung, dem sogenannten *Chiasmus*, zwischen Körper und Welt ausgeht. Dadurch können verschiedene Dualismen wie Innen-Außen, Vorder-Hintergrund, Zeichen-Bedeutung etc. aufgelöst bzw. anders positioniert werden.⁹

Die Perspektive einer sinnlich-materiellen, ›denkenden Haut‹ erweist sich für die Erörterung der Kunst aus Argentinien in zweifacher Hinsicht als nützlich: Erstens lässt sich über die Haut die identitätsstiftende Struktur von ›arte argentino‹ grundsätzlich anders verorten. Zweitens können durch die ›hautnahe‹ Untersuchung sinnlicher Materialien und sinnlicher Erfahrungen verschiedene Kunstformen anders beleuchtet werden. Diese beiden Thesen werden in der weiteren Analyse aufgegriffen und verhandelt.

Bevor mit der Analyse der künstlerischen Arbeiten begonnen wird, erscheint es mir an dieser Stelle wichtig, eine kurze Einführung in die Positionen von Noé und Minujín zu geben. Die im Rahmen meiner Forschungsarbeit häufig gestellte und aus verschiedenen Perspektiven legitimierte Frage, warum ausgerechnet die Kunstwerke von Noé und Minujín für die Erörterung von ›arte argentino‹ sinnvoll seien, läuft auf bestimmte

6 Vgl. diesbezüglich die Ausführungen über die Position von Jacques Rancière in 6.2.2.

7 Vgl. 3.3.

8 Merleau-Ponty (2004), 173.

9 Bermes (2012), 14.

Überlegungen hinaus, die ich im Folgenden darstellen möchte. Anhand der Erläuterung vom ›Paradigma der Leere‹ wurde die Frage zumindest teilweise beantwortet.¹⁰ Doch es gibt weitere Aspekte, die die Auswahl beeinflussten und die für die Analyse von entscheidender Bedeutung sind. Der erste Aspekt betrifft die praktische Forschungsmethode dieser Arbeit, in welcher der persönliche Kontakt mit den Künstler:innen zu wichtigen Erkenntnissen führte. Im zweiten Aspekt wird erneut die diskursive Ebene der ›arte argentino‹ aufgegriffen, die bezüglich einer sich wandelnden Ausstellungspolitik aktuelle Auswirkungen auf die Zugänglichkeit der Kunstwerke hat. Auch wenn sich die vorliegende Untersuchung nicht auf dieses Thema konzentriert, so spielen Ausstellungen für die Generierung von Wissenskomplexen nach wie vor eine wichtige Rolle in der Debatte der ›arte argentino‹ sowie der ›arte latinoamericano‹ im Allgemeinen. Im dritten Punkt werden Schnittstellen in der Biografie der Künstler:innen erläutert, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Polarisierungen aufweisen, welche wiederum für die Analyse der künstlerischen Arbeiten fruchtbar gemacht werden können.

10 Vgl. 3.3.

4. Warum Noé und Minujín?

4.1 Zwischen Theorie und Praxis

Auf die Frage, warum Noé und Minujín für die Erörterung von ›Kunst aus Argentinien‹ ausgewählt wurden, gab es bereits sehr früh eine intuitive Antwort: Die Forschungsarbeit sollte sich im Dialog mit Künstler:innen entwickeln. Auf einer persönlichen Ebene erschien mir dieser Aspekt als besonders interessant, da er nicht nur den direkten Austausch mit den Künstler:innen ermöglichen, sondern auch die praktische Herangehensweise prägen würde. Die bereits im 19. Jahrhundert aufkommende Debatte über die ›arte argentino‹ sollte auf diese Weise aus einer gegenwärtigen Perspektive heraus verhandelt werden. Aktuelle museums- und marktpolitische Entwicklungen wie Sammelausstellungen, die beide Positionen aufgreifen, oder auch Sammlungsankäufe formen den Diskurs der ›arte argentino‹. Die internationale Zirkulation der Kunstwerke sowie ihre kuratorische Verhandlung hat eine unmittelbare Auswirkung auf die Zugänglichkeit der Kunst und der Diskurse. Wie wird ›arte argentino‹ im deutschsprachigen Raum verortet? Welche Zugänge werden ermöglicht?¹ Diese Fragen deuten darauf hin, dass sich die drei genannten Aspekte – die Auswahl der Künstler:innen, Ausstellungen und Kunstwerke sowie die biografischen Schnittstellen – gegenseitig ergänzen. Die Kunst von Noé und Minujín,² die Anfang 2014 im deutschsprachigen Raum kaum bekannt war, erfuhr innerhalb der letzten Jahre eine andere ästhetisch-politische Dimension,

1 Diese Frage bildete den Anlass zum Workshop *Accesos móviles*, den Laura Bohnenblust und ich im Juni 2017 in Bern organisierten und leiteten. Gemeinsam mit Christian Kravagna und Chus Martínez, die hier als Keynote-Sprecher:innen agierten, wurden verschiedene Aspekte der ›lateinamerikanischen Kunst‹ problematisiert und kritisch diskutiert.

2 Der erste Kontakt mit Noés Werk entstand über ein Seminar von Hans Ulrich Reck an der KHM Köln. Hier referierte ich über verschiedene Künstler:innenbewegungen aus Argentinien. Bereits hier fiel mir die starke politische Position Noés auf. Mit Minujín kam ich später, im Rahmen der Forschungen für meine Masterarbeit über das argentinische Kunstsystem, auf der in Buenos Aires stattfindenden Messe arteBA in Berührung. Hier ließ die Künstlerin Steptänzer performen und gab anschließend ein öffentliches Interview. Darüber hinaus waren die Werke beider Künstler:innen auf der Messe ausgestellt. Die Performance, die 2012 stattfand, blieb mir aufgrund der rauschhaften Energie der Tänzer und des plötzlichen Wandels der Atmosphäre nachhaltig in Erinnerung.

die im Folgenden erläutert werden soll. Des Weiteren ist wichtig zu erwähnen, dass die Frage nach ›Noé und Minujín‹ hauptsächlich von Argentinier:innen – nicht selten von Kolleg:innen der Kunstwissenschaft – gestellt wurde.³ ›Noé und Minujín‹ führte zu Irritationen, da die Künstler:innen in unterschiedlichen Strömungen verortet werden. Während Noé für sein Kollektiv *Otra figuración* bekannt ist, welches der informellen Malerei zugeordnet wird, wird Minujín, obgleich sie auch informelle Kunst produzierte, stets mit ihren Happenings, Performances und ephemeren Kunstwerken in Verbindung gebracht. Wo liegt also die ›ästhetische Schnittstelle‹? Warum Noé und Minujín? Interessanterweise deutet diese Frage auf ein Paradox hin, welches sich im Umgang mit dem Begriff der ›arte argentino‹ verortet. Denn in Argentinien selbst wird ›arte argentino‹ differenziert betrachtet. In der Forschung werden unterschiedliche Bewegungen, Kunstformen und Positionen beleuchtet. Die diskursive Ebene spielt dabei keine primäre Rolle. Doch sobald Kunstwerke kursieren und einem internationalen Publikum präsentiert werden,⁴ verblassen die stilistischen Differenzierungen wieder und ›arte argentino‹ positioniert sich als umfassende Kategorie. Vor diesem Hintergrund kann gerade die ›Unstimmigkeit‹ zwischen den Werken von Noé und Minujín eine spannungsreiche Analyse entfachen und – über die Kritik an ästhetischen Kategorisierungen der Kunstformen hinaus – das Narrativ der ›arte argentino‹ kritisch beleuchten. Die Kunst von ›Marta und Yuyo‹, so der Spitzname von Noé, wird nur dann zu einem einheitlichen Thema, wenn ›arte argentino‹ als übergeordnete Kategorie auftritt. Dies ist beispielsweise in zahlreichen Publikationen zur ›arte argentino‹ und auch Ausstellungen der Fall.⁵ Auf Letzteres wird später noch eingegangen. Diese werden sowohl innerhalb als auch außerhalb Argentiniens produziert, weshalb sich das nationale Narrativ überall fortsetzen kann. Die Kategorisierung in stilistische oder nationale Narrative ist aufgrund der Materialität künstlerischer Arbeiten jedoch allgemein anzuzweifeln. Eine differenzierte Auseinandersetzung mit den nationalen Narrativen in ›arte argentino‹ wurde im ersten Kapitel bereits ausführlich dargelegt. Das hier geschilderte Paradox ließe sich nun für eine kritische Analyse der genannten Kunstformen, die im Verlauf der Untersuchung immer wieder aufgegriffen werden, fruchtbar machen.

Im Oktober 2014, zu Beginn des Forschungsprojektes, führte ich erste Gespräche mit den Künstler:innen. Ich lernte ihre Ateliers kennen und konnte mir ein genaues Bild von der Umgebung machen, in welcher die Künstler:innen ihre Arbeiten produzieren. Minujín hat ihr Atelier im ehemaligen Elternhaus in der Straße *Humberto Primo* im

3 Die folgende Beobachtung wurde durch wertvolle Gespräche u.a. mit Andrea Giunta, María Alba Bovisio, Marta Penhos, Felisa Santos, Rodrigo Alonso, María Isabell Baldassare und Isabel Plante, angeregt.

4 Dies zeigte die Argumentation von Andrea Giunta, vgl. 2.5.

5 Da im Rahmen von Ausstellungen in der Regel auch Ausstellungskataloge produziert werden, führen die Publikationen in vielen Fällen auf Ausstellungen zurück. Darüber hinaus spielt auch die Sammlungspolitik, wie beispielsweise im MNBA und im MALBA, eine zentrale Rolle. Hier bilden einzigartige Sammlungen zur argentinischen und lateinamerikanischen Kunst häufig die Grundlage für eine identitätsbasierte Narration. Um eine perspektivische Öffnung auf die Sammlung des MALBA bemüht sich allerdings der Katalog *Verboamérica*, der ebenfalls aus einer Ausstellung resultiert. Vgl. Andrea Giunta und Agustín Pérez Rubio, Hg., *Verboamérica* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini – MALBA, 2016).

Viertel *San Cristóbal* eingerichtet. Unweit davon entfernt liegt im angrenzenden Viertel, *Constitución*, das Wohnhaus und Atelier von Noé. Anfang der Achtzigerjahre erwarb er das Haus gemeinsam mit seiner Frau Nora Murphy. Nur wenige Monate vor meiner ersten Begegnung mit den Künstler:innen in Buenos Aires hatte ich die Gelegenheit an *Rayuelarte* teilzunehmen, einer Kunstaktion, die Minujín im März 2014 auf dem *Place du Palais Royal* in Paris inszenierte. Noé traf ich während meines Aufenthaltes in Buenos Aires von September 2014 bis Mai 2015 mehrmals. So fanden intensive und lange Gespräche statt, die die Gestalt dieser Forschungsarbeit wesentlich prägten. 2016 lud ich ihn und seine Freundin Cecile Seignan zu einem kurzen Aufenthalt in Berlin ein und besuchte die beiden im Jahr darauf in der Pariser Wohnung von Cecile. Hier lebt der Künstler, wenn er seine Kinder Paula und Gaspar Noé besucht, die zwar in Argentinien geboren, doch in Frankreich aufgewachsen sind. Zum damaligen Zeitpunkt schrieb Noé an seinem im September 2017 veröffentlichten Buch *El caos que constituimos*, in welchem er die 1965 in *Antiestética* dargelegten Theorien über das Chaos weiter entfaltet. Ich konnte also den Entstehungsprozess dieser wichtigen Reflektionen für eine gewisse Zeit begleiten.

Im Juni 2017 eröffnete die *documenta 14* in Kassel. Auf dem Friedrichsplatz nahm die monumentale Arbeit *Partenón de libros* von Marta Minujín eine zentrale Stellung ein. Durch die Teilnahme an der *documenta* wuchs im deutschsprachigen Raum das Interesse an der Künstlerin. Seither sind international zahlreiche Beiträge über Minujín in Presse, Rundfunk und Fernsehen erschienen. Das Museum Ludwig in Köln erwarb Ende 2017 die Matratzenarbeit *My Mattress* von 1962 für die Sammlung, wodurch ein Schlüsselwerk der ›Kunst aus Argentinien‹ hierzulande zugänglich wurde. Zuvor waren weder Werke von Noé noch von Minujín in den Sammlungen deutscher Museen vertreten. Mit Minujíns Arbeit zieht sowohl sinnliches Material als auch ein anderer Wissenskontext in das Museum ein. Die museumspolitische Entwicklung deutet demnach auf einen wichtigen Prozess hin, der den Forschungsbereich der ›Kunst aus Lateinamerika‹ in Zukunft produktiv gestalten könnte.

Während meines letzten Aufenthaltes in Buenos Aires, im September 2017 hatte ich Gelegenheit, die umfangreiche Retrospektive *Noé – Mirada prospectiva* im MNBA zu besuchen und einen Aufsatz für den Ausstellungskatalog zu schreiben.⁶ Es wurden Arbeiten aus einem Zeitraum von sechs Jahrzehnten ausgestellt. Die älteste Arbeit entstand 1957, die jüngste 2017. Der umfassende Überblick über Noés Schaffen bot die Möglichkeit, zahlreiche Transformationen innerhalb seiner künstlerischen Entwicklung nachzuvollziehen. All diese zeitnahen und intimen Erfahrungen wirken sich unmittelbar auf die Gestaltung dieser Forschungsarbeit aus. Die genannten Ereignisse situieren die Untersuchung im dynamischen Prozess. ›Bildende Kunst in Bewegung‹ zu denken setzt demnach einen beweglichen Kunstbegriff voraus, der mit einer ›beweglichen theoretischen Methodik‹ einhergeht.

6 Vgl. Lena Geuer, »Entre paisajes con ›Yuyo‹ Noé.« In *Luis Felipe Noé: Mirada prospectiva*, hg. v. Andrés Duprat (Buenos Aires: Bellas Artes, 2017), 27–34.

4.2 Kunstwerke und Ausstellungen

Wie oben dargelegt, führt der Begriff der ›arte argentino‹ zu ›materiellen Missverständnissen‹. Er gibt ein identitätsstiftendes Bild vor, welches sich jedoch an der sinnlichen Materie der Kunstwerke ›reibt‹. Der innere Widerspruch in der diskursiven Kategorisierung und der eigenständigen Existenzweise der Kunstwerke spiegelt sich in zahlreichen Ausstellungen über ›arte argentino‹ wider. Denn unter diesem Oberbegriff wurden die Werke der Künstler:innen in über 20 nationalen und internationalen Ausstellungen gezeigt.⁷ Die erste gemeinsame Gruppenausstellung fand 1959 in Buenos Aires in der Galería Pizarro statt. Zu den letzten Ausstellungen, die Arbeiten von Noé und Minujín zeigten, gehört u.a. *A Tale of Two Worlds*, die bis April 2018 in Frankfurt zu sehen war. Im Vergleich der verschiedenen Ausstellungen der Künstler:innen miteinander wird deutlich, dass es ›trennende‹ und ›zusammenführende‹ Kategorien gibt, die u.a. auf verschiedene Künstler:innenkreise und Kontakte zurückführen. So können Themenbereiche und Kunstformen wie u.a. die Pop-Art, Konzeptkunst, Action-Art, Performance, Happening, partizipative Kunst, Medienkunst und die feministische Kunst Minujín zugeordnet werden. Noés Kunst dagegen wird in den Bereichen der ›Neuen Figuration‹, der informellen Malerei u.a. auch der Landschaftsmalerei sowie in historischen und auch soziopolitischen Themenfelder verortet.⁸ Dass es zu thematischen und stilistischen Überschneidungen kommen kann, zeigte die Wanderausstellung *Neue Realisten und Pop-Art*, die 1964 in Europa zirkulierte und u.a. eine Arbeit von Noé, nicht jedoch von Minujín beinhaltete.⁹ Eine ›zusammenführende Kategorie‹ äußert sich im Begriff der ›arte argentino‹, welcher sich wiederum in der Avantgarde-Kunst der 1960er-Jahre manifestiert. Hierunter fällt die künstlerische Produktion im ITDT,¹⁰ in welchem zahlreiche Ausstellungen stattfanden. In dieser Zeitspanne werden auch jene argentinischen Künstler:innen, die zeitweise in Paris¹¹ und später in New York¹² lebten, einheitlich thematisiert. Hierzu trugen Ausstellungen bei, die unter anderem in den Sechzigerjahren

7 Diese Aussage basiert auf einem Vergleich der Ausstellungslisten in den Katalogen der Künstler:innen. Vgl. insbesondere: Luis Felipe Noé, *Luis Felipe Noé: Mi viaje* (Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2015b) und Victoria Noorthoorn, Hg., *Marta Minujín: Obras 1959-1989* (Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010).

8 Beispielsweise führte die Freundschaft mit Eduardo Galeano zu einer künstlerischen Produktion (*Memoria del fuego*), die den Themenkomplex der Kolonialgeschichte aufgreift, welchen der Schriftsteller in *Las venas abiertas de América Latina* von 1971 bereits problematisierte. Zum Kreis der lateinamerikanischen Linksintellektuellen und Künstler:innen um Noé gehören u.a. Ricardo Carpani und Ernesto Laclau, mit denen Noé gemeinsam ein Buch publizierte, wie auch Nestor García Canclini, Pino Solanas und vor allem León Ferrari.

9 Bezüglich dieser Ausstellung vgl. auch 9.1.1.

10 Eine Ausnahme ist u.a. die Ausstellung *Televisión, el Di Tella y un episodio en la historia de la TV*, welche 2010 im *Espacio Fundación Telefónica* in Buenos Aires gezeigt wurde. Hier diente das Dispositiv des Fernsehers als grundlegendes Konzept. Vgl. Inés Katzenstein und Rafael Cippolini, Hg., *Televisión: El Di Tella y un episodio en la historia de la TV*. (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2011).

11 Die 1962 von Pablo Manes kuratierte Ausstellung *Sculptures. 30 Argentins de la nouvelle génération. Peintures. Sculptures. Objects* wurde in der Galerie Creuze in Paris gezeigt.

12 Nicht in New York selbst, dafür aber in Texas, Atlanta und Ohio wurde 1964 die Wanderausstellung *New Art of Argentina* in den USA gezeigt.

in Paris stattfanden, sowie auch Retrospektiven, die die Kunstproduktion der in New York lebenden Argentinier:innen aufgreift.¹³ Des Weiteren ist der Begriff der ›latein-amerikanischen Kunst‹ das Thema zahlreicher ›Überblicksausstellungen‹.¹⁴ Ohne an dieser Stelle weiter auf die Details der umfassenden Ausstellungstätigkeit von Noé und Minujín eingehen zu wollen, sollte dennoch festgehalten werden, dass es auf narrativer Ebene etliche Schnittpunkte zwischen beiden Künstler:innen gibt. Diese untermauern das Phänomen der ›arte argentino‹ und sind Teil einer Diskurspraxis, die hier kritisch beleuchtet werden soll, indem eine andere Perspektive eingenommen wird. Nicht das Allgemeine – ›arte argentino‹ –, sondern das Konkrete, welches sich in der Materialität der Arbeiten und Diskurse äußert, soll demnach untersucht werden.

In Bezug auf die Relation zwischen Bildern und Kunstausstellungen analysiert Lambert Wiesing eine »Praxis des Zeigens«. Der Philosoph weist auf die Kontingenz des Zeigens hin und unterscheidet hier zwischen dem Zeigen von Bildern in- und außerhalb eines Museums. Bilder können sich im Museum, so Wiesing, auf eine bestimmte Weise ›zeigen‹, nämlich um »des Bildes selbst willen«.¹⁵ In Galerien, Kunstmessen oder allgemein auf dem Kunstmarkt sei diese Form des Zeigens nicht möglich, da das Bild hier primär als Ware in Erscheinung trete. Dementsprechend hält der Philosoph fest: »Wenn es gelingt, ein Bild selbst als ein Werkzeug des Zeigens auszustellen, dann wird das Kunstmuseum zu dem entscheidenden Ort, um Bilder zu zeigen, damit man sehen kann, was sie zeigen können.«¹⁶ Entgegen der Positionen von etwa Hegel und Merleau-Ponty, die im Museum das ›Ende der Bilder‹¹⁷ sahen, plädiert Wiesing für einen affirmativen Museumsbegriff. Hier wird die Möglichkeit des Zeigens von Bildern aufgrund der »Aufhebung des Sinnes« positiv hervorgehoben. Gerade weil sich Bilder im Museum als Bilder und nicht als etwas anderes zeigen, heben sie nach Wiesing ihren Sinn auf und verweisen deshalb auf sich selbst.¹⁸ Doch im Hinblick auf ›arte argentino‹ ist das Phänomen des Zeigens komplex. Denn Museen stellen Kunstwerke zwar aufgrund ihrer kulturellen Bedeutung und ästhetischen Qualität aus, dennoch werden diese gleichzeitig diskursiv arrangiert und aufbereitet. Sie werden vor einem bestimmten thematischen Hintergrund gezeigt, der durch das jeweilige kuratorische Projekt definiert wird. Wiesing hält deshalb fest, dass das Zeigen der Bilder im Museum nicht nur praktische, sondern vor allem auch theoretische Fragen aufwirft.¹⁹ Ein weiteres Argument für das ›zeigende Zeigen‹ von Bildern in Museen macht Wiesing an den ›Adressa-

13 Hier sei auf *Imán Nueva York* verwiesen, eine Ausstellung, die 2010 in Buenos Aires in der *Fundación PROA* lief.

14 2010 fand mit *Realidad y Utopia* eine Überblicksausstellung zur ›argentinischen Kunst‹ in der Akademie der Künste in Berlin statt. Ihr folgte 2011 in Leverkusen *Radical Shift*. Das Kunstmuseum Wolfsburg zeigte 2015 *Dark Mirror – lateinamerikanische Kunst seit 1968*. 2016 wurde in Zürich *Resistance Performed* eröffnet. In den genannten Ausstellungen prägte das Motiv der nationalen oder ›lateinamerikanischen Kunst‹ die kuratorische Gestaltung.

15 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft (Berlin: Suhrkamp, 2013), 180–191.

16 Ebd., 191.

17 Zu dieser These, vgl. auch 9.

18 Vgl. Wiesing (2013), 186.

19 Ebd., 190.

ten« fest. Während der Markt klare Adressaten – nämlich die Käufer – vor Augen habe, nehme die Ausstellung keine eindeutigen Adressierungen vor. Diese Aussage ist ambivalent. Nicht nur der Zweig des Kunstmanagements, der eine konkrete Methodik ausarbeitet, die ein Museum einsetzen kann, um »zielgruppengerecht« zu agieren, sondern auch die gesamte Sparte des »Museummarketings« verweist auf andere Argumentationsmöglichkeiten. Besucher:innen werden sehr wohl kategorisiert – als Senior:innen, Schüler:innen, Student:innen, Akademiker:innen, Auszubildende, Städter:innen, Dorfbewohner:innen, Mitglieder, nicht-Mitglieder, Erwachsene, Kinder etc. – und in diesem Sinne adressiert.²⁰ Wenn Wiesing festhält, dass der Kunstkontext keinen bestimmten Sinn vorgebe, dann bezieht sich der Philosoph unmittelbar auf den Museumskontext.²¹ Auch diese Aussage muss differenziert betrachtet werden. Denn auch der Kunstkontext, gerade an einem so spezifischen Ort wie dem Museum, verfolgt einen bestimmten Sinn. Die Frage nach dem Museum und seinem Ort ist komplex. Wiesing untersucht sie aus einer phänomenologischen Perspektive heraus und hebt hier zu Recht die besonderen, politischen Eigenschaften des Zeigens hervor, die zweifelsohne von den Intentionen des Marktes differenziert werden müssen. Dennoch gibt es auch in Museen ein gewisses »Zeigen von Kunst«, das von institutionellen Interessen bestimmt ist. Hier spielen nationale Narrative eine zentrale Rolle. Denn welche Bilder sind wo zu sehen? Dass im MNBA in Buenos Aires zahlreiche Bilder der europäischen und argentinischen Moderne gezeigt werden, hat eine bestimmte historische Bedeutung. Dass sich dieses Phänomen hingegen im Kunstmuseum von La Paz gänzlich anders darstellt, führt auf eine bestimmte Politik des Ästhetischen zurück. Neben dem »Zeigen um des Bildes Willen« zeigt sich in der Relation zwischen Bild und Museum eine institutionelle Geschichte, die jedoch aus einer postkolonialen Perspektive heraus kritisch untersucht werden kann. Wiesing hat diese Problematik ebenfalls vor Augen, wenn er zwischen der Qualität von Ausstellungen differenziert:

»Die Potentialität des Bildes als ein mögliches zeigendes Zeichen für vieles wird ausgestellt – und diese Aufgabenstellung entscheidet über das gelingende Funktionieren einer Ausstellung von Bildern als Kunst. Man hat es mit einer regelrechten Gratwanderung zu tun, bei der man zu zwei Seiten hin abstürzen kann: auf der einen Seite in die Ideologie und auf der anderen Seite in die Sinnleere. Das Zeigen von Bildern in der Kunstwelt muss sich von einer weltanschaulichen Show dadurch unterscheiden, dass dem Bild kein bestimmter Zweck zugesprochen wird und dass das Bild nicht für einen Zweck instrumentell verwendet wird. Ein Bild wird dann nicht mehr selbst gezeigt, wenn es zum Zeigen von etwas verwendet wird.«²²

Demnach tritt in jenen Ausstellungen über »argentinische« oder »lateinamerikanische Kunst« die genannte »Gratwanderung« deutlich in Erscheinung. Der Zweck der Ausstellungen kann jedoch gänzlich anders betrachtet werden, wenn Bilder als Akteur:innen aufgefasst werden. In ihrer Rezension von Wiesings Ansatz unterscheidet Martina

20 Vgl. hierzu die Ausführungen zur »Konsequenten Besucherorientierung«, in: Armin Klein, *Der exzellente Kulturbetrieb* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008), 99ff.

21 Vgl. Wiesing (2013), 189.

22 Ebd. 190-191.

Sauer zwischen verschiedenen Positionen der Bildtheorie. Hier hält die Autorin fest, dass sich Wiesing – entgegen der Theorien zur Agenzialität der Bilder von Horst Bredekamp, W.J.T. Mitchell und Gottfried Boehm – nah am Phänomen des Zeigens der Bilder positioniere: »In Abgrenzung zu diesem Ansatz betont Wiesing, Bilder seien Gebrauchswerkzeuge, ihre Funktion bestehe darin, als Zeige-Werkzeuge zu dienen.«²³ Doch nun ist fraglich, ob sich diese beiden Positionen tatsächlich widersprechen und ob nicht auch in der Potenzialität des Zeigens ein ›Bild-Akt‹ verortet werden kann. Denn das »Sich Zeigen« geschieht nicht rein passiv, sondern kann jene aktiven Qualitäten von Materie auslösen. Als Alternative zum Gegensatz dieser Theorien sollten hier verschiedene Impulse vorgeführt werden, die ein kritisches Denken über Kunstwerke und Ausstellungen anregen. Auch wenn die Komplexität der Ausstellung samt ihrer historischen Genealogie und ästhetisch-politischen Praktiken hier nicht weiter ausgeführt wird, so können durch das ›Phänomen des Zeigens‹ Ausstellungen und Bilder kritisch verhandelt werden. Ausstellungen bilden eine narrative Rahmung, und gleichzeitig ermöglichen sie einen direkten Zugang zum Werk. Sie arbeiten zwar stets selektiv, ermöglichen jedoch parallel einen Einblick in verschiedene, komplexe Themenbereiche. Ludger Schwarte fasst diese Ambivalenz der Ausstellungspraxis treffend zusammen. Ausstellungen können nach Schwarte einerseits »Modi der Sichtbarkeit« künstlerisch erzeugen und andererseits einen »ästhetischen Multikulturalismus« missverstehen, in welchem »Künstler als Exponenten ihrer Identität« verhandelt werden. Aus diesem Grund müsse die Kunst ihre Differenz gegenüber verschiedenen Identifikationstechniken verfechten.²⁴ Eben dieses Phänomen lässt sich am Beispiel der ›arte argentino‹ beobachten.

Vielleicht nähern sich die beiden jüngeren Ausstellungsprojekte *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965* und *A Tale of Two Worlds. Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK* jener Ambivalenz produktiv an? Das Erstere wurde von Okwui Enwezor kuratiert und fand 2016 im Haus der Kunst in München statt.²⁵ Die zweite Ausstellung war von November 2017 bis April 2018 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt zu sehen und wurde von dem deutsch-argentinischen Kurator:innenteam Victoria Noorthoorn, Javier Villa und Klaus Görner konzipiert. Im Herbst 2018 wanderte die Ausstellung, die im Spanischen *Historia de dos mundos* heißt, nach Argentinien in das MAMBA. Mit über 500 Werken internationaler Künstler:innen stellte die Wanderausstellung ein bedeutendes, institutionelles

23 Vgl. Martina Sauer, »Lambert Wiesing: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens.« *Sehepunkte: Rezensionjournal für die Geschichtswissenschaften*, Ausgabe 14, Nr. 3 (2014). <http://www.sehepunkte.de/2014/03/25039.html>. [11.08.2018].

24 Vgl. Ludger Schwarte, *Notate für eine künftige Kunst* (Berlin: Merve, 2016), 13.

25 Hier sah die Kuratorin Barbara Engelbach zum ersten Mal die Arbeit *My Mattress* von Minujín, die sie im Anschluss für das Museum Ludwig in Köln erwarb. In einem Gespräch berichtete Engelbach, die Arbeit habe sie geradezu ›angesprungen‹. Überhaupt sei die Ausstellung räumlich sehr eng konzipiert gewesen, sodass die Materialität als sehr präsent erlebt werden konnte – die Sehgewohnheit einer westlichen Kunsthistorikerin seien hier herausgefordert worden. Minujíns Arbeit wurde zusammen und im selben Raum mit je einem Werk von Carolee Schneemann und einer weiteren Künstlerin gezeigt. Das Gespräch mit Barbara Engelbach fand am 09.01.2018 im Museum Ludwig statt, wurde jedoch nicht aufgezeichnet, weshalb ich hier auf meine Notizen zurückgegriffen habe.

Kooperationsprojekt zwischen Deutschland und Argentinien im Kontext der Bildenden Kunst dar.²⁶ In diesem Rahmen war in Frankfurt erstmals eine Arbeit von Luis Felipe Noé zu sehen. Sein Gemälde *Imagen agónica de Dorrego* von 1961 (Abb. 11) stand hier im Dialog mit *Nude* (1960) von Francis Bacon. Die Bilder hingen, sich gegenseitig »anblickend«, in einem Durchgangsraum. Auch wenn die Verbindung bereits auf einer reflexiven Ebene zuvor möglich war, erfuhr sie in der Ausstellung eine konkrete, materielle sowie räumliche Realität und eröffnete dadurch auch andere ästhetische Erfahrungsmöglichkeiten. Dieses Erlebnis wird von Marcelo E. Pacheco im Ausstellungskatalog wie folgt beschrieben:

»Die Gegenüberstellung [...] eröffnet einen Dialog über zwei ungleiche, zeitgenössische Variationen der Neuen Figuration, deren Reibungs- wie deren Berührungspunkte. [...] Auf unterschiedliche Weise spiegeln Bacons *Nude* und Noés *Imagen agónica de Dorrego* die Aktualität einer Malerei wider, die ihre Dimensionen künstlerisch und narrativ neu festlegen wollte. Das Nebeneinander dieser Werke ist im Hinblick auf ihre kulturellen Parameter und geopolitischen Koordinaten äußerst aufschlussreich. Die Kontexturen beider Werke zeichnen eine Karte der Kunst des 20. Jahrhunderts, auf der sie auf einer Linie liegen, beide gleichermaßen paradigmatisch für die Analyse und Debatten ihrer Generation, in denen es um Nähe und Distanz, Originalität und Vermischung ging.«²⁷

In der kurzen Analyse kann Pacheco jene »Kontexturen« nur knapp umreißen, doch die Verhandlung der Werke deutet bereits auf eine transkulturelle Praxis der Kunstgeschichtsschreibung hin. Hier liegt eine wichtige ästhetisch-politische Veränderung im Umgang mit »Kunst aus Argentinien«, die sich auch auf die folgende Analyse auswirken wird. Da Minujín und Noé in den 1960er-Jahren in den westlichen Metropolen Paris und New York lebten und dort institutionell vertreten waren,²⁸ zirkulierten ihre Arbeiten in den damaligen internationalen Sammelausstellungen. Doch im Zeitraum zwischen 1980 und 2010 waren zumindest im deutschsprachigen Raum solche Ausstellungen selten. Ein zentraler Grund für die Jahrzehnte andauernde Unterbrechung im Kulturaustausch zwischen Lateinamerika und Europa findet sich zum einen in den repressiven Regimen der lateinamerikanischen Diktaturen sowie zum anderen in den Umständen

26 Da Buenos Aires und Berlin seit 1994 Partnerstädte sind, haben seitdem schon zahlreiche kleinere Ausstellungsprojekte in wechselseitigem Austausch stattgefunden. Ich hebe diese Ausstellung dennoch hervor, da sie im Hinblick auf ihre Komplexität einzigartig ist.

27 Marcelo E. Pacheco, »Paradoxe der neuen Figuration.« In *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er- bis 80er-Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*, hg. v. Klaus Görner et al. (Bielefeld: Kerber, 2018), 125–126.

28 Hier spielt u.a. die *Galería Bonino* eine wichtige Rolle. Vgl. 9.3.

des kalten Krieges.²⁹ Erst in den letzten zwei Jahrzehnten hat hierzulande das Interesse an einer umfassenden Auseinandersetzung mit Positionen argentinischer und auch lateinamerikanischer Künstler:innen (erneut) zugenommen.

Anders als Weibel und Belting möchte ich hier nicht das Jahr 1989 als Beginn einer »globalen Kunstgeschichte« hervorheben.³⁰ Denn wie gesagt, waren im Hinblick auf den künstlerischen Austausch die 1960er- und 1970er-Jahre bereits äußerst fruchtbare Zeiten. Anhand der oben genannten Ausstellungen kann jedoch festgehalten werden, dass das *wechselseitige* kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Interesse an Argentinien, welches bereits bei Kunsthistoriker:innen wie Pierre Restany, Lawrence Alloway, Clement Greenberg und Lucy Lippard vorhanden war, inzwischen wieder gewachsen ist.³¹ Da diese Ausstellungen »Kunst im Dialog« zeigen, können essenzialistische Strukturen im Begriff der »lateinamerikanischen Kunst« kritisch hinterfragt und aus einer anderen Perspektive heraus aus wahrgenommen werden.

4.3 Schnittpunkte im Leben der Künstler:innen

Einen weiteren Grund für die Auswahl dieser beiden Künstler:innenpositionen bilden biografische Aspekte, die sich teilweise überschneiden. In der Zeitperiode der Vierziger- und Fünfzigerjahre sind zunächst wenige Berührungspunkte vorhanden. Während Noé, der 1933 geboren wurde, die Zeit des Peronismus sehr intensiv erlebte, war für Minujín, die erst zehn Jahre nach Noé zur Welt kam, die Auseinandersetzung zwischen Peronisten und Antiperonisten als Übergangsperiode in die militärische Diktatur prägend. Zu Beginn des Jahres 1959 marschierte Fidel Castro in Havanna ein. Im Jahr zuvor hatte Arturo Frondizi nach dem Ende des Peronismus die Regierungsgeschäfte in Argentinien übernommen und führte das Land unter dem Motto »desarrollo« in eine Entwicklungs- und Modernisierungsphase. Das künstlerische und intellektuelle Leben war von diesen politischen Umbrüchen geprägt, wie Noé hier skizziert: »En el ambiente intelectual y artístico todo era efervescencia; por lo tanto, más emocional que racional.«³² Der Enthusiasmus, der den 26-jährigen Noé damals ergreift, ist bei der erst 18-jährigen Minujín, die sich zu diesem Zeitpunkt voll

29 Dass es Ausnahmen gegeben haben kann, soll durch diese These nicht abgestritten werden. Beispielsweise habe sich Mari Carmen Ramírez zufolge in den Achtzigerjahren in den USA ein verstärktes Interesse an »lateinamerikanischer Kunst« entwickelt, welches u.a. auf die Geopolitik des Kalten Krieges zurückzuführen sei. Dies zeigt, dass Ursachen parallel auch als Beweggründe herangezogen wurden. Vgl. Mari C. Ramírez »Paradigm Shifts in Latin American Art (1980-2013)«, University of Toronto, 20.03.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aBKxRmGvFU>. [10.05.2018]. Vgl. hierzu auch 9.

30 Vgl. hierzu 2.5.

31 Die genannten Kunsthistoriker:innen reisten zu unterschiedlichen Anlässen nach Buenos Aires. Vor allem die freundschaftliche Beziehung zwischen Restany und Minujín sorgte für einen intensiven, langjährigen Austausch. Greenberg und Romero Brest pflegten ebenfalls engen Kontakt. Die zahlreichen Kontakte und Beziehungen zwischen Amerika und Europa wurden von Andrea Giunta ausführlich untersucht und dargelegt. Vgl. Giunta (2001).

32 »Im intellektuellen und künstlerischen Ambiente war alles aufbrausend, also mehr emotional als rational.« (ÜDa). Noé (2015a), 37.

und ganz ihrem Kunststudium widmet, nicht gleichermaßen vorhanden. Trotz des Altersunterschieds und der differenzierten politischen Wahrnehmung macht sich der häufige Regierungswechsel im Leben beider Künstler:innen gleichermaßen geltend. »Zwischen 1955 und 1982 wurde das Präsidentenamt von insgesamt sechzehn Personen bekleidet«, halten Carreras und Potthast diesbezüglich fest.³³ Noé, der das politische Szenario der 1950er- und 1960er-Jahre damals intensiv beobachtet, nimmt die Reibungen zwischen Peronisten und Antiperonisten als zentrales, ästhetisches Element in seine Werke auf. Auch Minujín reflektiert in ihrer Kunst die repressive, von Wandel und Gewalt geprägte politische Situation Argentiniens. Die Tatsache, dass Noé 1976 für elf Jahre ins Exil ging und Minujín trotz längerer Auslandsaufenthalte dennoch in Buenos Aires blieb, lässt sich anhand verschiedener Faktoren erklären. Minujíns Kritik am politischen Establishment ist subtil und zeugt von metaphorischer Art, während Noé offensiv an die politische Situation herangeht und konkrete Ereignisse thematisiert. Da Noé nicht nur malt, sondern auch schreibt, fällt er schneller als »politischer Gegner« auf.³⁴ Minujín darf deshalb allerdings keineswegs als »unpolitisch« verstanden werden, im Gegenteil: In der Subtilität ihrer künstlerischen Produktion drückt sich scharfe Kritik aus, wie ihre frühen Arbeiten der 1960er-Jahre zeigen.³⁵ Wenn auch nicht ausschließlich, so produzierte Minujín ab Mitte der 1960er-Jahre doch vermehrt ephemere Arbeiten. Noés Malerei hingegen zeugte von einer beständigen visuellen Präsenz, die in den Galerien und Museen anders wahrgenommen werden konnte. Doch die Frage nach der Verhandlung der Kunst vor dem Hintergrund der Militärdiktatur kann den Arbeiten nicht gerecht werden, da sie sich an der Logik der Repression misst und deshalb die Materialität der Werke nicht ausreichend berücksichtigt. Die Grausamkeit der argentinischen Militärdiktatur, die zweifelsohne in den Werken Resonanz findet und deshalb auch in der folgenden Analyse immer wieder thematisiert wird, soll dennoch nicht als Parameter für die Erörterung gesetzt werden. Stattdessen dient die Haut, die Karl-Joseph Pazzini als Schauplatz von gesellschaftlichen Diskursen und Machtverhältnissen beschreibt,³⁶ als sinnlicher Ausgangspunkt der Fragestellung. Damit soll eine vorschnelle identitäre Zuschreibung auf die »arte argentino« als Kunst der Resistenz im Sinne Marta Trabas vermieden werden.³⁷

Die drei Jahrzehnte politischer Instabilität umfassen auch die kontrastreichen und spannungsgeladenen 1960er-Jahre, in welchen die Biografien der Künstler:innen zusammengeführt werden. Das ITDT, die Avantgardeszene, in der sich beide tummeln, der Informalismus, die aufkommende Pop-Art und schließlich die Reisen nach Paris und New York tauchen als wichtige Meilensteine in den Biografien auf und markieren gemeinsame Schnittpunkte im Leben der Künstler:innen. Doch auch Persönlichkeiten wie beispielsweise Alberto Greco, der in Argentinien unmissverständlich den

33 Carreras und Potthast (2010), 205.

34 Vor allem sein 1971 erschienenes Buch über eine »koloniale, fortschrittliche Gesellschaft« lässt die Kritik des Künstlers an der politischen Paradoxie deutlich werden. Vgl. Luis Felipe Noé, *Una sociedad colonial avanzada. 1971-2003: Luis Felipe Noé* (Buenos Aires: Asunto impreso ediciones, 2003).

35 Vgl. 6.2.1.

36 Karl-Joseph Pazzini, »Haut: Berührungssehnsucht und Juckreiz.« In *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien und Christoph Wulf (Reinbek: Rowohlt, 2001), 158.

37 Vgl. dazu die Ausführungen in 2.4.1.

Begriff und vor allem die Praxis des *Informalismo* prägte und zu welchem beide eine enge Freundschaft pflegten, schafften gemeinsame Knotenpunkte im Lebenslauf von Minujín und Noé. Einander sind sich die Künstler:innen ebenfalls bekannt. Eine Anekdote von Noé lässt auf die freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden zurückschließen. So berichtet Noé, dass seine Tochter Paula in Paris drei besondere Babysitter hatte: Marta Minujín, Alberto Greco und Jorge de la Vega.³⁸ Dieses private, intime und doch gleichzeitig amüsante Bild verweist auf die enge Verbindung und auch den Zusammenhalt zwischen den argentinischen Künstler:innen in Paris. Während Minujín raschen Anschluss an die lokale Kunstszene gefunden hatte, hielt Noé, vor allem während seiner langjährigen Exilperiode in Paris, meist den Kontakt zu lateinamerikanischen Intellektuellen aufrecht. Die unterschiedlichen Kontakte und der Umgang mit der internationalen Kunstszene hatte u.a. Einfluss auf die jeweilige institutionelle Vernetzung der Künstler:innen.

38 Noé erzählte mir diese Anekdote im persönlichen Gespräch, sie wird jedoch auch in seiner Autobiografie erwähnt. Vgl. Noé (2015a), 65.

5. Haut, Fleisch und Blut – *La serie federal*

»El arte siempre se juega entre el testimonio y la magia, entre una constatación y una revelación. Siempre ha sido un fruto de la relación del artista con lo circundante, con su tiempo, con su lugar [...].«¹

Luis Felipe Noé

5.1 Einführung: *Serie federal*

Im Jahr 1960 malt Noé mit *Rosas o El restaurador de las leyes* ein Bild, welches sich auf den argentinischen *caudillo* Juan Manuel de Rosas bezieht. Das Gemälde wird im darauffolgenden Jahr Grundlage und Anlass für eine Serie, die sich intensiv mit der Periode auseinandersetzt, in welcher Rosas das Land kommandierte: *La serie federal*. Die Werkreihe umfasst dreizehn Gemälde unterschiedlicher Formate, die sich auf maximal zwei mal zwei Meter erstrecken. Die Palette ist auf einige wenige Farbtöne – Rot, Blau, Schwarz, Gelb, Ocker und Weiß – reduziert, doch stechen Rot und Schwarz als dominante Farben hervor. Die Werkreihe lässt sich in drei thematische Felder unterteilen: Erstens, die politische Phase des *federalismo*; zweitens, dessen Anhänger und schließlich die Darstellung von Alltagsfiguren im *rosismo*. So lässt sich in den Werken *La Anarquía del año XX*, *Convocatoria a la barbarie*, *¡Viva la Santa Federación!* und *1. Prólogo Federal* die gewaltvolle Stimmung des *federalismo* nachempfinden. Mit *Imagen agónica de Dorrego*, *Muera Pancho Ramírez*, *El General Quiroga que va en coche al muere*, *El tigre de los llanos*, *López y Ramírez*, *Facundo y su sombra* und *La Montonera*² werden verschiedene Akteur:innen des *rosismo* portraitiert. *Don Eusebio de la Santa Federación* und *Retrato de señora* weisen schließlich auf Figuren hin, die mit ironischen Mitteln die Phase Rosas begleiteten. Francisco Ramírez, auch als ›Pancho Ramírez‹ bekannt, Estanislao López, Facundo Quiroga und Manu-

1 »Die Kunst spielt sich immer zwischen Zeugnis und Magie, zwischen einer Beobachtung und einer Offenbarung ab. Darin lag immer die Frucht der Beziehung von Künstler:innen zur Umgebung, zur Zeit und zum Ort [...].« (ÜdA). Noé (2015), 40.

2 Zu den Akteur:innen lassen sich auch die *montoneros* zählen, die im 19. Jahrhundert das Militär der *caudillos* bildeten. Im 20. Jahrhundert jedoch, bezeichnet der Begriff die peronistische Guerillagruppe, die in den 1970er-Jahren aktiv war.

el Dorrego waren allesamt politische Anhänger Rosas. In den jeweiligen Beziehungen zum Diktator traten jedoch Differenzen hervor. So war das Verhältnis zwischen Rosas und Juan Facundo Quiroga, der zwar ein Mitstreiter des *caudillo*, doch gleichzeitig dessen potenzieller Rivale war, gespalten. Es bleibt ungeklärt, ob der Mord an Quiroga,³ auf welchen die Titel *El General Quiroga que va en coche al muere* und *Facundo y su sombra* anspielen, in Rosas Auftrag verübt wurde. In *El tigre de los llanos* wird ebenfalls ein direkter Bezug zu Quiroga hergestellt. Denn Quiroga trug den Spitznamen »Tiger«, da er den Angriff eines Jaguars knapp überlebt hatte.⁴

In *Don Eusebio de la Santa Federación* wird der persönliche »Hofnarr« der Familie Rosas dargestellt. Das Portrait einer Dame, *Retrato de señora*, nimmt direkten Bezug auf eine bestimmte Modeerscheinung, die in der Zeit Rosas unter wohlhabenden Frauen verbreitet war. Gemeint sind die Zierkämme, die *peinetones*, die das weibliche Haupt schmückten. Die ursprünglich aus Spanien stammende Mode wurde von den Argentinierinnen jedoch gezielt abgewandelt. Die Kämme wurden überdimensional gestaltet und wuchsen weit über die Größe des Kopfes hinaus.⁵ Um sich endgültig vom spanischen Modell zu distanzieren, wurden die französischen Hochsteckfrisuren, die *Chignons*, präferiert und getragen.⁶ Im Kontext der *Serie federal* deutet Noé indirekt auf jene *peinetones* hin, die das Portrait Rosas integrierten.⁷

Ein Blick in die Geschichte gibt nun Aufschluss über die Motivation des Künstlers, die beiden Zeitperioden der Zwanzigerjahre des 19. und der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts miteinander zu verflechten. Die dunkle Atmosphäre in den Bildern mit ihren Totenköpfen, mit versehrten, blutigen Körpern und verzerrten Gesichtern

3 Quiroga wurde 1835 ermordet. Sein Mord führte dazu, dass Rosas, dessen politische Position bereits geschwächt war, erneut an die Macht kam. Vgl. Carreras und Potthast, 77ff.

4 Vgl. Domingo Faustino Sarmiento und Berthold Zilly, *Barbarei und Zivilisation: Das Leben des Facundo Quiroga* (Frankfurt a.M.: Eichborn, 2007), 96. Das bereits erwähnte Werk *Facundo* von Domingo Faustino Sarmiento bezieht sich auf die Figur des Quiroga. Sarmiento nutzt das Schicksal Quirogas, um die Politik Rosas zu kritisieren: »Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace mal sin pasión [...]«. (»Facundo – provinziell, barbarisch, mutig, verwegen – wurde durch Rosas ersetzt: Sohn des kultivierten Buenos Aires, falsch, kaltherzig, berechnender Geist, der ohne Leidenschaft Böses tut [...]«. ÜdA). Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (Buenos Aires: capítulo, 1979), 7.

5 Die bekannten Karikaturen von César Hipólito Bacle greifen dieses Phänomen parodistisch auf. Vgl. César Hipólito Bacle, *Estampas de Buenos Aires* (Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1966).

6 Vgl. Victoria Lescano, »Una lectura política de los extravagantes peinetones y nuevos rescates de la escarapela.« *Página 12*, 07.05.2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-57-03-2010-05-07.html>. [23.10.2017].

7 Die Periode des *rosismo* wurde von einer starken Bildpräsenz des *caudillo* begleitet. Neben den *peinetones* wurde das Bild des Diktators auch auf Handschuhe, Mützen und Fahnen gedruckt. Das *Museo Nacional histórico* und das MNBA in Buenos Aires beherbergen eine reiche Sammlung genannter Objekte. In seinem Aufsatz erläutert Marcelo Marino den strategischen Einsatz von Bildern im *rosismo*: Vgl. Marcelo Marino, »Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia.« In *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*, hg. v. Laura Malosetti Costa und Marcela Gené (Buenos Aires: edhasa, 2013), 19–45.

spiegelt eine düstere Stimmung wider. Welche historischen und – wie wir später sehen werden – zugleich ästhetischen Beweggründe verbergen sich in der *Serie federal*? Welche blutigen Häute dehnen sich über die Leinwände Noés und greifen letztendlich nicht nur den Blick an? Anhand des Gemäldes *Anarquía del año XX* (Abb. 10) sollen diese Fragen näher untersucht werden. Zunächst werden die historischen Ereignisse des 19. Jahrhunderts betrachtet, um anschließend Fragen nach der Kunstform und ihrer Entstehung genauer zu besprechen. Hier bietet ein Blick in Noés Biografie aufschlussreiche Erkenntnisse. Dabei begleitet uns die Frage nach dem »wie?« – wie schreibe ich über die Kunst Noés? – in der Entwicklung der Analyse. Eine mögliche Antwort liegt in den Sinnen.

Abb. 10 Luis Felipe Noé, *Anarquía del año XX*, 1961



Spanien hatte im Krieg gegen Napoleon von 1808 bis 1814 einen erheblichen Machtverlust erlitten. Dieser führte dazu, dass die südamerikanischen Kolonien, die von nun an im spanischen Königreich keine legitime Regierung mehr sahen, vermehrt nach Unabhängigkeit strebten. Am 25. Mai 1810 gründete sich in Buenos Aires unter der Leitung Cornelio Saavedras im *Cabildo abierto* die sogenannte *Junta* – ein Regierungsausschuss, der ein neues Regierungssystem anstrebte. Zunächst ging es jedoch um die Durchsetzung des neuen Machtsystems gegenüber den Verfechtern der alten kolonialen Strukturen, wie dem früheren Vizekönig Santiago de Liniers, der drei Monate später mit seinen Anhängern in Córdoba hingerichtet wurde.⁸ Der Machtverlust der Kolonialherrscher wirkte sich auch auf das Wirtschafts- und Handelssystem aus.⁹ Darüber hinaus führten Konflikte zwischen der Hauptstadt und den Provinzen über mehrere Jahrzehnte hinweg zu politischen Spannungen. So erschwerten langjährige Grenzkriege zwi-

8 Vgl. Carreras und Potthast (2010), 47ff.

9 Auch das rapide Wachstum der Bevölkerung nahm auf die Wirtschaftslage wesentlichen Einfluss. Um das Jahr 1750 verdoppelte sich die Einwohner:innenzahl in Buenos Aires von 12.000 auf 24.000. Zur Jahrhundertwende waren es schließlich 50.000 Einwohner:innen. Buenos Aires wuchs von allen Städten Lateinamerikas am schnellsten. Vgl. Carreras und Potthast, 41.

schen den unterschiedlichen Königreichen die Pläne der *Junta*.¹⁰ Schließlich wurde am 09. Juli 1816 im *Congreso de Tucumán*, im Norden Argentiniens, die Unabhängigkeit der südamerikanischen Provinzen ausgerufen. Mit diesem Schritt hoffte man die Machtkämpfe beilegen zu können. Doch auch die folgenden Jahrzehnte zeugten von einer Ära der Gewalt, in welcher die Regierungsform Argentiniens blutig debattiert wurde. Wie Carreras und Potthast festhalten, äußerte sich »das dringendste Problem« in der Frage nach der Regierungsform als Föderation oder Konföderation.¹¹ Die Verfechter der Zentralisierung wurden als *unitarios* bezeichnet. Ihre Gegner, *los federales*, strebten eine Verteilung der Macht auf die einzelnen Provinzen an. Als Hafenstadt war Buenos Aires ein bedeutendes Zentrum des Außenhandels und den übrigen Provinzen wirtschaftlich überlegen. Die 1819 von Juan Martín de Pueyrredón vorläufig erlassene Verfassung, mit welcher die Vormachtstellung der Hauptstadt gesichert wurde, löste schließlich erneut den alten Konflikt zwischen *federales* und *unitarios* aus. In der Schlacht von Cepeda wurde die Hauptstadt 1820 von den Truppen von Estanislao López und Francisco Ramírez besiegt. Das Werk *López y Ramírez* bezieht sich auf die beiden Föderalisten. Mit dem Sieg der *caudillos* über Buenos Aires wurde eine neue Phase der Staatsbildung in Gang gesetzt. Buenos Aires musste sich nun als eine Provinz unter mehreren betrachten.¹² Neun Jahre nach diesem Sieg wurde Rosas zum Gouvaneur von Buenos Aires gewählt und gewann bald die Macht über sämtliche Provinzen. Mit einer kurzen Unterbrechung hielt der Diktator sein Amt bis 1851 aufrecht.

5.2 *Anarquía del año XX*¹³

Die politisch angespannte Zeit um die Zwanzigerjahre des 19. Jahrhunderts wird heute auch als *Anarquía del año XX* bezeichnet. Diese Zeitperiode wird im historischen Kontext mit römischen Ziffern geschrieben. Doch im Zentrum von Noés gleichnamigem Gemälde taucht die Zahl 20 nicht in römischen, sondern in arabischen Ziffern auf.¹⁴ Hier stellt der Künstler die temporale Ambivalenz, die sich sowohl auf das Jahr 1820 als auch auf das 20. Jahrhundert bezieht, direkt ins Bildzentrum. Er schafft somit eine zeitliche Verbindung zwischen dem Beginn des *rosismo* und dem 20. Jahrhundert, welches durch die in Form und Ausmaß ungekannten Gewalterfahrungen zweier Weltkriege geprägt ist. Gleichzeitig wird auf die Geschehnisse der 1950er- und frühen 1960er-Jahre Bezug

10 Vgl. ebd., 54.

11 Ebd., 64.

12 Vgl. ebd.

13 *Anarquía del año XX*, *Convocatoria a la barbarie* und *Imagen agónica de Dorrego* sind bisher die einzigen Bilder der *Serie Federal*, die ich im Original erleben konnte. Ersteres ist Teil der Sammlung des MNBA und wird dort öffentlich ausgestellt. Das zweite Bild wurde im Rahmen der Ausstellung *Noé – mirada prospectiva* gezeigt. *Imagen agónica de Dorrego* konnte ich 2017 in Frankfurt in *A Tale of Two Worlds* sehen. Alle anderen Bilder befinden sich in Privatsammlungen. Bis auf *La Montonera*, *Facundo y su sombra* und *López y Ramírez* kenne ich zumindest Abbildungen der Werke.

14 Néstor Ponce weist in seinem Aufsatz ebenfalls auf die Zweideutigkeit der Zahl hin. Vgl. Néstor Ponce, »Luis Felipe Noé: Pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la Serie Federal.« <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/index>, 290. [21.10.2017].

genommen, in denen das Werk entstand. *Anarquía del año XX* kann deshalb als emblematisches Werk innerhalb der *Serie federal* begriffen werden, da es ganz offensichtlich ein diachronisches Phänomen problematisieren möchte, nämlich die permanente Gegenwärtigkeit von Gewalt. Bevor jedoch auf die zeitliche Verknüpfung näher eingegangen wird, ist es hilfreich, den Blick auch auf die ›Ränder des Zentrums‹ zu richten. Das gesamte Bildformat ist von ineinander übergehenden Farbflächen geprägt. Erst auf den zweiten Blick evoziert die Komposition ein Geschehen, an dem mehrere Figuren beteiligt sind. Diese sind im ganzen Bildraum verteilt und lassen sich bloß über einzelne Linien und stark verschwimmende Konturen erkennen. So entsteht durch grob aufgetragene Farbflecken, -flächen und -tropfen der ›Anschein‹ verschiedener Figuren – Noé spricht in diesem Kontext von *sugerencias*.¹⁵ Die durchscheinende Farbigkeit der roten, erdfarbenen und gelben Töne verleiht der Szenerie ein dumpfes Licht, wodurch Vorder- und Hintergrund nicht klar zu unterscheiden sind und vielmehr changieren. Eine räumliche Perspektive ist damit nicht mehr gegeben. Stattdessen lösen sich die Figuren im Hintergrund auf; oder umgekehrt tritt der Hintergrund durch den ›Anschein der Figuren‹ gleichzeitig in den Vordergrund. Dennoch lassen sich aufgrund der weißen Linien und Farbflächen vier unterschiedliche Gestalten ausmachen. In der linken Bildhälfte zeichnet sich vor rötlichem Hintergrund die Kontur einer Figur ab, die eine Kopfbedeckung, womöglich einen Hut,¹⁶ trägt. Im Verhältnis zur Größe des Kopfes erscheint der Körper der Figur unproportional klein. In der linken Hand hält die Gestalt einen Stab oder eine Lanze, die schräg aus dem Bildraum herausragt. Im Zentrum des Bildraums deutet sich eine weitere Figur an. Die Ziffer ›20‹ ist unmittelbar auf dem Brustkorb des Kämpfers positioniert. Von einem Kampf kann an dieser Stelle bereits ausgegangen werden, da weitere Lanzen, eine gelbe und eine rote, diagonal ausgerichtet in den Händen der Figuren zum Kampf eingesetzt werden. Im rechten Bildraum wird schließlich das Ausmaß des Kampfes sichtbar: Während hier ein weiterer Kämpfer oder Soldat erkennbar wird, liegt ein anderer, besiegt bereits am Boden. Der Soldat lässt sich lediglich über seinen Handabdruck erkennen, wodurch seine Identität auf seine Hand reduziert wird. Auf die Bedeutung des Handabdrucks wird später noch eingegangen. Unmittelbar über dem Kopf des sterbenden oder bereits verstorbenen Kämpfers erhebt sich eine gelbe Lanze. Im Unterschied zu den restlichen Kämpfern ist sein Körper in Blautönen dargestellt – jener Farbe, welche die *unitarios* repräsentierte. Rot hingegen galt als die Farbe der *federales*. Die direkte Assoziation von Blut drängt sich auf, doch darüber hinaus hat die Farbe hier auch eine symbolische Bedeutung: denn das Rote stand unmittelbar für die Politik Rosas.¹⁷ Neben dem leblosen Körper wird der Bildrand von einer pastosen Schicht schwarzer Ölfarbe gestaltet. Beim genaueren

15 Noé (2015a), 45.

16 Ponce interpretiert die Kopfbedeckungen als Helme, die die Soldaten im 2. Weltkrieg trugen. Doch die ausgewählten Farben der *unitarios* und *federales* widersprechen dieser Annahme und deuten eher auf einen Kampf zwischen den politischen Parteien im 19. Jahrhundert hin. Trotzdem sind diese Vermutungen wichtig, denn sie zeigen, dass der dargestellte Kampf nicht eindeutig in eine bestimmte Zeitperiode eingeordnet werden kann. Vgl. Ponce, 292.

17 Die sogenannten *devisas federales*, die bereits erwähnten Flaggen, dienten als politische Manifestation des *rosismo* und richteten sich gleichzeitig an den Feind. Auf blutrotem Stoff stand der Spruch geschrieben: ›Vivan los federales, mueran los salvajes asquerosos inmundos unitarios‹. (›Lang le-

Betrachten der Farbe fällt die scheinbar ›verbrannte‹ Kruste auf, die sich wie trockene Kohle von der Farbfläche absetzt. Noé verwendet für seine Malerei in den 1960er-Jahren klassische Materialien wie Öl, Lack und schließlich einen Firnis (*aceite sellador*), der das Bild abdeckt und schützt. Doch anstatt das komplette Bild damit zu überziehen, setzt er den Firnis nur an bestimmten Stellen ein. So ergibt sich eine heterogene Textur, die teilweise glatte oder unebene, glänzende oder matte Farbflächen offenbart. Darüber hinaus bleibt die Leinwand an vereinzelten Stellen unbemalt, wodurch der weiße Stoff, wie beispielsweise um den Handabdruck herum, durchscheint. Form und Farbe werden von festgelegten Mustern und Maßeinheiten befreit; die Textur des aufgetragenen Materials scheint hier ebenso ›anarchisch‹ wie die politische Ordnung im Jahr 1820.

Abb. 11 Luis Felipe Noé, *Imagen agónica de Dorrego*, 1961



In *Imagen agónica de Dorrego* (Abb. 11) verwendet der Künstler *pintura asfáltica*, schwarze asphalthaltige Farbe, die in dicken, schwarz glänzenden Tropfen über Dorregos Ant-

ben die Föderalen; die wilden, ekelhaften und schmutzigen Unitarier sollen sterben.« ÜdA). Marino (2013), 23.

litz von der Bildmitte nach unten trieft.¹⁸ Hier wird die grobe Textur der Farbe zum Programm: »Tiro la pintura – schreibt Noé in einem Brief an einen Freund –, se forma de inmediato sobre la tela virgen el hecho pictórico, se crea un mundo pleno de sugerencias que obra sobre mí como una mancha de pared sobre la sensibilidad de un niño [...]«. ¹⁹ Die Methodik ist impulsiv und direkt. Noé arbeitet ohne Skizzen und Zeichnungen. Inhalt und Form werden in der *Serie federal* über die Materialität der Farbe konzipiert. Der Einsatz der Materialien deutet auf eine bestimmte Kunstform hin, die sich in der Nachkriegszeit entwickelte: die informelle Kunst, die unter dem von Michel Tapié geprägten Oberbegriff des ›Informel‹ zusammengefasst wird.²⁰

5.3 *Informalistas und vanguardia*

In Argentinien ist der Informalismus an eine künstlerische Bewegung gekoppelt. Jorge Romero Brest unterscheidet deshalb zwischen der europäischen Bezeichnung des Malstils als ›informelle Kunst‹ und der Bezeichnung der Künstler:innen, die in Argentinien als *informalistas* bekannt geworden sind.²¹ Künstler:innen wie Luis Alberto Wells, Kenneth Kemble, Alberto Greco, Marta Minujín, aber auch das Kollektiv der *Otra figuración*, welches Noé gemeinsam mit Jorge de la Vega, Ernesto Deira und Rómulo Macció 1961 gründete, haben diesen Begriff mit ihren Arbeiten wesentlich geprägt. Doch bevor auf die unterschiedlichen internationalen Strömungen und Kunstformen näher eingegangen wird, ist es sinnvoll, auf die individuellen Beweggründe des Künstlers zurückzukommen. Denn wie kommt Noé zu dieser besonderen Bild- und Materialsprache, die eine sinnliche Vorgeschichte hat?

Um diese Frage beantworten zu können, müssen individuelle Wahrnehmungsprozesse, die sich innerhalb der Geschichte situieren, näher untersucht werden.²² Die Konzentration auf die Sinne ermöglicht es, die künstlerischen Arbeiten zunächst unabhängig vom Kontext ihrer Entstehung wahrzunehmen und das Augenmerk dabei auf innere Prozesse der Aisthesis zu lenken. Bisher beruhte die Analyse der Werke Noés jedoch auf

18 Die Materialität der von 1959 bis 1961 produzierten Arbeiten von Alberto Greco möge hier als direkte Quelle der Inspiration gedient haben.

19 »Sobald ich die Farbe verteile, bildet sich auf der jungfräulichen Leinwand ein malerisches Ereignis, es entsteht eine Welt voller Suggestionen, die ebenso auf mich wirkt, wie ein Fleck an der Wand auf die Empfindsamkeit eines Kindes wirken kann [...]«. (ÜdA). Noé (2015a), 45.

20 Vgl. Mike O'Mahony »Der internationale Stil,« in *Geschichte der Kunst*, hg. v. Martin Kemp (Köln: DuMont, 2007), 412-441.

21 Jorge Romero Brest, »¿Qué es la pintura informal?« In Katzenstein (2007).

22 An dieser Stelle greift erneut das Prinzip der »ästhetischen Individualität« (Borsò), vgl. 2.2.

der Erörterung entweder internationaler oder nationaler Einflüsse.²³ Bevor Noés Position diskutiert wird, sollen zunächst jene Einflüsse näher erläutert werden.

Andrea Giunta arbeitet in ihrer umfangreichen Analyse der Kunstgeschichte der 1960er-Jahre in Bezug auf die Kunstproduktion in Argentinien die Verbindungen zwischen den Avantgarden heraus und führt diese auf internationale Strömungen zurück:

»Los artistas viajaron a París y Nueva York. [...] De esta manera, lo que en definitiva terminaron llevando al nuevo centro de arte mundial fueron imágenes en las que mezclaron elementos de los movimientos europeos (Cobra, el Nouveau Réalisme, el informalismo italiano y español) que asumieron [...] nuevas configuraciones y sentidos.«²⁴

Mercedes Casanegra hingegen lehnt diese Tendenz ab und weist stattdessen auf die Parallelität der künstlerischen Strömungen hin:

»El otro malentendido que vino de la mano del anterior, y persiste aún hoy, es la creencia en el intercambio de influencias de lenguajes heredados e importados, ya sea del grupo CoBrA, de Willem de Kooning, o de Jean Dubuffet, entre otros. La Nueva figuración argentina, junto a estos y otros artistas internacionales, formó parte – casi en paralelo – de la explosión, del fuerte cimbronazo que sacudió a Occidente en la mitad del siglo XX con sus obligadas consecuencias y manifestaciones en el ámbito de la cultura.«²⁵

Es ist nun eine Herausforderung, die Kunst Noés auch außerhalb des Stil-Diskurses zu betrachten. Denn Noé bettete sich durch seine künstlerische Arbeit nicht nur in die *vanguardia* ein, sondern gestaltete durch seine kunstkritischen Beiträge, die u.a.

23 Eine wichtige Ausnahme stellt der Ansatz von Roberto Amigo dar, auf welchen im Folgenden noch näher eingegangen wird. In der von ihm kuratierten Ausstellung *Las armas de la pintura: La Nación en construcción (1852-1870)*, welche 2008 im MNBA gezeigt wurde, integrierte Amigo u.a. Werke der *Serie federal*. Obwohl sich die Werkreihe mit einer früheren Zeitperiode beschäftige, sei sie im Kontext der Historienmalerei relevant, da hier zum ersten Mal die Materialität der Malerei in Verbindung mit der Geschichte Argentiniens erprobt werde. Damit weist Amigo auf einen ästhetischen Bruch hin, den die Serie im Genre der Historienmalerei angeregt hat. Vgl. Roberto Amigo Cerisola, Hg., *Las armas de la pintura: La nación en construcción (1852-1870)*, Miradas hacia el bicentenario (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008).

24 »Die Künstler:innen reisten nach Paris und New York. [...] Auf diese Weise wurden in das neue Zentrum der globalen Kunst Bilder eingeführt, in denen sich Elemente europäischer Bewegungen (Cobra, Nouveau Réalisme, italienischer und spanischer Informalismus) vermischten und die [...] neue Konfigurationen und Bedeutungen annahmen.« (ÜdA). Giunta (2001), 128.

25 »Das andere Missverständnis, das mit den vorherigen einherging und bis heute anhält, ist der Irrglaube an den Austausch von Einflüssen geerbter und importierter Formsprachen, seien sie von der Gruppe CoBrA, Willem de Kooning oder u.a. Jean Dubuffet. Die argentinische »Nueva Figuración« war gemeinsam mit diesen und anderen internationalen Künstler:innen fast zur gleichen Zeit Teil der Explosion, des starken Schocks, der den Westen mit seinen unvermeidlichen Folgen und Manifestationen im Bereich der Kultur Mitte des 20. Jahrhunderts erschütterte.« (ÜdA). Mercedes Casanegra, Hg., *Nueva Figuración 1961-1965: Deira, Macció, Noé, de la Vega – El estallido de la pintura* (Buenos Aires, 2010), 125.

aus seiner Tätigkeit als Journalist bei verschiedenen lokalen Tageszeitungen hervorgingen, die Kunstgeschichtsschreibung aktiv mit.²⁶ So zitiert Giunta die Äußerungen des Künstlers nach seiner Rückkehr aus Paris im Jahr 1963 wie folgt:

»Esta vanguardia se medía en la escena internacional, pero se pensaba en términos nacionales y, para muchos de los artistas, lo nacional pesaba en sus decisiones. Luis Felipe Noé afirmaba a su regreso a Buenos Aires, después de su residencia europea: ›Volví a la Argentina para contribuir a la formación de una expresión nacional por medio de una imagen viva resultante de un proceso de invención nacido de *exigencias interiores*. Es hora de elaborar nuestras propias vanguardias.«²⁷

Doch was hat es mit der ›*vanguardia argentina*‹ tatsächlich auf sich? Hinter dem Vorhaben der *vanguardia* verbirgt sich das bereits an mehreren Stellen thematisierte, ambivalente Projekt, in welchem Künstler:innen einerseits vehement die Institutionalisierung der Kunst ablehnten, sich andererseits aber durch die Akzeptanz von Ausstellungen, Preisen und Stipendien in den institutionellen Kontext integrierten.²⁸ Das *Centro de arte visuales* (CAV) im ITDT, dessen politischer und internationaler Repräsentant Jorge Romero Brest war, stellte die Plattform künstlerischer Auseinandersetzungen dar. Die künstlerische Praxis, deren Legitimität – wie Giunta festhält – durch das radikale Klima grundsätzlich in Frage gestellt wurde,²⁹ verortete sich innerhalb des Diskurses der *vanguardia* stets im Widerspruch zwischen ›Vermarktung‹ und ›Zerstörung‹. Die Bewegung der *arte destructivo*, an welcher u.a. Minujín rege teilnahm,³⁰ kann deshalb als direkte Reaktion gegen und gleichzeitig für die Institution begriffen werden. Oscar Terán hält dieses Dilemma fest, indem er sich auf die Position von León Ferrari bezieht:

26 Zur Position Noés als Künstler und zugleich Theoretiker vgl. 9.

27 »Diese Avantgarde wurde an der internationalen Szene gemessen, aber sie wurde in nationalen Begriffen gedacht und für viele Künstler:innen hatte der nationale Aspekt ein großes Gewicht bei ihren Entscheidungen. Luis Felipe Noé sagte bei seiner Rückkehr nach Buenos Aires nach seinem Aufenthalt in Europa: ›Ich bin nach Argentinien zurückgekehrt, um mich mittels eines lebendigen Bildes an der Gestaltung des nationalen Ausdrucks zu beteiligen. Dieses Bild resultiert aus einem Findungsprozess, der aus *innerem Verlangen* heraus entsteht. Es ist an der Zeit, eine eigene Avantgarde zu erarbeiten.« (ÜdA). Giunta (2001), 125. [Herv. L.G.].

28 Im Interview hebt Andrea Giunta diesbezüglich hervor: »It is paradoxical because in truth, the avant-garde by definition is not national. It is inscribed within the model of European modernity, within the idea that artistic language evolves and advances. Therefore, the avant-garde is not simultaneously everywhere. It is somewhere and someone is carrying forward an anticipated idea. [...] When one says ›Argentina‹, more than identity traits, what one is referring to is a space of power in the geopolitics of world power. Just as the United States is recognized as a place that produces anticipatory art [like Germany or England], in Argentina they were looking for ›Argentine art‹ to occupy that place of visibility. For example, one can say that ›Brazilian art‹ has that place in Latin America, because it is everywhere and there is a lot of interest. Thanks to the Di Tella Institute, the Argentines achieved a space of visibility, in order to create the character of a ›center art‹. That is why the international artists brought by the Di Tella Institute were very well chosen.« Geuer (2021).

29 Vgl. Giunta (2001), 126.

30 Vgl. diesbezüglich auch die Ausführungen über Minujíns Arbeit *La Destrucción* in 6.2.2.

»Uno de los lamentos críticos para ello es que la obra de arte, por aparentemente revulsiva que pareciera para el *establishment*, en realidad terminaba siendo perfectamente integrado por éste. «Las villa misera con latas pegadas – escribió el artista León Ferrari – se vendieron a muy buenos precios y los obreros revolucionarios con puños cerrados se colgaron en los salones de sus patrones. « Finalmente, en diciembre 1968 el mismo artista sostiene que si el arte no sirviera para ›hacer política‹, entonces será mejor abandonarlo y buscar otras formas de acción y de expresión.«³¹

Teráns Aussage verdeutlicht das Paradox zwischen ›Markt‹ und *arte destructivo*: Auch ›Zerstörung‹ lässt sich vermarkten. Noé ist gegenüber den Ereignissen im ITDT zwiespalten, wie Ernesto Deira bezüglich der Erwartungen an die Künstler:innen, stets etwas Neues zu kreieren, im Interview berichtet.³² Noés Position verortet sich deshalb im genannten Widerspruch, den er in Arbeiten wie *Vernissage* von 1965 aufgreift und gleichzeitig persifliert.³³

Um den widersprüchlichen Begriff der *vanguardia* zu umgehen, so Giunta, ersetze man ihn mit *arte nuevo*, *arte avanzada* oder auch *arte de exportación*. Demnach sollte »un arte sin referentes« entstehen.³⁴ Man suchte nach einer eigenständigen ›argentinischen Kunst‹, die sich vom europäischen Kontext abgrenzen und die Idiosynkrasie des gegenwärtigen Argentiniens formulieren sollte. Doch sei dieses Projekt einer argentinischen Kunst hier gescheitert, wie Giunta ebenfalls skizziert: »[...] [U]n arte sin referentes: algo que el arte argentino, según se había visto con toda claridad en la exposición de arte internacional, todavía no podía ofrecer.«³⁵ Aus der Perspektive der *vanguardia* werden mögliche Vernetzungen mit anderen künstlerischen Strömungen nicht berücksichtigt. Eine »Kunst ohne Referenz« wäre jedoch utopisch, da sie von allen Orten losgelöst wäre. Es gilt also, jene Referenzen, Relationen und Kontakte im Sinne Kravagnas fruchtbar zu machen.

31 »Einer der Kritikpunkte dafür ist, dass das Kunstwerk, so abstoßend es dem Establishment auch erscheinen mochte, am Ende doch perfekt von ihm integriert wurde. ›Die Elendsviertel aus geklebten Blechdosen‹ – schrieb der Künstler León Ferrari – ›wurden zu sehr guten Preisen verkauft und die revolutionären Arbeiter:innen mit geballten Fäusten in den Hallen ihrer Chefs aufgehängt.‹ Schließlich argumentierte derselbe Künstler im Dezember 1968, dass, wenn die Kunst nicht dazu diene, ›Politik zu machen‹, es besser sei, sie aufzugeben und nach anderen Aktions- und Ausdrucksformen zu suchen.« (ÜdA). Terán bettet das Phänomen der ›politischen Kunst‹ in ein internationales Szenario ein, in welchem vor allem die Studentenaufstände in Paris eine wichtige Rolle spielten. Vgl. Oscar Terán, »Cultura, intelectuales y política en los 60.« In Katzenstein (2007), 280.

32 Vgl. King (1985), 247.

33 In *Vernissage* taucht die Figur von Jorge Romero Brest im grünen Jackett auf. Romero Brest ist in gestikulierender Haltung, mit weit geöffnetem Mund vor dem Hintergrund einiger Bilder und in Gesellschaft anderer karikierter Figuren, höchstwahrscheinlich den Besucher:innen einer Vernissage, dargestellt. Der Kunstkritiker fungierte nicht nur als künstlerischer Leiter des CAV, sondern auch als Vermittler von Kunst an die elitäre Gesellschaft. Das ›künstlerische Ereignis‹ der Vernissage wird im Bild aus einer ironischen Perspektive heraus kommentiert.

34 Vgl. Giunta (2001), 125.

35 »[...] [E]ine Kunst ohne Vorbilder: etwas, das die argentinische Kunst, wie in der internationalen Kunstausstellung deutlich zu sehen war, noch nicht bieten konnte.« (ÜdA). Ebd., 127.

5.4 Noés Sinneserfahrungen

Wie gestalten sich nun Noés »innere Verlangen« (*exigencias interiores*) nach seiner Rückkehr aus Europa? Welche Rückschlüsse ermöglichen seine persönlichen Erfahrungen in Bezug auf die Kunstproduktion? Welche ästhetisch-politische Bedeutung könnte schließlich die Anwendung einer bestimmten »informellen Bildsprache« – über die *vanguardia* hinaus – für die Kunstgeschichte in Argentinien haben? Ein Einblick in die Biografie des Künstlers bietet zu den genannten Fragen aufschlussreiche Erkenntnisse. Vom Beginn seiner künstlerischen Karriere an spielt die Schrift, sowohl in der Praxis der Malerei als auch in ihrer theoretischen Reflexion, eine wichtige Rolle. So deutet die vielzitierte Aussage Noés »Cuando pienso en el mundo pinto, cuando pienso en la pintura escribo«³⁶ auf ein ständiges Wechselspiel zwischen Malen und Schreiben hin.³⁷ Mit der Publikation seiner Biografie in *Cuaderno de bitácora* und der Darstellung seiner Werke in *Mi viaje* liefert der Künstler 2015 einen umfangreichen Einblick in sein Leben und seine Arbeit.³⁸ Hier verortet Noé seine frühesten sinnlichen Auseinandersetzungen mit der Malerei in seiner Kindheit. So führt er drei visuelle Erfahrungen an, die seine Herangehensweise an die Kunst später prägen sollten.³⁹ Während des Wartens auf den Aufzug betrachtete Noé als Kind die unterschiedlichen Strukturen der Marmorwände im Haus seiner Eltern. In den Flecken im Stein, den »manchas«, entdeckte er ganze Bilderwelten. Bereits damals ließ sich Noé mit den unvoreingenommenen Augen eines Kindes auf die Textur des Materials ein. Eine zweite Beobachtung betrifft ein Buch, das Noé als Kind besaß. Auf dem Umschlag war ein Kind abgebildet, das wiederum in ein aufgeschlagenes Buch blickte; so wiederholte sich das Bild ins Unendliche. Diese *Mise en abyme* bezeichnet der Künstler als das erste Bild, welches er bewusst als solches wahrgenommen habe und welches ihn zutiefst beeindruckte. Die letzte Erfahrung führt auf die Beobachtung eines Mannes zurück, der, so Noé, auf seinem Weg zur Arbeit fröhlich grüßend die Straße entlanglief. Doch tat er dies auf ungewöhnliche Weise, nämlich rückwärtsgehend. »¿Sin sentido?«, fragt sich Noé und kommt schließlich zur Erkenntnis: »Si él lo hacía, era posible« (»Wenn er es machte, war es möglich«, ÜdA).⁴⁰ Diese »Möglichkeit zur Umkehrung« des Blicks überträgt Noé später auf die Kunst. Denn in seiner 1962 in Paris geschaffenen Arbeit *Mambo* kehrt er die Leinwand um und bemalt nun den Rahmen statt des Stoffes.⁴¹ Es wird deutlich, dass sich in jenem »Akt der umgekehrten Bewegung«

36 »Wenn ich an die Welt denke, male ich, wenn ich an die Malerei denke, schreibe ich.« (ÜdA.) Noé (2015a), 302.

37 Zur Rolle Noés als Schriftsteller vgl. Lorena Alfonso, »El pintor como escritor.« In Duprat (2017), 17–26.

38 Vgl. *Cuaderno de bitácora*, Noé (2015a) und *Mi Viaje*, Noé (2015b).

39 Vgl. Noé (2015a), 24.

40 Ebd.

41 In diesem Zusammenhang ließen sich auch Künstler:innenpositionen wie die von Imi Knoebel oder auch die des französischen Kollektivs *Supports/Surfaces* erwähnen, die eine ähnliche »Befreiung« der Farbe von der Leinwand anstrebten. Vgl. hierzu: Christiane Heuwinkel und Jochen Kopp, »Imi Knoebel. Werke 1966–2014.« <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/kunstmuseum/fotos-and-videos/imi-knoebel-werke-1966-2014/>. [02.11.2017].

auch eine ›umgekehrte Beweglichkeit im Sehen‹ ausdrückt. Diese prägende sinnliche Alltagserfahrung führt Noé zu seiner gesamten Theorie der ›Ästhetik der Umkehrung, Verdrehung und Wendung‹ – ja, einer *Antiestética* von Sichtweisen und Materialien. Als junger Mann wird Noé von dem ›Prinzip der Umkehrung‹, in welchem sich ein innerer Widerspruch entfaltet, permanent begleitet. So berichtet er von einer weiteren Kindheitserinnerung: Kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges beobachtete er in Begleitung seiner Eltern, wie sich am Bahnsteig eines Vorstadtviertels von Buenos Aires englische Soldaten voneinander verabschiedeten. Auf der gegenüberliegenden Seite des Bahnsteigs ereignete sich eine ähnliche Szene, doch waren es dort deutsche Soldaten. Wenige Tage zuvor war das deutsche Kriegsschiff Graf Spee vor der Küste Uruguays versenkt worden, nachdem es im Kampf gegen die britische Flotte beschädigt worden war. Noé beschreibt, wie ihn diese Szene am Bahnhof bereits im frühen Kindesalter beeindruckte, da sie die Willkür zwischen Krieg und Frieden offenbarte.⁴²

Gegen Ende des Krieges, Noé war inzwischen zwölf Jahre alt, wurde der damals amtierende Präsident Juan Domingo Perón am 19. September 1945 vom Militär zum Rücktritt gezwungen und inhaftiert. Ungefähr einen Monat später kam es am 17. Oktober zum Streik, im Zuge dessen sich die Innenstadt von Buenos Aires mit Arbeiter:innen füllte und diese vor der *Casa rosada* für die Freilassung Peróns demonstrierten. Carreras und Potthast bezeichnen dieses Ereignis, welches Noé aus unmittelbarer Nähe verfolgte, als die »Geburtsstunde des Peronismus«.⁴³ Sein Vater, ein Kunstkritiker und Geschäftsmann, wurde spätestens im Jahr 1943 zum überzeugten Antiperonisten; in jenem Jahr besiegelte ein weiterer Militärputsch das Ende der *década infame*. Diese aufwühlende, gewaltvolle Zeit – kurz vor Beginn der Revolution war ein Student vor der Haustür Noés von der Polizei ermordet worden – formt sein Verständnis von Chaos und Ordnung, welches er 1965 in *Antiestética* darlegt.⁴⁴ »Desde mi niñez vivencié un quiebre entre lo calmo y lo vertiginoso« (»Seit meiner Kindheit habe ich einen Bruch zwischen der Ruhe und dem Schwindel erlebt«, ÜdA.),⁴⁵ schreibt Noé und reflektiert das Gefühl der Geborgenheit im sicheren Elternhaus, welches jedoch im krassen Gegensatz zu den politischen Ereignissen vor der Haustür steht. Perón wird von ihm deshalb als ›Maler‹ bezeichnet, der ihn am meisten beeinflusst habe.⁴⁶ Doch inwiefern fügen sich nun die frühen visuellen Erfahrungen und die politischen Ereignisse in die Malerei Noés ein?

5.5 Gemischte Malerei, gemischte Geschichte

Noé erlebt den Peronismus mit all seinen Widersprüchen und ideologischen Differenzen als ein zutiefst sinnliches Ereignis. So treten die peronistischen Massenversammlungen, die von lauter Trommelmusik begleitet wurden, als sinnliche Zeugen hervor, visuell wie auch akustisch:

42 Vgl. Noé (2015a), 24.

43 Carreras und Potthast (2010), 182.

44 Vgl. Noé (2015a), 19–24.

45 Ebd., 26.

46 Vgl. ebd.

»Me recuerdo a mí mismo como si fuese otro, deambulando en las vísperas nocturnas de las grandes fiestas peronistas en Plaza de Mayo, siendo testigo de las multitudes que, viniendo de todas partes, se agrupaban a la espera del día siguiente. Ojos sorprendidos, así me recuerdo por entonces. De todo ello me ha quedado la impresión de que la música más argentina no es el tango ni el folclore, sino el bombo.«⁴⁷

Diese Unterscheidung durch Noé ist wichtig. Denn die Musik der *bombos* evoziert einen ganz konkreten Bewusstseinszustand: den der Ekstase. Tango und *folclore* hingegen verorten sich im Pathos, in der Nostalgie.⁴⁸ So fungieren die *bombos* nicht nur als Begleitmusik der politischen Machtdemonstration, sondern sie rufen auch einen möglichen Zustand hervor, in welchem das Subjekt ›über sich hinausschreiten‹ kann. Aus dem politischen Szenario heraus, welches sich zwischen sozialistischen, kommunistischen, militärischen, populistischen und konservativen Interessen abspielt, gestaltet sich Noés ›Ästhetik der Umkehrung und des Widerspruchs‹ sowie sein Verständnis von einer Generation in permanenter Bewegung und Spannung. Diese Spannung äußert sich schließlich in seiner Malerei aus den Jahren 1960 bis 1965. Es erscheinen Figuren, die sich aus der *mancha* heraus gestalten, Figuren, deren Konturen eng mit der Umgebung in Verbindung stehen. So lässt sich im Gemälde *Figuras* (Abb. 12) von 1960, welches zwar nicht Teil der *Serie federal* ist, aber die Thematik antizipiert, in der blutroten, pastosen Farbe kaum eine Figur erkennen. Das Bild zeigt uns vielmehr das Zerfließen der Figur, wodurch sich ihr Inneres preisgibt – Fleisch, Blut und auch die innere Haut. Vor dem Hintergrund eines ›figürlichen Blutflecks‹ eröffnen sich schließlich neue Dimensionen, um die Malerei Noés zwischen Figuration, Abstraktion und den verschiedenen Genres zu verorten. Dementsprechend hält Roberto Amigo fest: »La densidad de la materia pictórica, la violencia cromática, las figuras fantasmagóricas que surgen de las manchas desdibujando los límites entre la figuración y la abstracción anulan también la posibilidad de la catalogación genérica: no es posible afirmar su condición de retratos o de pintura de historia.«⁴⁹

47 »Ich erinnere mich selbst, als wäre ich jemand anderes, wie ich in der Nacht vor dem großen peronistischen Fest auf der Plaza de Mayo umherwanderte und die Menschenmassen beobachtete, die sich von überall her versammelten, um auf den nächsten Tag zu warten. Erstaunte Augen, so erinnere ich mich an mich selbst damals. Von all dem habe ich den Eindruck gewonnen, dass die argentinische Musik sich nicht über den Tango oder die Folklore definiert, sondern über die Trommelmusik.« (ÜdA). Ebd., 25.

48 Es wäre interessant, die Unterschiede zwischen der Ästhetik der Trommel, des Tangos und der Folklore in Argentinien an dieser Stelle weiter zu verfolgen. Doch würde dies über das Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit hinausgehen. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Trommel, deren Route sich bis nach Afrika verfolgen lässt, verschiedene Manifestationen in Argentinien begleitet und deshalb als wichtiges ästhetisch-politisches Medium begriffen werden kann. Es sei hier auf den Karneval, auf den Streik, aber auch auf die schulischen *jornadas* hingewiesen, die auf der Straße stattfinden und stets von Trommelmusik begleitet werden.

49 »Die Dichte der Bildmaterie, die Gewalt der Farben, die phantasmagorischen Figuren, die aus den Flecken hervortreten und die Grenzen zwischen Figuration und Abstraktion verwischen, machen auch die Möglichkeit einer generischen Katalogisierung zunichte: Es ist nicht möglich, diese Bedingungen der Porträt- oder Historienmalerei zuzuschreiben.« (ÜdA). Amigo Cerisola (2008), 19.

Abb. 12 Luis Felipe Noé, *Figuras*, 1960

Die *manchas*, welche bereits vom jungen Noé als werdende, zufällige Formen bestaunt wurden, ermöglichen nun neue politische Perspektiven – sowohl auf die Malerei als auch auf die historische Vergangenheit. Denn in der Verschmelzung zwischen Vorder- und Hintergrund, wie anhand von *Anarquía del año XX* bereits beschrieben wurde, erscheint die Figur als undefinierbares Element. Sie ließe sich weder in die dominanten historischen Kategorien der ›Barbarei‹ oder ›Zivilisation‹ einordnen, noch könnte in ihr eine Unterscheidung zwischen *peronista* oder *antiperonista* ausgemacht werden. Vielmehr fließen die Kategorien ineinander, vermischen sich und lassen so ein temporales Moment entstehen, welches sich nicht in Dichotomien manifestiert, sondern das sich in einer ›Empfindung von Gewalt‹ ausdrückt. Es geht also weniger um die Aufteilung der Gewalt in verschiedene machtpolitische Parteien, als vielmehr um eine subjektiv empfundene ›Atmosphäre der Gewalt‹. In *Convocación a la barbarie* beruft sich Noé konkret auf das Konzept ›Barbarei-Zivilisation‹, um in ihm gegenwärtige Ereignisse zu aktualisieren:

»El mensaje se dirigía a aquellos que querían creer a comienzo de los años sesenta que la Argentina era un país pacífico ya que no conocía la guerra. ¿Acaso, al igual que en el siglo XIX, no se había fusilado pocos años antes? ¿Acaso el país no estaba dividido en dos facciones políticas intolerantes una para con la otra, como lo había estado en la época de federales versus unitarios? ¿Acaso no se había bombardeado la Plaza de Mayo habiendo gente en ella? En realidad no era mi intención convocar a la barbarie sino, por el contrario, convocar a una asunción consciente del hecho de que nunca habíamos salido de ella.«⁵⁰

50 »Die Botschaft richtete sich an diejenigen, die Anfang der sechziger Jahre glauben wollten, dass Argentinien ein friedliches Land sei, da es nie einen Krieg gekannt hatte. Waren nicht ein paar Jahre zuvor, genau wie im 19. Jahrhundert, Menschen erschossen worden? War das Land nicht in zwei politische Fraktionen gespalten, die sich gegenseitig intolerant gegenüberstanden, wie in der Ära von Föderalisten und Unitariern, die sich gegenseitig bekämpften? War die Plaza de Ma-

Das Subjekt, welches sich im Menschenbild Noés artikuliert, ist tief in eine gewaltvolle Realität verstrickt. Anhand der sinnlichen Bedingung des Menschen – »[...] ¿quién es el protagonista de la sensorialidad y del gesto sino el hombre?« (»[...] wer ist der Protagonist von Sensorik und Gestik, wenn nicht der Mensch?«, ÜdA.)⁵¹ – erforscht und erprobt der Künstler ästhetische Transformationen innerhalb der Malerei und ihrer Geschichte. Er entwickelt also ein ›ästhetisches Werkzeug‹, welches in seiner künstlerischen Praxis methodisch angewendet wird: »El caos como estructura«.⁵² Indem er das ›Chaos als Struktur‹ einsetzt, zerstört er die bis dahin angewandte Ordnung in der Ästhetik der Historienmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.⁵³ Während Maler wie Cándido Lopez, Ángel Della Valle und Juan Manuel Blanes klare Trennungen zwischen den einzelnen Akteur:innen vornehmen und dem Blick Kontur verleihen, lässt Noé Farben und Formen zusammenfließen, wodurch sich keine Hierarchie mehr erkennen ließe. Amigo fasst diesbezüglich treffend zusammen:

»Cuando los argentinos nuevamente debatían, a comienzos de 1960, qué país deseaban, la *Serie Federal* de Luis Felipe Noé recuperó la fuerza de la pintura para convocar la historia. Con la *Serie Federal* se clausuró radicalmente el modelo ilustrativo, didáctico y moral de la pintura de tema histórico que se había establecido un siglo antes: ahora es la propia materialidad de la pintura la que asume el combate visual por la historia.«⁵⁴

Noé vermischt demnach die ›Materialität der Geschichte‹ mit der ›Materialität der Malerei‹. So wird die Geschichte Argentiniens auf das Feld der Sinne übertragen. Denn indem er von einem »clima histórico«⁵⁵ ausgeht, definiert sich die Geschichte vielmehr über die Empfindung verschiedener ›Temperaturzustände‹ als über reine Daten und Fakten.

Wie ließe sich diese Tendenz nun in ein globales Phänomen, nämlich die ›informelle Kunst‹, integrieren? Die Genealogie des Informel blickt auf zahlreiche Stilrichtungen, historische Ereignisse und auf Künstler:innenpositionen bereits des 18. Jahrhunderts

yo nicht bombardiert worden, als dort Menschen waren? Es war eigentlich nicht meine Absicht, zur Barbarei aufzurufen, sondern im Gegenteil, ich wollte dazu aufrufen, die Tatsache bewusst anzuerkennen, dass wir sie nie hinter uns gelassen haben.« (ÜdA). Noé (2015a), 53.

51 Ebd., 48.

52 Vgl. Noé (2015).

53 Néstor Ponce vergleicht die *Serie federal* mit dem *Manifiesto Antropófago* von Oswald de Andrade, welches der Schriftsteller 1928 formulierte. Doch geht es in Noés Malerei weniger um Alterität oder eine Aneignungspraxis, als um das Vermischen verschiedener Entitäten unter dem Grundsatz der Gewalt. Aus diesem Grund greift der Vergleich von Ponce auf eine Dichotomie zurück, die sich hier jedoch bereits aufgelöst hat. Vgl. Ponce, 284ff.

54 »Als die Argentinier:innen in den frühen 1960er Jahren wieder einmal darüber debattierten, was für ein Land sie sich wünschten, fand Luis Felipe Noés *Serie Federal* die Kraft der Malerei wieder, um die Geschichte zu beschwören. Mit der *Serie Federal* wurde das illustrative, didaktische und moralische Modell der historischen Malerei, das ein Jahrhundert zuvor etabliert worden war, radikal geschlossen: Nun ist es die Materialität der Malerei selbst, die den visuellen Kampf um die Geschichte übernimmt.« (ÜdA). Amigo Cerisola (2008), 10.

55 Noé berichtet diesbezüglich von seinem Vater, der ihm vielmehr ein »historisches Klima« als ein »historisches Wissen« vermittelt habe. Vgl. Noé (2015a), 48.

zurück, sodass ihre Entstehung keineswegs linear verläuft, sondern Querverbindungen beinhaltet. Denn wie ließe sich eine informelle Kunst ohne Goya, ohne Cezanne, ohne Picasso oder Lucio Fontana denken? Verschiedene Einführungen in das Thema weisen deshalb ganz unterschiedliche Herleitungen zu diesem Begriff auf.

Rafael Squirru verbindet den *informalismo* mit der buddhistischen Zen Philosophie. Doch indem der Kunsthistoriker den *informalismo* im Inneren der Künstlerin bzw. des Künstlers und der Betrachtenden verortet, schenkt er den verschiedenen Materialien der Arbeiten weniger Aufmerksamkeit, wodurch ihm die politische Dimension der Materialität hier entgeht.⁵⁶ Hugo Parpagnoli hingegen assoziiert den *informalismo* mit der »irrationalen Bewegung des Surrealismus«. Anders als Squirru schreibt er die »pintura informal« in Argentinien der westlichen Kunstgeschichte zu.⁵⁷ Sowohl Squirru als auch Parpagnoli bemüht sich darum, die neue Kunstform an das Publikum heranzuführen. Beide Autoren lehnen den Begriff des Tachismus für die Herleitung des *informalismo* ab. In ihren Ausführungen wird deutlich, dass der Spielraum zur Herleitung jener Strömung besonders weit gefasst ist.

Bereits bei der Beschreibung der Malerei Noés entstehen imaginäre Bilder, die unmittelbar auf das *action painting* Pollocks, auf die nach außen gestülpten Häute Dubuffets oder auf die brüchigen Farbkrusten Alberto Burris hinweisen und damit Assoziationen zum Abstrakten Expressionismus und der *Art brut* evozieren. Doch fügen sich auch diese Künstler wiederum in ein Netzwerk ein, in welchem weitere Querverbindungen möglich sind. Noés Werk erscheint deshalb als Glied in einer Kette zahlreicher »ästhetischer Ereignisse«, die bei gesonderter Betrachtung kaum Aufschluss über die Zusammenhänge der gesamten Entwicklung geben. Die zu stellenden Fragen müssen diese Situation berücksichtigen. Weder lässt sich Noés Werk in einen rein nationalen Kontext einbetten, noch kann die Kunstform allein in Bezug auf die ästhetischen Innovationen der internationalen Nachkriegskunst erklärt werden. Deshalb wird nach einer »Tendenz« gesucht, welche sich in der Aisthesis äußert und auf sinnlich-materieller Ebene unterschiedliche Perspektiven miteinander in Verbindung setzt.

Im Hinblick auf frühere künstlerische Strömungen beschreibt Casanegra den Wandel in Argentinien von einer konkreten und geometrischen Kunst hin zum Informalismus wie folgt:

»A partir de 1944 con la publicación de la Revista Arturo y con el surgimiento de los movimientos Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo, la no figuración de base geométrica va a desarrollarse en la Argentina llegando a predominar hasta la década del '60 en el campo del arte moderno nacional. [...] Pero, de pronto [...] irrumpió [...]

56 Squirru legte seine Position in einem Artikel dar, welcher am 16. August 1959 in der Tageszeitung Clarín veröffentlicht wurde, Vgl. Rafael Squirru, »Sobre el informalismo.« *Museo Municipal Eduardo Sívori*, November 1959. ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/741906#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1140%2C99%2C4549%2C2546>. [01.12.2017].

57 Vgl. Hugo Parpagnoli: Zeitungsartikel »Pintura informal« in *La Prensa*, 15.07.1959. ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/741681#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-147%2C120%2C2729%2C1527>. [01.12.2017].

el desparramo brutal y la patada a la estética tradicional, siendo el informalismo en primer movimiento de ruptura.«⁵⁸

Der Kunstkritiker und Künstler Jorge López Anaya weist diesbezüglich auf die Ausstellungen hin, die die Bewegung der *informalistas* bereits ankündigten. Im Juli 1959 zeigte die Galería Van Riel eine erste Ausstellung informeller Kunst in Buenos Aires. Wenige Monate später, eröffnete Peter Selz im MoMA in New York die Ausstellung *New Images of Man*. Über Erstere schreibt López Anaya:

»El 13 de julio de 1959 se realizó, en la Galería Van Riel, la primera exposición del Movimiento informal, que integraban Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells. Predominaban en sus obras la materia, las texturas complejas, los grumos y las mixturas. En otros casos, todo estaba fundado en el signo o el gesto.«⁵⁹

Noés Annäherung an die Bewegung der *informalistas* entstand durch den Kontakt zu Fernando Maza, den er als »primer amigo pintor« bezeichnet.⁶⁰ Auf seiner ersten Einzelausstellung⁶¹, die ebenfalls 1959 in der Galería Witcomb stattfand, begegnete er schließlich Alberto Greco, Jorge de la Vega und Rómulo Macció. Bereits hier deuten sich gemeinsame Interessen an, die die Künstler später dazu veranlassen wird, zusammenzuarbeiten und gemeinsam auszustellen.⁶²

58 »Mit der Veröffentlichung der Zeitschrift *Arturo* und mit dem Aufkommen der Bewegungen der konkreten Kunst, der Gruppe *Madí* und des *Perceptismo* entwickelte sich in Argentinien ab 1944 die nichtfigurative Kunst auf geometrischer Grundlage und dominierte bis in die 1960er-Jahre den Bereich der nationalen modernen Kunst. Doch plötzlich [...] platzte [...] eine brutale Unverschämtheit herein, die der traditionellen Ästhetik einen Tritt verpasste; hierbei war der Informalismus die erste Bewegung dieses Bruchs.« (ÜdA). Mercedes Casanegra. *Noé – El color y las artes plásticas*. (Buenos Aires: 1988), 21-22.

59 »Am 13. Juli 1959 fand in der Galerie Van Riel die erste Ausstellung der Informellen Bewegung statt, die sich aus Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas und Luis Alberto Wells zusammensetzte. In ihren Werken dominierte das Materielle, komplexe Texturen, Klumpen und das Gemisch. In anderen Fällen basierte alles auf dem Zeichen oder der Geste.« (ÜdA). Jorge López Anaya. *La Vanguardia informalista: Buenos Aires 1957-1965: Informalismo, Arte destructivo, Arte cosa*. (Buenos Aires: A. Sendrós, 2003), 28.

60 Vgl. Noé (2015a), 40.

61 Von 20 angefertigten Werken, die Noé zwischen 1959 und 1961 ausstellte, sind heute nur noch drei erhalten: *La idiota*, *Júpiter tonante* und *El restaurador de las Leyes* (Rosas). Vgl. Noé (2015a), 44. Darüber hinaus existieren noch Zeichnungen, die der Künstler 1957 in Nordargentinien anfertigte. Doch die mir vorliegenden Quellen enthalten keine Abbildung der Werke, die 1959 gezeigt wurden. Die bereits erwähnte Arbeit *Figuras* wird im Katalog von Casanegra (1988) auf 1959, im MAMBA hingegen auf 1960 datiert. Es ist daher fraglich, ob *Figuras* 1959 in der ersten Einzelausstellung bereits gezeigt wurde.

62 1960 eröffnete sich für Noé die Möglichkeit, ein Atelier in der Hutfabrik seines Vaters einzurichten, welcher die Produktion einstellen wollte. Noé lud Macció und Greco dazu ein, mit ihm zusammen im Atelier zu arbeiten. Jorge de la Vega sei dabei ständiger Gast gewesen. Bereits hier kündigte sich die Zusammenarbeit von Macció, de la Vega und später auch Ernesto Deira an. Greco, der die Figuration strikt ablehnte, blieb dennoch mit der Gruppe befreundet und verbunden, bis er sich 1965 selbst das Leben nahm. Vgl. Noé (2015a), 43-47.

Aus den unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen entwickeln sich über die Formsprache des Informellen neue Fragen an die Figuralität, an die Beschaffenheit der Figur. In Noés *Serie federal* sind diese Fragen bereits enthalten, weshalb die Werkreihe auch im Kontext der *Otra figuración* betrachtet werden kann. Parallel zu den ersten Ausstellungen der *informalistas* in Buenos Aires stellt sich Peter Selz in New York die Frage nach dem »neuen Bild des Menschen«. ⁶³ Für seine Ausstellung lud der Kurator 23 Künstler:innen aus Europa und Nordamerika ein. Anhand der Kunstwerke sollte – vor allem vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges ⁶⁴ – die Prekarität des Menschen neu diskutiert werden. Doch die Fragestellung jener Ausstellung gestaltete sich auch als Reaktion auf die abstrakte geometrische Kunst, in welcher die Figur letztendlich verschwinde, so Paul Tillich. Im Vorwort des Katalogs hält Tillich dementsprechend fest: »Where are the organic forms of man's body, the human character of his face, the uniqueness of his individual person? And finally, when in abstract or non-objective painting and sculpture, the figure disappears completely, one is tempted to ask, what has happened to man?« ⁶⁵ In der Einführung erörtert Peter Selz das neue Menschenbild in Bezug auf vorherige künstlerische Positionen. Von der Romantik des 18. Jahrhunderts über die Moderne bis zur *Art brut* werde die Frage nach dem Menschen und dessen (Eben-)Bild gestellt. ⁶⁶ Das den Überlegungen vorangestellte Zitat im Ausstellungskatalog – »El sueño de la razón produce monstruos« – stammt von Francisco de Goya und bezieht sich auf das Bild Nr. 43 seiner Werkserie *Los caprichos*. Die Verwendung dieses bekannten Zitats in Bezug auf die Frage nach dem Menschenbild ist naheliegend, da Goya als wichtiger Vorreiter der informellen Kunst angesehen wird. ⁶⁷ Nicht nur sein Malstil, der von großzügigen Konturen, verschwommenen Farben und *manchas* zeugt, sondern auch die Inszenierung der Sujets sowie seine Sensibilität für das Zeitgeschehen heben Goya als Künstler hervor, der mit seinem Werk eine wesentliche Transformation in der Sichtbarkeit vollzog. ⁶⁸ Diese für die Kunst und die Geschichte essenzielle Wandlung in der Visualität, die eine neue Form des Sehens und daraus hervorgehend, wie Borsò darlegt, auch eine neue Form von Mobilität einleitet, fließt als Inspirationsquelle in das Werk Noés ein. Für den Ausstellungskatalog von *La serie federal* lässt er sich mit der Büste Goyas fotografieren und deutet damit indirekt auf das Werk des spanischen Malers hin. Weitere Parallelen lassen sich im Anthropomorphismus verschiedener Akteur:innen erkennen, die, wie die Esel in Goyas *Caprichos*, als vermenschlichte Tiere erscheinen. So wird in *Don Eusebio de la Santa Federación* der persönliche Hofnarr von Rosas mit menschlichem

63 Von der Ausstellung habe Noé erst später erfahren, obwohl er sich bereits zu jener Zeit intensiv mit der Rolle der Figur und dem Stil der *informalistas* auseinandersetzte. Vgl. Noé (2015a), 40.

64 Vgl. dazu auch: Sarah Wilson, »Neue Menschenbilder: Der Humanismus der Nachkriegszeit und seine Infragestellung in der westlichen Welt.« In *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965*, hg. v. Okwui Enwezor, Katy Siegel und Ulrich Wilmes (München: Prestel Verlag, 2016), 344-350.

65 Peter Selz, *New Images of Man* (New York: Museum of Modern Art, 1959), 9.

66 Ebd., 12ff.

67 Borsò hält dementsprechend fest: »Bei Goya sind schon Spuren jener Kunst des Informen sichtbar.« Vittoria Borsò, »Francisco de Goya y Lucientes oder die Emergenz einer Visualität der Moderne.« In *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*, hg. v. Ursula Hennigfeld (Freiburg: Rombach, 2013), 32.

68 Zur »Visualität« im Werk Goyas vgl. ebd.

Körper und einem Tierkopf – vermutlich dem Kopf eines Schafes⁶⁹ – dargestellt.⁷⁰ Gilles Deleuze und Felix Guattari problematisieren in *Tausend Plateaus* unter »Tier-Werden« die Zentralstellung des Subjekts. Hier stellen sie der traditionellen griechischen Mythologie, die von Mensch-Tiergestalten durchdrungen ist, eine andere Form des Werdens gegenüber. Dieses Werden gestalte sich nicht linear oder anthropozentrisch, sondern rhizomatisch.⁷¹ Der Anthropozentrismus wird in Noés Werk, in welchem der Mensch dennoch eine zentrale Rolle spielt, insofern überwunden, als dass die Relationalität des Menschen thematisiert wird. Das in Beziehung gesetzte Subjekt kann sich aus seiner Bedingtheit kaum lösen.

In der Zeichnung *Proyecto de monumento a la ternura* (Abb. 13) von 1977 ließe sich ebenfalls ein direkter Bezug zu Goyas *Caprichos* herstellen. Hier streichelt ein sitzender Esel in Menschengestalt den auf seinem Schoß liegenden Wolf. Die Domestizierung des wilden Raubtieres durch den Esel offenbart eine doppelte perverse Beziehung. Denn in der Umkehrung und Hybridisierung zwischen Mensch und Tier steckt gleichermaßen die Umkehrung von Raubtier und Pflanzenfresser bzw. Nutz- und Haustier. Es entsteht eine direkte Konnotation zur »Umkehrungspraxis«, die im Kolonialismus betrieben wurde. Indigene Menschen wurden als »Wilde« und davon abgeleitet auch als »Tiere« bezeichnet und dementsprechend behandelt.⁷² In den Kategorien »menschlich-animalisch« und »barbarisch-zivilisiert« verbirgt sich die Logik kolonialer Machtstrategien. In einer weiteren Zeichnung aus dem Jahr 1977, *Proyecto para un monumento al machismo* (Abb. 14), sitzt ein Kazike auf dem Rücken eines anthropomorphen Wesens, einer Frau mit dem Torso einer Stute. Die hier dargestellte Unterdrückung der Frau markiert eine weitere Form gewaltvoller Machtausübung und ihrer ungleichen Verteilung.

Neben den stilistischen und inhaltlichen Bezügen eröffnen sich historische Parallelen zwischen Goya und Noé. Denn die Periode der *Anarquía del año XX* resultiert aus den kolonialpolitischen Konflikten zwischen Spanien und dem damaligen Vizekönigreich. Zur selben Zeit als Goya in seinen zwischen 1810 und 1814 entstandenen *Desastres de la guerra* die Gräuel der napoleonischen Kriegszüge festhielt, manifestierten sich im Vizekönigreich erste Anzeichen der Unabhängigkeitsbewegung. Das geschwächte spanische Königreich konnte seine Kolonien nicht länger dominieren. Das Ausmaß an Gewalt gestaltet und verbindet über die Zeit hinweg Goyas *Desastres de la guerra* und Noés *Serie*

69 Das vermeintliche Schaf könnte weitere Konnotationen öffnen, die sich in der Religionsgeschichte verorten ließen. Da ich das Bild nicht im Original sehen konnte, soll es möglichen Betrachter:innen des Werkes überlassen werden, diesen Deutungsansatz weiter zu verfolgen.

70 Vgl. Abbildungen der Zeichnungen in: Laura Buccellato, Hg., *Noé en línea: Antológica*. Mayo 2007 (Buenos Aires, 2007).

71 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus* (Berlin: Merve, 2007), 324ff.

72 Zahlreiche Bild- und Schriftzeugnisse belegen diese These. In *de negocios y placer* führt Iván Edeza grausames Bildmaterial vor, welches das »Jagen« von »Wilden« zeigt. Von einem Flugzeug aus schießen »reiche Sportsman« auf Indigene, die im brasilianischen Dschungel leben. Der Künstler trieb diese Videoaufnahmen, die in den 1970er Jahren entstanden, auf einem Schwarzmarkt in Mexiko-Stadt auf. Die Arbeit stammt von 2000. Vgl. Klaus Biesenbach, »Iván Edeza.« In *Dark Mirror: Lateinamerikanische Kunst seit 1968: Werke aus der Daros Latinamerica Collection*, hg. v. Ralf Beil und Holger Broeker (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2015), 102.

Abb. 13 (links) Luis Felipe Noé, *Proyecto de monumento a la ternura*, 1977;

Abb. 14 (rechts) Luis Felipe Noé, *Proyecto de monumento al machismo*, 1977



federal. Vor diesem Hintergrund erweist sich zum Zeitpunkt der Anfertigung der *Serie federal* die politische Situation zwischen Spanien und Argentinien ähnlich instabil. Spanien litt unter der Diktatur Francos, und Argentinien war vor dem Hintergrund des Peronismus von einer höchst gespaltenen Demokratie gezeichnet, die jedoch ab 1966 durch die Militärdiktatur von Juan Carlos Onganía abgelöst wurde.⁷³

In etlichen Werken der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Gewalt das zentrale Thema. Doch bereits bei Goya lässt sich eine Veränderung in der ›Ästhetik der Gewalt‹ beobachten. Borsò folgert diesbezüglich:

»Die grotesk-phantastischen Albträume am Ende der *Caprichos*-Serie entfalten eine Visualität, die zwischen den Bereichen nicht mehr trennt, die Alterität des Menschen zur Schau stellt und schließlich Utopien in Bezug auf eine neue Ordnung zerstört, in welcher zwischen Gut und Böse getrennt und das Fremde ausgeschlossen wird. Bei Goya befindet sich das Abjekte im Inneren der Ordnung: Dem Ich ist es nicht mehr möglich, sich vom Ausgestoßenen zu lösen. Eine so dargestellte Abjektion zerstört, so Kristeva in *Mächte des Grauens*, die Trennung zwischen innen und außen, und damit auch die Basis von Identität, System und Ordnung. An deren Stelle tritt das ›Dazwischen, das Zweideutige, das Vermischte‹, so Kristeva [...].«⁷⁴

Es ist jene Anwesenheit purer Gewalt, die letztendlich die Auflösung kategorischer und temporaler Perspektiven einleitet und durch welche sich Noés *Serie federal* im sogenannten ›Dazwischen‹ situiert. Das Dazwischen lässt keine genauen Abgrenzungen zu, weshalb Ästhetik und Politik ebenfalls aus ihrer Vermischung heraus gedacht werden müssen.

⁷³ Vgl. Carreras und Potthast (2010), 205-213.

⁷⁴ Borsò (2013), 19-20.

5.6 Das Ästhetische der »Ästhetik der Differenz«

In seiner Erörterung zur »Aktualität Goyas« geht der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Timo Skrandies auf verschiedene künstlerische Positionen aus einer postkolonialen Perspektive ein. Die Fragen nach der Kunst und Visualität der Moderne stellen sich, so Skrandies, mit der postkolonialen Perspektive noch einmal ganz anders.⁷⁵ Mit Bezug auf Viktoria Schmidt-Linsenhoffs *Ästhetik der Differenz* diskutiert er die sogenannten »postkolonialen Perspektiven« im Werk von Alberto Gironella und Yinka Shonibare. Über den Globalisierungsdiskurs hinaus untersucht Skrandies die Materialität des Bildes, die er neben der Diskussion biopolitischer und postkolonialer Spannungen als »entscheidend« bezeichnet.⁷⁶

Für die Analyse der »Materialität des Bildes« ist die Sensibilität, die zugleich von Künstler:innen und von Betrachter:innen sowie vor allem vom Material selbst ausgeht, die Voraussetzung. Auch Schmidt-Linsenhoff postuliert die Bedeutsamkeit des Sinnlichen, wenn sie sich mit der Formulierung »Ästhetik der Differenz« auf die Theorien von Jacques Rancière bezieht: »Entscheidend ist nicht die Autonomie des künstlerischen Machens, sondern die ›Form der sinnlichen Erfahrung‹.«⁷⁷ In ihren fünfzehn Fallstudien untersucht die Kunsthistorikerin verschiedene Beispiele älterer und zeitgenössischer Kunstwerke, die größtenteils dem europäischen Kunstkanon entstammen. Über eine postkoloniale Perspektive solle die europäische Kunstgeschichte schließlich »anders« verortet werden:

»Das Modell erlaubt, die Formen und Strukturen einer postkolonialen Ästhetik der Differenz in der Kunst der Vergangenheit, die ästhetische Gegenwart ist, zu aktualisieren. Postkolonial bezeichnet in diesem Buch nicht die Epochen-Zäsur der Unabhängigkeit um die Mitte des 20. Jahrhunderts, sondern einen fiktiven Standpunkt, von dem aus eine postkoloniale Perspektivierung der europäischen Kunstgeschichte möglich ist.«⁷⁸

Skrandies präzisiert diese Aussage: »[Vielmehr] ginge es hier um die künstlerische Erforschung postkolonialer Möglichkeiten, die die ästhetische Perspektivierung und Befragung der europäischen Kunstgeschichte möglich macht.«⁷⁹

In diesem von Schmidt-Linsenhoff und Skrandies verfolgten Unternehmen verorten sich gleichzeitig eine Gefahr und ein Potenzial. Denn »postkoloniale Möglichkeiten« werden hier als Reflexionsfelder für eine »europäische Kunstgeschichte« eingesetzt, wodurch sie in der Logik derselben verhaftet bleiben. Eine »postkoloniale Kunstgeschichte« beruht deshalb auch auf einer Geschichte der Nationen. Sie kann sich nicht über die Bedingung des Postkolonialen hinaus verorten.⁸⁰ Vielmehr als eine »ästheti-

75 Vgl. Timo Skrandies, »Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik.« In Hennigfeld, *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*, 49.

76 Vgl. ebd., 48-49.

77 Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010), 19.

78 Ebd. 13.

79 Skrandies (2013), 53.

80 Dieser komplexe Aspekt wurde im ersten Kapitel ausführlich diskutiert.

sche, sinnliche Kunstgeschichte« schreiben wir hier also eine nationalästhetische Kunstgeschichte fort. Würde mit Noé die Frage nach der »postkolonialen Perspektive« gestellt werden, so würde sich der alte Konflikt zwischen Schiaffino und Auzón und das Problem der *vanguardia* wieder aktualisieren. In der Argumentation könnte die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremden nicht überwunden werden. Doch jener Gefahr soll mit dem Potenzial, welches in der Materialität der Kunst liegt, begegnet werden – ein Schritt, der von Skrandies betont und angewendet wird. Anders als in den Ansätzen von Skrandies und Schmidt-Linsenhoff wird hier jedoch ein Weg vorgeschlagen, der nicht über eine »Ästhetik der Differenz« auf Gemeinsamkeit schließen möchte.⁸¹ Denn in der Umkehrung über das Sinnliche können »ästhetische Differenzen« als solche grundsätzlich hinterfragt und untersucht werden. Die »postkoloniale Möglichkeit«, die es keineswegs zu missachten gilt, situiert sich somit im »vermischten« Feld der Sinne. Mit dieser hier von Serres und Waldenfels angeregten »anderen« Methodik wird letztendlich dasselbe Ziel verfolgt: Über Kunst werden alternative Wissenszugänge ermöglicht. Doch bevor in eine »europäische«, »argentinische«, »globale« oder »postkoloniale« Kunstgeschichte differenziert wird, soll hier eine »Kunstgeschichte der Sinne«⁸² praktiziert werden. Ein aktuelles Beispiel Noés künstlerischer Arbeit soll die hier aufgeführten Thesen bekräftigen.

5.7 *Hoy, el ser humano*

Mit *Hoy, el ser humano* von 2016 (Abb. 15) schafft Noé ein »gewaltvolles« Bild, welches einen weiteren Verweis auf die Malerei Goyas enthält. Im oberen Bildraum ist ein Ausschnitt aus dem Gemälde *Los fusilamientos del 3 de mayo* zu sehen, welches Goya 1814 vollendete. Zwei weitere Bildzitate lassen sich in der in einer Mischtechnik⁸³ angefertigten Malerei erkennen. Unmittelbar unter der Exekutionsdarstellung von Goya zitiert Noé Michelangelos *Diluvio universale* (ca. 1508-1510), die »Sintflut« aus der Sixtinischen Kapelle. Des Weiteren lässt sich im unteren Bildteil ein Ausschnitt von *Le Radeau de la Méduse* (1819) von Théodore Géricault erkennen. Die Leinwand wird, ähnlich wie jene der *Serie fédéral*, von einem roten Farbton dominiert. In der Mitte des Bildes ist aus einzelnen zersplitterten Spiegelteilen eine Christusfigur am Kreuz dargestellt. Um die Figur herum vermischen sich die genannten Bildzitate mit verschiedenen Kriegsszenen, welche Ereignisse aus dem syrischen Bürgerkrieg zeigen.⁸⁴ In dieser Zusammenführung

81 Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010), 19.

82 In *Sinne und Künste im Wechselspiel – Modi ästhetischer Erfahrungen* verbindet Bernhard Waldenfels die Sinne mit den unterschiedlichen Formen der Kunst. Hier verweist der Philosoph wiederum auf weitere Autor:innen, die sich mit der Verflechtung von Sinnen und Kunst auseinandersetzen. Vgl. Bernhard Waldenfels (2015), 9.

83 Cecilia Ivanchevich verweist auf die »estética pop« und das Comichafte in *Hoy, el ser humano*. Vgl. Cecilia Ivanchevich In Duprat (2017), 9-10.

84 In einem seiner letzten Bücher reflektiert Noé die aktuelle politische Entwicklung von den 1960er-Jahren bis 2017 vor dem Hintergrund eines »gemachten« Chaos. Vgl. Luis Felipe Noé, *El caos que constituimos* (Buenos Aires: MNBA, 2017).

wird ein Sinnbild der Katastrophe durch menschliches Handeln und des menschlichen Schicksals geschaffen.

Abb. 15 Luis Felipe Noé, *Hoy, el ser humano*, 2016



Der Syrienkrieg verursachte u.a. die 2015 in Europa aufkommende ›Flüchtlingskrise‹. Das Bild eines ertrunkenen, syrischen Jungen am Strand des türkischen Badeortes Bodrum, dessen lebloser Körper in den Armen eines Polizisten liegt, wurde zu einem Symbol der Flüchtlingskrise. Noé greift dieses Motiv auf und integriert es in die Arbeit. Vor diesem Hintergrund aktualisiert sich das Schicksal von geflüchteten Personen der Gegenwart in Géricaults und Michelangelos Szenarien, die tragische Ereignisse im Meer darstellen. Denn neben den religiösen Motiven in Michelangelos *Diluvio universale* sticht vor allem das Leiden der Opfer der Sintflut hervor. Dieses Leiden kommt in Géricaults *Le Radeau de la Méduse*, welches sich in die Kolonialgeschichte Frankreichs einschreibt, noch stärker zum Ausdruck. Das Bild beruft sich auf die wahre Begebenheit eines Schiffbruchs der Fregatte Medusa vor der Küste Senegals. Noé greift dieses vielzitierte Werk auf, um in der Panik der Schiffbrüchigen sowie in Bildern oder Videoaufnahmen von heutigen Menschen in Fluchtsituationen Parallelen zu markieren.⁸⁵

85 Diese Tragödie ist von Dauer und hinterlässt auch Jahre später noch ihre Spuren. Allein im Juni 2018 ertranken über 500 Menschen auf ihrer Flucht nach Europa im Mittel-

Das Leid der Menschen ist zeitlos, wie der Vergleich zeigt, doch die Bedingungen des Leides müssen differenziert betrachtet werden. Denn im Bild des toten Jungen spiegelt sich nicht nur die durch den Syrienkrieg ausgelöste ›Flüchtlingskrise‹ wider, vielmehr offenbart es komplexe Zusammenhänge zwischen den gesellschaftlichen und politischen Grenzsetzungen einer europäischen Krise. Dementsprechend hält Ralf Fücks fest: »Die ›Flüchtlingskrise‹ ist in Wahrheit eine Krise europäischer Politik.«⁸⁶ Die Komplexität dieser Problematik kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden; was jedoch hervorgehoben werden muss, ist die ›humanitäre Katastrophe‹, die sich hier in der Darstellung des zersplitterten Christus am Kreuz spiegelt. Dieses Motiv eröffnet einen weiten Deutungsraum, stellt es doch die christliche Glaubenskultur im Kontext der aktuellen Krise dar.⁸⁷ Wenn in den vorherigen Überlegungen ein im 19. und 20. Jahrhundert erfolgter Wandel in der Darstellung von Gewalt analysiert wurde, mit welcher Form von Gewalt haben wir es dann ›heute‹ zu tun?

Neben den dramatischen Szenen im Meer werden auch Hinrichtungsszenen, Menschen mit Waffen in den Händen, Explosionen, brennende Städte sowie Gruppierungen von verschiedenen Personen und eine einzelne Person, die sich ein Tuch vor Mund und Nase hält, dargestellt. Die Bilder gehen auf reale Fotografien zurück, die auf die Leinwand gedruckt wurden und von Noé mit einzelnen Linien nachgezeichnet, überstrichen oder konturiert wurden. Unter den Linien deuten sich schwach die Gesichter der vorwiegend männlichen Personen an. Das Medium der Fotografie vermischt sich mit der Malerei Noés. Bereits in den 1960er-Jahren arbeitete Noé immer wieder mit Fotografien, Ausschnitten aus Zeitungen und kleinen Bildern, die er in die Malerei einbettete. Durch die Überlappung unterschiedlicher Materialien treten auch mediale Formen von Zeitlichkeit miteinander in Kontakt. Denn es ist die Fotografie, die das ›Bild der Gewalt‹ wesentlich verändert hat und die im Kontext der Kriege eine neue Dimension erfährt. Von der Kriegsfotografie Robert Capas bis zu den filmischen Arbeiten von Harun Farocki eröffnet diese These ein breites Spektrum, welches sowohl den Umgang mit Kriegsbildern als auch mit bildbasierten Kriegsmethoden umfasst. Bredekamp sieht daher u.a. im Militär ein wesentliches Element innerhalb der Bildfrage. Bilder hätten sich zu Primärwaffen entwickelt, hält er diesbezüglich fest.⁸⁸ Mit welcher ›Bildwaffe‹ haben wir es in *Hoy el ser humano* demnach zu tun? Und gegen wen richtet sich diese Waffe?

Die ›Zersplitterung des Christentums‹ überträgt sich auf das gesamte Bildformat. Denn der Bildrahmen ist ebenfalls von spitz zulaufenden Zacken geprägt. Nicht nur die

meer. Vgl. Karsten Polke-Majewski, »Malta verhindert Start von Rettungsflugzeug.« *Zeit Online*, 04.07.2018, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-07/seenotrettung-mittelmeer-fluechtlinge-malta-rettungsschiffe-todesopfer/komplettansicht>. [06.08.2018].

86 Ralf Fücks, »Die Flüchtlinge halten Europa den Spiegel vor: Dossiers »Grenzerfahrung – Flüchtlingspolitik in Europa.«« Heinrich Böll Stiftung, <https://www.boell.de/de/2016/05/27/die-fluechtlinge-halten-europa-den-spiegel-vor-o>. [04.10.2018].

87 Beispielsweise ließe sich der Begriff des ›Ecce homo‹ (lat. ›siehe da, ein Mensch‹), der im Beispiel der Christusfigur zum Mitleid aufrufen soll, näher diskutieren. In diesem Kontext müssten auch die Überlegungen von Friedrich Nietzsche berücksichtigt werden, welcher 1889 in *Ecce homo – Wie man wird, was man ist* seine Kritik am Christentum äußert. Zur Übersetzung von ›Ecce homo‹ vgl. Friedrich Kirchner, Hg., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (Hamburg: Meiner, 2013), 164.

88 Vgl. Bredekamp (2015), 24.

Bilder offenbaren ein großes Ausmaß von vergangenen und gegenwärtigen Zuständen von Gewalt, auch der Bildträger selbst wird zum gefährlichen spitzen Element und kann als Waffe eingesetzt werden.

Indem Noé die Henker aus Goyas Bildzitat, das die Hinrichtung madrilensischer Aufständischer im napoleonischen Krieg darstellt, durch einen einzelnen anonymen Henker ersetzt, verändert er das ausführende ›Subjekt der Gewalt‹.⁸⁹ In Goyas Werk sind die Henker bzw. die Soldaten der französischen Armee anhand ihrer Uniform identifizierbar. Darüber hinaus bezieht sich das Werk auf ein konkretes Ereignis mit einem belegbaren Datum. Das Geschehnis ereignete sich am 3. Mai 1808 in Madrid, somit zu Beginn des spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen Napoleon.

Doch Noé transformiert die Scharfrichter Goyas in ein einzelnes anonymes Subjekt, von welchem nur eine Silhouette erkennbar ist. Diese Anonymität zielt auf eine neue Form von Gewalt ab, die sich auf das Zentrum des Westens und damit auf Europa richtet.

Der zersplitterte Spiegel eröffnet diese neue Dimension der Gewalt. Der Spiegel liefert dem Auge kein einheitliches Bild, sondern teilt den Blick vielmehr in Splitter auf, wodurch Betrachter:innen orientierungslos dem Ort ausgeliefert werden. In dieser Auslieferung liegt jene neue Dimension der Gewalt, die alle Subjekte gleichermaßen umfasst. Das ›Schicksal der Menschheit‹ ist demnach nicht aus einer Dichotomie heraus abzuleiten. Die Vermischung ist es – Goya, Syrien, Kriegsbilder, Frankreich, Géricault, Noé, Argentinien usw. –, die sich in den Vordergrund drängt. Das Schicksal ertrunkener und erschossener Menschen spiegelt sich im Schicksal der Menschheit allgemein. In diesem Kontext verwendet Judith Butler im Juni 2016 in ihrer Vorlesung an der Kölner Universität den Begriff der »Betrauerbarkeit«. Alle Menschen seien verletzlich, so ihre These, dennoch existiere eine Art Differenzierung in der Betrauerbarkeit von Leben, welche sich, wie sowohl Noé als auch Butler zeigen, deutlich in der ›Flüchtlingskrise‹ widerspiegelt.⁹⁰ Anhand Foucaults Theorie zur Biopolitik problematisiert Butler eine systematische Ungerechtigkeit im Hinblick auf eine ›Politik der Betrauerbarkeit‹. Hier verweist sie auch auf die Grenzen jener Theorie, denn was passiere, so Butlers Frage, wenn Leben nicht als Leben registriert werde?⁹¹

In einem früheren Essay, in welchem die Philosophin das Phänomen des 11. Septembers reflektiert, wird der Begriff der »Betrauerbarkeit« bereits angewendet. Anhand Emmanuel Lévinas' Begriff des »Gesichts« stellt sie die Frage nach der Darstellbarkeit des Anderen. Hier stelle das Gesicht des Anderen eine »ethische Anforderung« an die eigene Person.⁹² Dabei sei das Gesicht in einem Paradox gefangen, das sich zwischen seiner Darstellbar- und Nichtdarstellbarkeit situiere. Denn erst im Scheitern einer Darstellung werde das Gesicht als Möglichkeit verschiedener Erscheinungsformen über-

89 Eine der Figuren ist mit einem Fragezeichen markiert. Dies deutet ganz offensichtlich darauf hin, dass eine Identität der Person nicht auszumachen ist.

90 Judith Butler, »Ethik und Politik der Gewaltlosigkeit: Vortrag im Rahmen der Albertus-Magnus-Professur« (Universität Köln, 20.06.2016).

91 Ebd.

92 Vgl. Judith Butler, *Gefährdetes Leben: Politische Essays*, Edition Suhrkamp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017), 157.

haupt erst geschaffen.⁹³ Das Bild – Butler bezieht sich auf die Berichterstattung der Medien – müsse dieses Scheitern zeigen. »Die Forderung nach einem wahrhaftigeren Bild, nach mehr Bildern, nach Bildern, die den ganzen Schrecken und die Wirklichkeit des Leidens übermitteln, ist wichtig und angebracht,« fasst Butler dementsprechend zusammen.⁹⁴ Die Wirklichkeit werde hier jedoch nicht von der Darstellung des Bildes übermittelt, sondern von der Infragestellung jener Darstellung einer Realität.⁹⁵

In *Hoy – el ser humano* werden Kriegsszenarien samt ihrer anonymen, aber auch sichtbaren Akteur:innen sowie klassische Motive der europäischen Kunstgeschichte miteinander vermischt. So schließt die Frage nach der Darstellbarkeit die Praxis bestimmter Visualisierungstechniken und deren Geschichtlichkeit mit ein. Dementsprechend stellt sich ein ›doppeltes Scheitern‹ der Bilder ein: das Scheitern einer eindeutigen Darstellbarkeit betrauerbarer Personen, welches sich vor dem Hintergrund der Vermischung der Bilder auf die genannten Bildzitate überträgt. Im Hinblick auf die Betrauerbarkeit müssen beide Visualisierungstechniken – sowohl die Berichterstattung der Medien als auch die Darstellungstechniken der Kunst – scheitern. Die Ansprache, die über das Gesicht des Anderen an einen selbst gestellt wird, formuliert sich in der Materialität von *Hoy, el ser humano* als ein potenzieller Angriff auf das (Zu-)Sehen. Das Sehen muss spürbar, ja schmerzhaft werden, muss sich wie die spitzen Zacken des Bildträgers in den Blick bohren.

5.8 Hände

In *Anarquía del año XX* verweist ein Handabdruck auf die Existenz eines Menschen. Da weitere Handabdrücke in verschiedenen Arbeiten aus den 1960er-Jahren auftauchen,⁹⁶ kann davon ausgegangen werden, dass diese vom Künstler selbst stammen und deshalb keine repräsentative motivische Funktion verkörpern. Vielmehr inszeniert sich die Hand als ›handelnde Bild-Akteurin‹. Doch welche Funktion haben unsere Hände?

In dem Moment, als der Mensch sich in die Vertikale streckte, zum *Homo erectus* wurde, machte er seine Hände frei und konnte sie neben der Fortbewegung zu anderen Zwecken einsetzen.⁹⁷ Die Hand ist demnach das erste Werkzeug des Menschen,

93 Vgl. ebd., 171.

94 Ebd., 173.

95 Ebd.

96 In *La gran parentela* von 1961 ist die Kontur einer Hand im unteren rechten Bildteil in die Farbe geritzt worden. Die Hände in *La última cena* von 1962 werden durch die mit den Fingern des Künstlers grob verstrichene Farbe dargestellt. Im selben Jahr tauchen in *Tango* gleich zwei Handabdrücke, ein schwarzer und ein weißer, auf. In *Cuando calienta el sol aquí en la patria* und *Algún día de estos*, beide von 1963, sind weitere Handabdrücke aufzufinden. Auch die Installation *El ser nacional* von 1965 zeigt einen blassen Handabdruck in rosa Farbe. Schließlich lassen sich auf der Abbildung des zerstörten Werkes *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* von 1964 zwei weitere Handabdrücke in weißer Farbe auffinden.

97 Vgl. Vilém Flusser, »Vilém Flusser über die Geschichte der Kultur.« <http://www.cultd.net/flusser/>. [23.02.2014].

das für seine wesentliche Weiterentwicklung verantwortlich war. So kann in den Negativen der Hände in der *Cueva de las manos*, die in der Provinz Santa Cruz im Süden Argentiniens liegt, ein früher Beweis für den Einsatz der Hände gesehen werden. Denn diese Handumrisse bezeugen nicht nur die Existenz menschlicher Kulturen 9000 Jahre v. Chr., sondern weisen darüber hinaus auf verschiedene Praktiken hin.⁹⁸ Hier symbolisieren Hände Jagdinstrumente und verweisen außerdem auf die Durchführung von Ritualen.⁹⁹ Aber welche Rolle spielt nun die Hand des Künstlers, die weiter oben als die Hand des Kämpfers interpretiert wurde?¹⁰⁰ Sie ist keine zeigende, keine gestikulierende Hand und auch keine gemalte Hand. Sie materialisiert sich im Abdruck und verweist deshalb nicht so sehr auf eine bestimmte Haltung, als auf das Material der Farbe und der Leinwand selbst. Die Gestik liegt demnach vielmehr im *Materialisieren* als im *Repräsentieren*. Erneut vermischt sich hier die Ebene zwischen Malerei, Geschichte und Material. Denn die Hand artikuliert sich sowohl im Kontext der Malerei als auch im Kontext einer brutalen Geschichte, in welcher sie primär eine kämpferische *Handlung* ausführte. Doch auch im Zusammenhang des *informalismo* spielt die ›Sichtbarkeit‹ der Hand eine wichtige Rolle. Denn anders als in der Historienmalerei und der Pop-Art ist die bewegte ›Gestik der Hand‹ im Kunstwerk deutlich erkennbar. In der Historienmalerei dominiert die Kontur über Farbe und Form. In der Pop-Art erfährt der ›Handabdruck‹ über die Technisierung maschinell erzeugter Materialien eine Art Abstraktion.¹⁰¹ Im Unterschied zu dieser Ästhetik spielt die Hand im Kontext des Informellen eine bedeutende Rolle. Dies veranschaulicht auch die Hand von Jean Fautrier. Anders als die Handfläche Noés, die farblich grundierend abgedruckt wurde, zeigt *Fautriers Hand* (Abb. 16) von 1964 das ›Relief‹ der Haut in seinen einzelnen Linien und Falten. In der Lithografie auf japanischem Papier wird die Feinheit der Hand zum zentralen Bildthema.¹⁰² Fautrier realisiert seinen Handdruck nur wenige Monate vor seinem Tod. In beiden Fällen stehen die Hände der Künstler in enger Verbindung zur Malerei. Denn es sind ihre Hände, über welche die Künstler letztendlich eine Form von Sichtbarkeit artikulieren. So könnte in der Bildkunst das visuelle Sinnesorgan keineswegs ohne das Sinnesorgan

98 Die Darstellung der Handnegative ist kein südamerikanisches Phänomen, sondern erscheint auch in verschiedenen europäischen Wandmotiven, die weitaus älter sind. Vgl. dazu: Jean Combier und Guy Jouve, »Chauvet cave's art is not Aurignacian: A new examination of the archaeological evidence and dating procedures.« *Quartär* 131-152, Nr. 59 (2012).

99 Vgl. María A. Bovisio (2011), 413-439.

100 Vgl. 5.2.

101 Die machende Hand, im Sinne der ›Manufaktur‹, wurde hier vom ›industriellen Handgriff‹ abgelöst, weshalb jedoch nicht vom Verschwinden der Hand gesprochen werden kann. Für Noé stellt diese Veränderung jedoch ein einschneidendes Erlebnis dar. Wenige Jahre nach der *Serie federal* – Noé lebte inzwischen dank eines Stipendiums einige Zeit in New York – berichtet der Künstler: »Para 1966 ya todo había cambiado por completo; todo era industrial. A mí me conmovió eso, pero yo pensaba lo contrario. No quería renunciar ni la factura manual ni a la asunción del caos.« (»Bis 1966 hatte sich alles komplett verändert; alles war industriell. Das hat mich bewegt, aber mein Denken manifestierte sich im Kontrast dazu. Ich wollte weder den Bruch mit dem Manuellen noch die Annahme des Chaos aufgeben.« ÜdA). Alonso (2010), 220. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Noé in Kapitel IV, insbesondere in 9.3.4.

102 López Anaya bezeichnet Fautrier als »principal acendante de la pintura informal«. López Anaya (2003), 13.

der Hand erlebt werden. Eine Phänomenologie der Hände, die Maurice Merleau-Ponty bereits 1964 angeregt hat, verbindet das visuelle mit dem taktilen Sinnesorgan. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* schreibt Merleau-Ponty: »Sehen ist genauso ein Berühren der Dinge wie das Ertasten der Dinge durch unsere Hände.« Darüber hinaus hält der Philosoph fest:

»Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, daß jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugedacht ist und daß es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist, ebenso wie umgekehrt dieses selbst kein Nichts an Sichtbarkeit, nicht ohne visuelle Existenz ist.«¹⁰³

Abb. 16 Jean Fautrier, *Fautriers Hand*, 1964



Vor diesem Hintergrund ermöglichen uns die Hände und Häute Noés eine andere Form der Wahrnehmung.¹⁰⁴ So kann an dieser Stelle die eingangs gestellte Frage nach den blutigen Häuten, die sich über die Leinwände Noés dehnen und dadurch nicht nur mit dem Blick in Berührung geraten, wieder aufgenommen werden. Denn es ist nicht

103 Merleau-Ponty (2004), 176-177.

104 Eine Kunstgeschichte der Hände ließe sich womöglich nicht in nationale Kategorien gliedern, wohl aber in kulturelle (Sinnes-)Praktiken wie Essen, Kosmetik, Handwerk etc.

nur der Blick, der uns die Betrachtung der Bilder ermöglicht.¹⁰⁵ Es ist unsere Haut, die beim Betrachten der Bilder direkt ›angegriffen‹ wird und die uns eine gewaltvolle Atmosphäre spüren lässt, die jeden Moment wieder aktualisiert werden könnte.

¹⁰⁵ Borsò spricht in Bezug auf Goya von einem »verletzten Zuschauer«, der auf die Bilder reagiert, die nicht nur Gewalt repräsentieren, sondern denen »Gewalt widerfahren ist«. Vgl. Borsò (2013), 20.

6. Erregte Haut, gepflegte Haut, Gänsehaut – Von den Matratzenarbeiten zur *Menesunda*

»Mit den Weichmedien eines Raumes adressieren wir das, was August Schmarsow in seiner Architekturtheorie bereits 1883 einklagte: Körperbezüge, Affektpotenzial und Muskelgefühle.«¹

Heidi Helmhold

6.1 Einführung: Die Sinnlichkeit der Matratzen

Marta Minujín hat in den 1960er-Jahren die Matratze neu erfunden. Mit ihren vielschichtigen Arbeiten führte sie das Material der Matratze in den Bereich der Kunst ein.² Der Begriff ›Matratze‹ lässt sich aus dem Arabischen von *matrah* ableiten und wird später ins Italienische *materazzo* übertragen.³ Das Spanische Wort *colchón* führt auf den lateinischen Begriff *culcita* zurück, der sowohl ›Kissen‹ als auch ›Matratze‹ bedeutet.⁴ Bereits die Etymologie der Matratze deutet auf eine vielfältige transkulturelle Geschichte hin.⁵ So ist die Materialität der Matratze in ein weit verzweigtes Netz kul-

-
- 1 Das Zitat von Heidi Helmhold entspringt dem Kontext eines umfassenden Forschungsprojekts über das Phänomen der Matratze, welches unter dem Titel *Matratze/Matrize* im Mai 2014 in einer internationalen Tagung verhandelt und 2016 als Band veröffentlicht wurde. Hier wird die Frage nach der Matratze künstlerisch sowie kultur- und medienwissenschaftlich untersucht. Vgl. Heidi Helmhold, »Haftsack, Knochenkoffer, Fickmaschine: Matratze/Matrize: Körper von Normierung und Einschreibung in Hafräumen.« In *Matratze/Matrize: Möblierung von Subjekt und Gesellschaft: Konzepte in Kunst und Architektur*, hg. v. Irene Nierhaus und Kathrin Heinz (Bielefeld: transcript, 2016), 75.
 - 2 Zur Überführung alltäglicher Dinge in die Kunstpraxis vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: Beck, 2001).
 - 3 Vgl. Raja Tazi, *Arabismen im Deutschen: Lexikalische Transferenzen vom Arabischen ins Deutsche* (Berlin: De Gruyter, 1998), 228.
 - 4 Vgl. Real Academia Española, »Colchón.« <http://dle.rae.es/?id=9k4vZuY>. [17.09.2018].
 - 5 Zur Etymologie von ›Matratze‹ vgl. auch Irene Nierhaus, »Matratze/Matrize: Möblierung von Wohnen und Wissen. Die gebrauchte und die neue Matratze: Zwei Matratzenszenarien.« In Nierhaus; Heinz, *Matratze/Matrize*, 15.

tureller Praktiken eingewebt. Denn »Matratzen« erscheinen in vielen unterschiedlichen Materialien und Formen.⁶ Hier werden wir uns auf die Matratze konzentrieren, die im westlichen Kulturraum bekannt und verbreitet ist. Ihre Form ist eckig, ihr Material zu meist weich. Die auf eine Person zugeschnittenen Matratzen sind in der Regel 90 cm breit und ca. 180 bis 200 cm lang. Entweder bestehen sie aus reinem Schaumstoff, oder sie sind mit einem Federkern versehen, um den herum weiche Materialien geschichtet sind.⁷

Wie hat Marta Minujín die Matratze nun »erfunden«? Die Genealogie der Matratze soll es ermöglichen, ein komplexes und breites Feld zu untersuchen, welches sich auf unterschiedliche Kunstformen überträgt. Denn in ihren Arbeiten fungiert die Matratze als Leinwand, als Plastik und wird anschließend zum räumlichen Element umgeformt. Mit der Transformation der Matratze verändert sich parallel die ästhetisch-politische Bedeutung des Materials. Das Plastische eröffnet bereits den späteren weichen Raum, der für die Interaktion zwischen Objekt und Subjekt genutzt werden soll. Minujíns Arbeit, die ich hier zunächst sehr grob skizziert habe, um ein Phänomen markieren zu können, wird aufgrund jener »Interaktion« sehr rasch mit dem Begriff der »partizipativen Kunst« in Verbindung gebracht. Diesbezüglich spielt die 1965 geschaffene, umfassende Rauminstallation *La Menesunda*, auf die noch näher eingegangen werden soll, eine zentrale Rolle. Denn die *Menesunda* war in Form eines Parcours angelegt und gezielt auf die aktive Teilnahme einer großen Besucher:innenmenge ausgerichtet. Dementsprechend weist Andrea Giunta auf den Aspekt des Partizipativen in den Werken Minujíns hin:

»[Die] partizipative Perspektive war in allen Arbeiten Minujíns lebendig. Beginnend mit ihren Matratzen *Revuélquese y viva* [...], bis hin zu jener Performance, bei der sie aus einem Hubschrauber 500 lebende Hühner auf das Stadion Luis Tróccoli von Montevideo abwarf, oder *La menesunda*, ein Schlüsselwerk der 1960er-Jahre [...]. Immer stärker bezog Marta Minujín kunstfernes Publikum ein, angefangen bei den Menschen, die stundenlang warteten, um *La menesunda* zu erleben, bis hin zu den Massen der Städte, die ihren Spektakeln beiwohnten.«⁸

Auch Rodrigo Alonso betont: »Desde los inicios de su carrera, Marta Minujín produce obras que otorgan un marcado protagonismo al espectador.«⁹ Der Begriff der »Partizipation« steht von den 1960er-Jahren bis heute in enger Verbindung mit der Kunst Minujíns. Doch bevor dieser Begriff näher diskutiert wird, gilt es zu verstehen wie sich

6 In Brasilien stellt die Hängematte eine beliebte Alternative zur Matratze dar. Diese Tatsache verortet die Frage nach der Matratze in einem breiten Feld der Kulturgeschichte.

7 In den 1960er-Jahren waren Matratzen in Deutschland dreigeteilt. Erst später etablierte sich das einheitliche Modell aus einem einzigen Element (Ich danke Walter Geuer für diesen Hinweis). Minujíns Arbeiten bestehen aus Matratzen, die in Argentinien, Frankreich sowie den USA erworben wurden, weshalb die verwendeten Materialien aufgrund unterschiedlicher Produktionsvorgänge variieren können.

8 Andrea Giunta, »Marta Minujín. Zeichnungen.« <https://www.daros-latinamerica.net/de/essay/marta-minuj%C3%ADn-zeichnungen>. [14.08.2018].

9 »Seit Beginn ihrer Karriere hat Marta Minujín Werke geschaffen, die den Betrachtenden eine Hauptrolle in ihrer Arbeit geben.« (ÜdA). Rodrigo Alonso (2011), 45.

die Matratze im Laufe der Zeit zu einer ›interaktiven, sinnlichen Akteurin‹ entfaltet hat. Dabei soll die These, nach welcher eine Matratze nicht nur eine materielle Sinnlichkeit besitzt, sondern ebenfalls unterschiedliche Formen von Sinnlichkeit produziert, im Folgenden näher untersucht werden. Die These geht von zwei sich ergänzenden Phänomenen aus, die im Fokus der gesamten Analyse stehen: Sinne und Materialität. Mit Michel Serres wurde die Sinnlichkeit der Haut beschrieben. Es ist die Haut, von der alle fünf Sinnesorgane gleichermaßen umfasst werden. Und es ist die Haut, die ein Wissen von Materie zönästhetisch ermöglichen kann. Über das Phänomen der Matratze wird dieser Wissensprozess, der sich zwischen Haut und Material vollzieht, nun näher erforscht. Denn mit der Matratze begeben wir uns auf ein zutiefst sinnliches Terrain, welches Minujín konkret zu umschreiben weiß: »¿Cómo no llevar al lenguaje del arte un lugar donde pasamos la mitad de la vida, donde nacemos, amamos, hacemos el amor, a veces matamos y morimos?«¹⁰ Erfahrungen, die im Schlaf, im Traum, im Liebesakt, aber auch im Töten und Sterben gesammelt werden, stehen in unmittelbarer Verbindung mit der Materie der Matratze. Doch es geht nun nicht um die bloße Simulation dieser Erfahrung, sondern vielmehr um das ›spürbar Werden‹ unserer eigenen Sinneswahrnehmung im Wechselspiel mit den Dingen. Wie ereignet sich diese Erfahrung *affektiv* auf unserer Haut? Der Begriff des Affekts ist dabei von zentraler Bedeutung. Nach Brian Massumi liegt im Affekt ein Moment, der mögliche Handlungsfolgen freisetzen kann. Dabei ist Massumis Affektbegriff, welcher an die Ideen Spinozas angelehnt ist, stets an den Körper gebunden. Demnach zitiert er: »Spinoza sagt, dass ein Körper das ist, was er im *Verlaufe machen* kann.«¹¹ Ihm geht es also um die Kontingenz innerhalb des Affektbegriffs:

»Wenn man etwas affiziert, dann öffnet man sich zur gleichen Zeit, um wiederum selbst affiziert zu werden. Und zwar auf eine leicht andere Weise, als im Moment zuvor. So klein der Unterschied auch sein mag, man hat sich verändert. Man hat eine Wandlung durchlaufen und ist über eine Schwelle getreten. Der Affekt ist das Überschreiten einer Schwelle, gesehen aus der Perspektive der Vermögensänderung.«¹²

Diese mögliche Form der Veränderung durch Affekte soll im Hinblick auf die sinnliche Erfahrung mit den Matratzen näher untersucht werden. Dabei ist es nicht nur das Subjekt, welches Affektivität generiert, denn auch nicht-menschliche Körper können Affektivität haben.¹³ Dadurch werde die Subjektivität als die »Vorfahrin der Erfahrung« untergraben, so Erin Manning. Des Weiteren äußere sich im Affektbegriff eine Form der Zeitlichkeit, die nicht von Anfang an festgelegt sei. Etwas zu tun, bedeute deshalb »[...] etwas tun, das nicht ›uns‹, doch welches das Denken-Fühlen der Geschehnisse vor

10 »Wie könnte ein Ort, an dem wir unser halbes Leben verbringen, an dem wir geboren werden, lieben, Liebe machen, manchmal töten und sterben, nicht in die Sprache der Kunst integriert werden?« (ÜdA). Marta Minujín, *Marta Minujín – Happenings y performances* (Buenos Aires Ciudad: 2015), 36.

11 Massumi (2010), 27.

12 Ebd.

13 Vgl. dazu auch: Brian K. Henderson, »Affekttheorien/Affektbegriff.« <https://www.krass-mag.net/?glossar=affekttheorien-affektbegriff>. [22.06.2018].

uns ist.«¹⁴ Im Folgenden geht es nun darum, jene »Geschehnisse *vor uns*« zu beschreiben, die letztendlich zu einer anderen sinnlichen wie auch politischen Form von Wahrnehmung führen können.¹⁵ Die körperliche Wahrnehmung lässt sich von der Materie, die eine »ästhetische Wahrnehmungssituation« (Martin Seel) birgt, nicht trennen. Das Material ist dem Subjekt keineswegs unterworfen. Im Hinblick auf Kunst- und Bildwerke wurde mit Horst Bredekamp deshalb die sinnliche Materialität hervorgehoben. Diese existiert nicht passiv, sondern ist in der Lage, aktiv und eigenständig zu agieren. Vor diesem Hintergrund stellen sich folgende Fragen: In welcher Relation stehen Haut und Matratze? Und wie eignet sich Marta Minujín das Material der Matratze sinnlich an? Diesbezüglich gilt es, die einzelnen Phasen und Entwicklungen der Matratzenarbeiten näher zu beleuchten. Da hier eine sinnlich-materielle Annäherung angestrebt wird, kommen andere relevante Aspekte weniger zur Geltung. So kann die Biografie der Künstlerin, die zahlreiche Kontakte und ein internationales, künstlerisches Netzwerk umfasst, nicht in einem angemessenen Umfang berücksichtigt werden. Wenngleich einige Berührungspunkte einbezogen werden, steht die Matratze als Phänomen im Fokus der Analyse. Mit dieser Methodik soll das Biografische, das allzu schnell in verschiedenen Identitätsfragen mündet, keineswegs negiert, sondern vielmehr aus einer anderen Perspektive heraus beleuchtet werden.

6.2 Genealogie der Matratze

6.2.1 Weich und fest, lebendig und tot – Die Performativität der Matratze

Die Annäherung an die Matratze und Minujíns späteres Interesse an der »partizipativen Kunst« deutet sich bereits in ihrer kurzen Phase als *informalista* an.¹⁶ Der Informalismus stellt für Minujín ein Feld zum Experimentieren und zum Orientieren dar, welches ihr parallel dazu dient, neue Kontakte zu knüpfen. In dieser Zeit lernt die junge Künstlerin Alberto Greco kennen, der nicht nur eine besondere Position im Hinblick auf die private, freundschaftliche Beziehung einnimmt, sondern darüber hinaus eine radikale Haltung zur Kunst vertritt, die auch später in Minujíns Arbeiten spürbar wird. Dementsprechend aggressiv äußert sich Greco über sein gescheitertes Vorhaben mit der informellen Kunst: »Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista, terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces.«¹⁷ Dieses Statement zeichnet sich, wenn auch mit einer anderen Ästhetik als Greco sie womöglich vor Augen hatte, in den späteren Arbeiten von Minujín ab. Ihre

14 Massumi (2010), 14–15.

15 Massumi geht es prinzipiell um die Veränderungsmöglichkeit jener »politischen Form«, um aus dem Affektbegriff einen anderen Politikbegriff generieren zu können. Dieser Aspekt wird im vierten Kapitel erneut aufgegriffen. (Vgl. 8.1.4).

16 Die junge Künstlerin ist in dieser Zeit Schülerin von Jorge López Anaya. Vgl. López Anaya (2003). (Zum Begriff der »informellen Kunst«, vgl. auch 5.3).

17 »Als ich aus Brasilien kam, war es mein Traum, eine informelle Bewegung zu gründen; schrecklich, stark, aggressiv, gegen gute Manieren und Formalitäten. Das Schlimmste des Informalismus hat

Begegnung mit Greco schildert sie als außergewöhnlich: »A Greco lo conocí en el bar Moderno e inmediatamente me subyugó su imagen, porque era más que un artista, era un mago total. Iba leyendo el destino, era un vidente y me dominó por completo, tanto que empiezo con el informalismo.«¹⁸ Die Entdeckung des *informalismo* sollte darüber hinaus zum eigenen Bild führen – zur »propia imagen«, so Noorthoorn –, wonach bereits hier wichtige künstlerische Prozesse angeregt wurden, die ihr zukünftiges Werk charakterisieren sollten.¹⁹

Abb. 17 (links) Marta Minujín, ohne Titel, 1961-1962;

Abb. 18 (Mitte) Marta Minujín, ohne Titel (Karton mit Werbedruck), ca. 1962;

Abb. 19 (rechts) Marta Minujín, ohne Titel (Portrait in Papparbeit), ca. 1962



In den Jahren 1961 und 1962 produziert Minujín reliefartige Arbeiten (Abb. 17), in denen sich räumliche Strukturen erkennen lassen. Ihre »architektonischen Bilder«²⁰ weisen demnach bereits auf die Möglichkeit hin, ihren eigenen sowie andere Körper und verschiedene Dinge in die Arbeit zu integrieren. Während ihres Aufenthaltes in Paris von August 1961 bis Mitte 1962 arbeitet die junge Künstlerin mit Pappe und Karton, wobei das Reliefartige nun in etwas Voluminöses umgewandelt wird. Es ergeben sich kleine, dreidimensionale Hohl- und Zwischenräume, die später mit verschiedenen Materialien und Objekten ausgestattet werden. Während Pappe und Karton zunächst mit darauf abgebildeten Werbeslogans verarbeitet werden (Abb. 18), übermalt Minujín das Material später mit Farbe. Für ein Foto positioniert sich die Künstlerin im Hohlraum ihrer Kartonarbeit (Abb. 19), woraus sich schließen lässt, dass das »Erfahrbar-Machen der Materie« bereits hier eine zentrale Rolle spielt. In Paris trifft sie sich nicht nur regelmäßig mit Alberto Greco, sondern kommt ebenfalls mit weiteren argentinischen sowie lokal ansässigen Künstler:innen und Kunstschaaffenden – u.a. mit Luis Felipe Noé – in Kontakt.²¹ Zurück in Buenos Aires erweitert Minujín ihre Arbeiten, indem sie nun ih-

sich durchgesetzt: das Dekorative, das Leichte, all das, was unerträglich ist, es zweimal zu sehen.« (ÜdA). Victoria Noorthoorn, »El vértigo de la creación.« In Noorthoorn, *Marta Minujín* (2010), 17.

18 »Ich traf Greco in der Bar Moderno und war sofort von seinem Bild überwältigt, denn er war mehr als ein Künstler, er war ein totaler Magier. Er las das Schicksal, er war ein Seher und er beherrschte mich völlig, so sehr, dass ich mit dem Informalismus begann.« (ÜdA). Villa (2010), 132.

19 Noorthoorn (2010), 17.

20 Vgl. Alonso (2011).

21 Vgl. Villa (2010), 134. In ihrem veröffentlichten Tagebuch beschreibt Minujín verschiedene Begegnungen mit Künstler:innen. Vgl. Marta Minujín, *Tres inviernos en París: Diarios íntimos (1961-1964)* (Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018).

re eigene Matratze hinzufügt. Die Einführung der Matratze, die den Kartonarbeiten folgte, basiert auf zwei wesentlichen Erfahrungen; das Streben nach körperlicher Geborgenheit sowie die Wahrnehmung der politischen Umstände in Zeiten der Repression. Hier erfordert die Integration des Körpers ein adäquates Material. Durch das Auskleiden der Hohlräume mit dem weichen Material der Matratze schafft Minujín nicht nur eine andere Erfahrung von Räumlichkeit; vielmehr umfasst der daraus resultierende Raum nun ein neues Feld der Möglichkeiten. Das anschmiegsame Material korrespondiert mit dem weichen Körper. Ferner schirmt es den Körper ab. Die Haut ist hier in Sicherheit und kann sich – anders, als es ein festes, hartes Material zulassen würde – entspannen. Doch diese Erfahrung von Sicherheit steht im Kontrast zu einem weiteren Aspekt, den Minujín bezüglich der Anwendung der Matratze aufführt: das Aufkommen der militärischen Gewalt. Die Künstlerin äußert sich diesbezüglich: »[...] [E]staba desesesperada con la rigidez de los relieves duros, entonces tac!, agarro el colchón de la cama [y lo incorporo al bastidor] [...] [Para mí, en ese momento] el colchón es la forma de algo muerto, que había vivido.«²² Diese hier skizzierte »Konfrontation« zwischen hartem und weichem Material, die sich nicht nur in der »rigidez de los relieves duros«, sondern ebenfalls in der Strenge des Militärs äußert, lässt sich über die verschiedenen Plastiken nachvollziehen, die sie in jenem Zeitraum anfertigt.

So sitzt die Künstlerin, wie eine weitere Fotografie zeigt (Abb. 20), auf umgeklappten Matratzen, über welchen ein Rahmen installiert wurde. Hinter diesem Rahmen sind die Kartonarbeiten zu sehen, auf denen sich schließlich weitere Matratzenelemente türmen. Zwischen Rahmen und Karton deutet sich ein minimaler Raum an, der von einer horizontalen Leiste markiert wird. Auf diese Leiste sind verschiedene Offiziersmützen aufgefädelt. Minujín sitzt zwischen Leiste und Kartons und integriert ihren Körper unmittelbar in die Arbeit. In einer weiteren Matratzenarbeit, die den Titel *My Mattress*²³ (Abb. 21) trägt, krümmen sich zwei Matratzen auf einem improvisierten »Bettgestell«.²⁴ Sie beginnen sich langsam vom Karton zu lösen, wie ihre äußeren eingeknickten Kanten es andeuten. Von der gewöhnlichen Horizontale gelangen die Matratzen nun in eine vertikale Position. Durch ihre widerspenstige und unebene Materialität ersetzen sie die glatte Oberfläche der Leinwand. Das florale Muster ihres ursprünglichen Bezugs schimmert durch die Farbe hindurch. Das Design der Matratzen soll »blumigen Duft« in Verbindung mit Frische und Sauberkeit evozieren. Auch der Schlaf soll von dieser Ästhetik beeinflusst werden. In die Materialität von Blumen und Pflanzen ist allgemein das Vergängliche eingeschrieben. Zahlreiche Blumen-Stillleben, die Insekten und verwelkte Pflanzen zeigen, weisen durch das Vanitasmotiv auf die Ambivalenz der Zeit hin. Über diese durchschimmernde, materielle Zeitlichkeit malt Minujín jeweils blaue und schwarze Farbe. Hier greift die Farbigkeit der Matratzen die Reibungen zwischen den

22 »[...] ich verzweifelte an der Starrheit der harten Reliefs, dann tac! [sic!] schnappe ich mir die Matratze vom Bett [und baue sie in den Rahmen ein] [...] Die Matratze ist für mich in diesem Moment die Form von etwas Totem, das gelebt hatte.« (ÜdA). Noorthoorn (2010), 20.

23 Die Matratzenarbeit wurde 2016 in der Ausstellung *Postwar* im Haus der Kunst in München und 2017 in *A Tale of Two Worlds* im MMK in Frankfurt gezeigt. Später wurde sie vom Museum Ludwig in Köln erworben.

24 Anhand dieser Arbeit lassen sich verschiedene Parallelen zu Robert Rauschenbergs *Bed* von 1955 oder auch den *Soft Sculptures* von Claes Oldenburg beobachten.

Abb. 20 Marta Minujín, ohne Titel (Minujín und Installation), Arbeit ausgestellt in: El hombre antes el hombre, 1962



*Abb. 21 (links) Marta Minujín, Mi colchón (My mattress), 1962;
Abb. 22 (rechts) Marta Minujín, ohne Titel, 1962*



militärischen Gruppen *los azules* (die Blauen) und *los colorados* (die Bunten) auf. Bunte Farben scheinen der Situation gegenüber möglicherweise unangemessen, weshalb die schwarze Farbe eher der gewaltvollen Stimmung entsprechen mag. Die von Minujín als ›tote Form‹ deklarierte Matratze weist über das Blumenmuster hinaus in ihrer Materialität auf die ›gelebte Lebendigkeit‹ hin: auf »algo que había vivido«. Dieses Paradox zwischen toter Form und lebendiger Materie wird über die Matratze unmittelbar auf das Leben der Subjekte und Objekte übertragen. Darüber hinaus wird, wie auch die Analyse der folgenden Arbeit zeigt, durch die weiche Materialität der Matratze die ›Rigidität der Offiziersmützen‹ in ein ambivalentes Verhältnis überführt.

In eine Kartonplastik von 1962 arbeitet die Künstlerin mehrere Stiefel und Holster (Abb. 22) ein, die sie in einer Militärfabrik in Avellaneda auftreibt. Jene Objekte, die nicht nur mit Strenge, sondern vor allem mit Gewalt in Verbindung stehen, werden durch die Matratze nun in einen Bereich überführt, der ihre Existenz auf einer anderen Ebene verhandelt. Denn mit der Matratze werden hier nicht nur Kontraste zwischen weich und fest thematisiert, sondern ferner jene Fragen, die über Leben und Tod entscheiden, auf ein höchst intimes und privates Feld transportiert. In die Materie der Matratze schreibt sich damit ein anderer politischer Raum ein, der jedoch zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre nicht trennt. Auf dieser Grundlage kann die Matratze entgegen ihrer weichen Materie das Harte und Rigide umso stärker hervorbringen. Sie bewegt sich stets in einer sinnlichen Ambivalenz. So hebt die sinnliche Materialität der Matratze die im Militär existierende Trennung zwischen ›privat‹ und ›öffentlich‹ auf, wodurch verschiedene Formen der Gewalt grundsätzlich anders beleuchtet werden können. Diese ästhetische wie auch politische Dimension der Matratze tritt vor allem in einer Ausstellung hervor, welche die genannten Arbeiten alle versammelt zeigte. 1962 kuratierte Rafael Squirru die Gruppenausstellung *El hombre antes el hombre. Exposición de cosas*. In diesem Zuge wurden Minujíns Arbeiten in der Galerie *Florida* ausgestellt. Eine weitere Einzelausstellung in der Galerie *Lirolay* zeigte ebenfalls ihre Matratzenarbeiten.²⁵ Zur Ausstellungseröffnung lud die Künstlerin 80 junge Soldaten in die Galerie ein und ließ sie durch den Raum marschieren.²⁶ Neben den plastischen, dreidimensionalen Objekten führte Minujín nun eine weitere Kunstform in ihr Werk ein: die Performance. Bereits an dieser Stelle lässt sich eine Verflechtung zwischen der plastischen und der performativen Kunstform erkennen, die Minujín in ihren Arbeiten stets verfolgt. Dementsprechend äußert sie im Ausstellungskatalog ihre Position, die sich stets im ›Machen‹ verortet: »Hay que hacer algo« appelliert Minujín und fügt außerdem hinzu: »Hay que sacudir un poco o un mucho a este ambiente antes que nos trague a todos en la grisalla de su indiferencia, de su derrotismo; resumiendo, hay que afirmar la vida.«²⁷ Kurz nach der Ausstellungseröffnung artet die politische Lage in einen blutigen

25 Vgl. Villa (2010), 135.

26 Vgl. ebd. Eine genauere Dokumentation zur Arbeit liegt nicht vor, weshalb hier nur auf das Phänomen der Performance und nicht auf die detaillierte Materie eingegangen wird.

27 »Es muss etwas getan werden«; »Wir müssen diese Umgebung ein wenig oder sogar heftig aufrütteln, bevor sie uns alle im Grau ihrer Gleichgültigkeit, ihres Defätismus verschluckt; kurzum, wir müssen das Leben bejahen.« (Úda). Rafael Squirru, *El hombre antes del hombre*, 1962, ICAA Onlinearchiv. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/758601#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1%2C-202%2C2845%2C1592>. [12.01.2017].

Interessenkonflikt aus.²⁸ Aus dem ›Rütteln‹ (*sacudir*) und der ›Bekräftigung des Lebens‹ (*afirmar la vida*) entspringt die ›performative Geste‹, welche die Künstlerin in ihren Arbeiten vehement einfordert. Doch es geht hier nicht nur um eine bloße ›Bestätigung des Lebens‹, sondern vielmehr um eine sinnlich-materielle Intensivierung des *Erlebens*, die in der Materialität der Matratze bereits evoziert und spürbar wird.²⁹

Die Performance, die Minujín vielfältig praktiziert hat, führt auf eine Geschichte zurück, welche in den darstellenden Künsten beginnt und die im Kontext der bildenden Künste in den 1960er-Jahren eine wesentliche Transformation erfährt.

In ihrer Auseinandersetzung mit einer *Ästhetik des Performativen* verweist Erika Fischer-Lichte anhand der Analyse von Marina Abramovics *Lips of Thomas* von 1975 auf jenen Wandel.³⁰ Was hat es mit den Begriffen des ›Performativen‹ und des ›Wandels‹ in der Kunstpraxis auf sich? Diese Frage führt zunächst auf die Sprechakttheorie zurück, die Mitte der Fünfzigerjahre von John Austin entwickelt wurde.³¹ Hier wendet Austin den Begriff der Performanz unmittelbar auf Sprechhandlungen an. Das entscheidende Moment dieser Theorie liegt in der Möglichkeit, Sprache im Hinblick auf ihre Performativität zu untersuchen und nicht von ihrer Gegebenheit auszugehen. So ermöglicht der Begriff eine Verschiebung von einer ontotheologischen hin zur performativen Auslegung von Sprache. Aldo Legnaro fasst diesbezüglich zusammen: »[...] Sprechhandlungen unterscheiden sich dann nicht nach wahr oder falsch, sondern nach ihrem Gelingen bzw. Misslingen. Schon diese Verschiebung annonciert ein neuartiges Bedeutungsfeld, bei dem Performanz an die Leistungen ihrer Hervorbringung – und somit an die sozialen und materialen Bedingungen des Ge- und des Misslingens – gebunden wird.«³² Es sind jene »sozialen und materialen Bedingungen«, die im Handeln durch Sprache nun hervortreten und ein anderes Denken über Sprechhandlungen zulassen. Dabei führt die Perspektive auf das Gelingen oder Misslingen zu einer grundsätzlich anderen Positionierung von Sprechhandlungen. Denn: »Im Misslingen der Performanz« – so Legnaro – »verbirgt sich die Chance auf Wandel und neuartige Selbstverhältnisse.«³³ Hier liege deshalb – Legnaro bezieht sich an dieser Stelle auf Judith Butler – ein »mögliches subversives Potenzial« der Sprache. Butler wendet die Theorie auf die Genderfrage an, um angelehnt an Michel Foucault Machtverhältnisse untersuchen zu können.³⁴ Indem sie in den Sprechhandlungen Überschüsse der Materialität hervorhebt, geht Butler jedoch über diese Theorie hinaus. Auch für die Kunst ist die Sprechakttheorie von zentraler Bedeutung. Denn über die Sprache hinaus wird

28 Vgl. Villa (2010), 135.

29 Victoria Noorthoorn verweist an dieser Stelle mit dem Begriff des ›Mediativen‹ auf die politische Relevanz in Minujíns frühem Werk, welche jedoch häufig missachtet werde. Vgl. Noorthoorn (2010), 20.

30 Vgl. Fischer-Lichte (2004).

31 Vgl. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford University Press, 1962).

32 Aldo Legnaro, »Performanz.« In Bröckling; Krasmann; Lemke, *Glossar der Gegenwart*, 204.

33 Ebd., 205.

34 Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Edition Suhrkamp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997).

der Begriff der Performanz auch auf die »Praxis des Dargestellten und die Praxis des Darstellbaren« angewendet. Legnaro hält hier Folgendes fest:

»Performanz signalisiert begrifflich derart sowohl die Imperative wie die Restriktionen eines sozialen Prozesses, der sich von einer disziplinären Normativität [...] zu einer performativen Normativität entwickelt, in der die Autonomie des Individuums zwingend vorgeschrieben ist. Freiheit heißt dann nicht, sich die Performanz des eigenen Selbst beliebig aussuchen zu können, sondern gemäß den Regeln der Darstellung das optimale Selbst zu generieren.«³⁵

In dieser Aussage kommt die entscheidende Stärke eines partizipativen und performativen Kunstwerkes zur Geltung. Denn hier soll eine repräsentative zugunsten einer performativen Darstellbarkeit überwunden werden. Dies führt zur grundlegenden Veränderung in der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter:innen. Das Performative schreibt sich als bedeutendes Element in den Prozess der Partizipation ein. Neben dem Happening erforsche die Performance als weitere Kunstform die Möglichkeiten dessen, was darstellbar sei, so Legnaro:

»Wie im *Happening* die Ketten der Disziplin zerbrechen, indem es Befreiung und Tabubruch, Ironisierung und Persiflage inszeniert, so kündigen sich in der *Performance* in künstlerischer und verspielter Form neuartige Formen der Selbstregierung an, welche die Performanz der Individuen bestimmen und sie zur Selbstinszenierung als unternehmerische, sich selbst entwerfende Subjekte bewegen, drängen und zwingen.«³⁶

Die sich hier bereits ankündigende Schnittstelle zwischen Performancekunst, Objekt, Individuum und Subjekt stellt die Ausgangsbasis von Fischer-Lichte dar. Hinsichtlich Austins Theorie vom Sprechakt kritisiert Fischer-Lichte zunächst die Kategorie »Gelingen oder Scheitern«. Indem sie fragt, wer überhaupt über das Gelingen oder Scheitern bestimme, entfernt sich Fischer-Lichte von Austins Definition und zeigt, dass die von Austin angeführten Bedingungen zum Gelingen einer performativen Äußerung nicht erfüllt werden können.³⁷ Sie konzentriert sich weiterhin auf die Position von Butler, die nicht von einer festgelegten Existenz von Körpern und Identitäten ausgeht und stattdessen zeigt, dass jene stets in performativen Akten konstituiert werden.³⁸

Mit diesem anderen Verständnis von »performativen Körpern« beobachtet Fischer-Lichte in der Performancekunst eine Veränderung der Subjekt-Objekt-Relation. Diese sei nun nicht mehr anhand des semiotischen Modells ableitbar, welches sich auf eine klare Trennung zwischen Subjekt und Objekt berufe,³⁹ sondern begründe sich vielmehr in der Materialität und der Performativität des Körperlichen: »Körper- bzw.

35 Legnaro (2013), 205.

36 Der Autor formuliert anschließend eine Kritik der Autonomie, die hinsichtlich des Neoliberalismus zur »Selbstinszenierung des Subjekts« führe. Vgl. ebd., 206ff.

37 Vgl. Fischer-Lichte (2004), 35.

38 Ebd., 37. Butlers Darlegung wird wiederum von Karen Barad kritisiert. Mit Foucault binde Butler die Materialität an den Machtbegriff, so Barad, vgl. Barad (2012), 31. Diese Kritik ist insofern von Bedeutung, da Fischer-Lichte in ihrer Auslegung der Performanz die Materialität zwar hervorhebt, doch diese nur im Zusammenhang der Subjekt-Objekt-Relation erörtert.

39 Vgl. Fischer-Lichte (2004), 19.

Materialhaftigkeit der Handlung ›dominiert‹ hier also bei weitem ihre Zeichenhaftigkeit.«⁴⁰ Die hier beschriebene »performative Wende« beobachtet Fischer-Lichte in jener Performancekunst, die sich in den frühen 1960er-Jahren entfaltet.⁴¹ Dabei ereigne sich die Wende in verschiedenen, sich kreuzenden ›ästhetischen Etappen‹. Durch die Performancekunst verändere sich der traditionelle Kunstbegriff. Die Vorstellung eines ›Kunstwerkes‹, das von Künstler:innen-Subjekten geschaffen und von Rezipient:innen-Subjekten betrachtet wird, löse sich im Akt der Performance auf. Denn statt mit einem Kunstwerk, so Fischer-Lichte, »haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.«⁴² Unmittelbar beeinflusst der Wandel vom Werk zum Ereignis auch die Position der Betrachter:innen, die nun aktiv am Geschehen teilnehmen. An dieser Stelle markiert Fischer-Lichte die ›performative Wende‹, die von einer Bedeutungsebene in eine ›sinnlich-materielle Ebene‹ übergeht:

»Der Materialstatus fällt nicht mit dem Signifikantenstatus zusammen, er löst sich vielmehr von ihm ab und beansprucht ein Eigenleben. Das heißt die unmittelbare *Wirkung* der Objekte und Handlungen ist nicht von den Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht durchaus unabhängig von ihnen, teilweise noch vor, in jeden Fall aber jenseits von jedem Versuch einer Bedeutungsbeilegung.«⁴³

Im Prozess einer Performance könne den Betrachter:innen und auch Künstler:innen die Möglichkeit eröffnet werden, sich zu transformieren.⁴⁴ Fischer-Lichte skizziert die wichtige Verschiebung zur Materialität des Körpers. In Bezug auf Abramovics *Lips of Thomas* hebt sie deshalb den ›materiellen Moment‹ des Ereignisses hervor:

»Die körperliche Wirkung, welche die Handlung auslöst, scheint hier Priorität zu haben. Die Materialität des Vorgangs wird nicht in einen Zeichenstatus überführt, verschwindet nicht in ihm, sondern ruft eine eigene, nicht aus dem Zeichenstatus resultierende Wirkung hervor. Es mag gerade diese Wirkung sein – das Stocken des Atems oder das Gefühl der Übelkeit –, die eine Reflexion in Gang setzt.«⁴⁵

Hier wird die materielle Wirkkraft, ja die Materialität des Mediums klar betont. Doch genau diese Materialität wird nicht weiterentwickelt, sondern bleibt in einer Subjekt-Objekt-Dichotomie gefangen. So fällt die Emanzipation der Subjekte und Objekte auf die zuvor in der Semiotik kritisierte Trennung zurück. Wie jedoch anhand der Matratze gezeigt wurde und im Folgenden noch weiter ausgeführt werden soll, besitzen Objekte im Sinne von Bruno Latour Handlungsmacht. Diese These ermöglicht eine andere Auslegung des Kunstbegriffs. Denn die Bedeutungsebene, der sogenannte Signifikantenstatus, der sich sowohl in Körper als auch in Dinge einschreibt, zeigt sich hier nicht

40 Ebd. 21.

41 Ebd., 21ff.

42 Ebd., 29.

43 Ebd.

44 Vgl. ebd.

45 Ebd., 21.

durch das deutende Subjekt, sondern über die Materialität der Objekte selbst. Dieser mögliche Perspektivwechsel wird hier trotz der wichtigen Beobachtungen nicht weiter bedacht. Darüber hinaus bleibt die Kunst an eine gewisse institutionelle Existenzform gebunden.⁴⁶ Die hier mit Bredekamps Bildakt-Theorie angestrebte Eigenaktivität der Kunst, die sich in der Unabhängigkeit der Materialität von Subjekt und Objekt niederschlägt, ist bei Fischer-Lichte deshalb noch nicht gegeben.

Die Frage nach der Materialität führte jedoch bereits in den 1960er-Jahren zu verschiedenen Überlegungen. Susan Sontag betont in ihrem 1962 verfassten Essay *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* die Existenz von Materialien, noch bevor sie die Temporalität als wesentlichen Faktor des Happenings behandelt:

»What is primary in a Happening is materials – and their modulations as hard and soft, dirty and clean. This preoccupation with materials, which might seem to make the Happenings more like painting than theatre, is also expressed in the use or treatment of persons as material objects rather than ›characters‹. The people in the Happenings are often made to look like objects, by enclosing them in burlap sacks, elaborate paper wrappings, shrouds and masks.«⁴⁷

Es wird deutlich, dass hier die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt ausgelotet werden sollen. Demnach, so Sontag, besitzen auch Personen etwas ›Objekthaftes‹. Diese von ihr nicht weiter ausgeführte, jedoch wichtige potenzielle Umkehrung zwischen Subjekt und Objekt lässt auf ein anderes ästhetisch-politisches Verhältnis rückschließen. Sontag betont darüber hinaus, dass die Materialien insbesondere wegen ihrer sinnlichen Eigenschaften eingesetzt werden.⁴⁸

Ähnliche Überlegungen führt auch der Psychoanalytiker und Künstler Oscar Masotta an, der in den Sechzigerjahren in Argentinien als wichtiger Theoretiker des Happenings bekannt wurde. Masotta schrieb jedoch nicht nur über seine Erfahrung mit diesem vor allem in den USA aufblühenden Genre, sondern führte parallel auch selbst verschiedene Happenings durch. Auch wenn hier zunächst der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt betont wird – »subjetividad humana por un lado, materia sensible por el otro« (»Die menschliche Subjektivität auf der einen, die sensible Materie auf der anderen Seite«, ÜdA.)⁴⁹ – könne das Happening, wie er fortführt, diese Opposition überwinden:

»Como tiende a neutralizar esas oposiciones y a homogenizar hombres y cosas, el happening comienza por hacer más improbable, más difícil la noción misma de ›materia‹: como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su ›lugar‹ social y tal vez Kaprow tenga razón al proclamar que el happening es el único arte realmente ›experimental‹.«⁵⁰

46 Ebd., 352. Die Problematik der ›institutionskritischen Perspektive‹ wird in 6.2.3 erläutert.

47 Susan Sontag, »Happenings: An Art of Radical Juxtaposition.« <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text>. [14.01.2018].

48 Vgl. ebd.

49 Oscar Masotta, »Yo cometí un happening (1967)«. In Katzenstein (2007), 200.

50 »Weil das Happening dazu neigt, diese Gegensätze zu neutralisieren und Menschen und Dinge zu homogenisieren, macht es den Begriff der ›Materie‹ selbst unwahrscheinlicher und komplizierter:

Auch hier wird deutlich, dass durch die Veränderung zwischen »hombres y cosas« nicht nur ein Umdenken im Material erforderlich bzw. gravierend wird – »[por hacer] más difícil la noción misma de materia« –, sondern ein traditioneller Kunstbegriff auch schwer zu halten ist. Denn das Soziale – »lugar social« – wie Masotta ankündigt, verändere sich im Kunstverständnis des Happenings. Es ist genau dieses »Soziale«, das in Minujíns Werken – die Arbeiten, die hier im Wesentlichen diskutiert werden, stammen aus dem Zeitraum zwischen 1961 und 1965⁵¹ – in kürzester Zeit ein anderes Denken über Kunst entfacht und womit in den Matratzenarbeiten auf unterschiedlichste Art und Weise experimentiert wird.

Der Begriff des Partizipativen birgt die genannte Veränderung des Sozialen. Bevor auf den »Social Turn«, den Claire Bishop in ihren Überlegungen zur Partizipation erläutert,⁵² näher eingegangen wird, soll zunächst das »Matratzenexperiment« weiter analysiert werden. Die Entwicklung im Material der Matratze leitet anschließend das Phänomen der »partizipativen Kunst« ein.

6.2.2 Organische Matratzen, zerstörte Matratzen – Von einer (performativen) Materialität des Partizipativen

Mit zwölf Jahren besucht Minujín die Kunsthochschule *Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano*. Zwei Jahre später schreibt sie sich in zwei weitere Kunsthochschulen ein. Minujín führt einen intensiven Alltag, der sich ganz und gar der Kunst widmet: »Me iba todo el día. A las seis de la mañana me iba a la Cárcova, a la tarde me iba a la Belgrano y después a la Pueyrredón, volvía a las doce de la noche.«⁵³ Während dieser Zeit erkrankt ihr Bruder an Leukämie, kurz darauf stirbt er. Ihr Vater leidet an derselben Krankheit. Die junge Minujín flüchtet vor dem familiären Leben in eine andere Realität. Über ihre Kindheit berichtet sie, dass ihr Vater lieber einen weiteren Jungen als ein Mädchen gehabt hätte. Bis zum Alter von vier Jahren rasiert man ihr die Haare. Minujín erlebt eine unglückliche Kindheit, in welcher sie von ihren Eltern – der Vater ist Arzt und die Mutter Hausfrau – als Familienmitglied oft ausgeschlossen wird. Die Kunst stellt nicht bloß eine alternative Welt dar, sondern entwickelt sich rapide zum Lebensinhalt der Jugendlichen. Mit nur 16 Jahren erhält sie ihr erstes Reisestipendium und geht nach Paris. Um die Reise wahrnehmen zu können und unabhängig von ihrer Familie zu werden, heiratet Minujín ihren damaligen Freund Juan José Gómez Sabaini.⁵⁴ Mit ihm bekommt sie später zwei Kinder, Gala und Facundo. Nach längeren Aufenthalten in Paris und New York lebt die Künstlerin mit ihrem Mann in Buenos Aires.

Es ist daher schwierig in dieser aktiven Kunstform einen sozialen »Ort« festzulegen, und vielleicht hat Kaprow recht, wenn er verkündet, dass das Happening die einzige wirklich »experimentelle« Kunst sei.« (ÜdA). Ebd.

51 Eine Ausnahme innerhalb dieses Zeitfensters stellt die *Soft Gallery* von 1973 dar, die in 6.2.3 diskutiert wird.

52 Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

53 »Ich war den ganzen Tag unterwegs. Um sechs Uhr morgens ging ich zur Cárcova, nachmittags zur Belgrano und später zur Pueyrredón, um Mitternacht kam ich zurück.« (ÜdA). Villa (2010), 129.

54 Vgl. ebd., 133.

Wie weiter oben ausgeführt, steht hier die Materialität der Matratzen im Vordergrund der Überlegungen. Minujíns biografischer Hintergrund soll jedoch die frühe Autonomie der Künstlerin vor Augen führen, die u.a. ausschlaggebend für ihren umtriebigen und ehrgeizigen Charakter ist.⁵⁵ Dieser wird sie letztendlich in verschiedene künstlerische Szenen und Gruppierungen führen, in welchen sie ihr Denken über Kunst entfaltet. Hierbei spielen Persönlichkeiten wie u.a. Jorge Romero Brest, Pierre Restany, Alberto Greco und später auch Salvador Dalí und Andy Warhol eine wichtige Rolle.⁵⁶ Minujíns Tendenz, ihr Leben und ihre Arbeit mit Persönlichkeiten der Kunstwelt zusammenfließen zu lassen und in dieser enge Kontakte zu knüpfen und Synergien zu schaffen, spiegelt sich auch in ihrer ersten Kunstaktion *La destrucción* wider, die gleich mehrere Kunstformen umfasst. Im kurzen Text *Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París*, den sie im Juni 1963 verfasste, erzählt die Künstlerin von der Zerstörung ihrer Arbeiten.⁵⁷ In einer Gruppenausstellung mit Lourdes Castro und Alejandro Otero in Paris führte sie die Aktion vor. Die Sackgasse *Impasse Ronsin*, die im 15. *Arrondissement* eine Art Hinterhof bildet, wurde ihr von Jean Tinguely, Niki de St. Phalle und Larry Rivers zur Verfügung gestellt. In der Ausstellung zeigte sie verschiedene Matratzen- und Kartonarbeiten. Über die Herstellungsart ihrer Matratzenarbeiten hält Minujín fest:

»[...] eran colchones atados de formas diferentes, combinados con almohadas choreadas de pintura, ya había comenzado a respetar la tela del colchón, entonces, en parte los dejaba al natural, también se me había ocurrido realizar colchones inventados, es decir no comprarlos usados... sino hacerlos yo misma, así que me compré tela y goma pluma y me conseguí una máquina de coser prestada y el primero que realicé fue mi primera ambientación, era una especie de casa colchón, una construcción de unos tres metros cuadrados de madera recubierta de colchones abrazados, retorcidos, enlazados y pintadas sus rayas con fuertes colores fluorescentes ... esta construcción la coloqué en el centro del estudio y la gente podía entrar y salir de la misma cuando así lo quisiese.«⁵⁸

55 Dennoch bezeugen die erst kürzlich erschienenen Darlegungen im persönlichen Tagebuch der Künstlerin die emotionalen Kraftaufwendungen, welche sie das Leben in Paris, fern der Heimat und fern von geliebten Menschen, kosteten. Vgl. Minujín (2018).

56 Minujín hält diesbezüglich fest: »[...] mis pasiones más grandes fueron Alberto Greco, Salvador Dalí y Romero Brest.« (»[...] meine größten Leidenschaften waren Alberto Greco, Salvador Dalí und Romero Brest.« ÜdA). Villa (2010), 132.

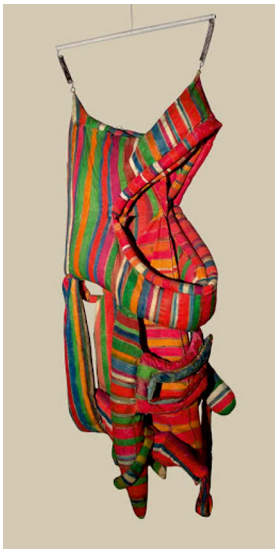
57 Vgl. Marta Minujín, »Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París.« In Katzenstein (2007), 59–61.

58 »[...] es waren Matratzen, die in verschiedener Art und Weise zusammengebunden waren, kombiniert mit Kissen, die mit Farbe beträufelt wurden. Ich hatte schon angefangen, den Stoff der Matratze zu berücksichtigen, also habe ich sie zum Teil natürlich belassen, es war mir auch in den Sinn gekommen, eigene Matratzen herzustellen und sie nicht gebraucht zu kaufen... Also kaufte ich Stoff und Schaumstoff und ließ mir eine Nähmaschine. Das erste, was ich machte, war eine Art Matratzenhaus. Dies war meine erste größere Konstruktion, die aus etwa drei Quadratmeter Holz bestand. Das Holzgestell war von Matratzen bedeckt, die sich umarmten, verdrehten und miteinander verbunden waren. Ihre Streifen waren mit starken fluoreszierenden Farben bemalt... diese Konstruktion stellte ich in die Mitte meines Ateliers und die Leute konnten sie betreten und verlassen, wann immer sie wollten.« (ÜdA). Ebd., 61.

Bevor die Künstlerin einzelne Matratzenelemente selbst nähte und gestaltete, arbeitete sie mit alten Matratzen aus Krankenhäusern, die sie auch selbst dort abholte.⁵⁹ Minujín berichtet, dass sie die Matratzen zwar desinfizierte, sich aber trotzdem hin und wieder mit darin enthaltenen Krankheitskeimen infizierte.⁶⁰ Dieser Hinweis zeugt von einer Materie, deren Agenzialität nicht zu unterschätzen ist. Das Konnotative der Matratze äußert sich nicht nur auf imaginärer Ebene, vielmehr bringt die Materie der Matratze unmittelbare kausale Effekte hervor.

Abb. 23 (links) Marta Minujín, *Colchón (Eróticos en technicolor)*, 1964;

Abb. 24 (rechts) Marta Minujín, ohne Titel, *Portrait im Matratzenhaus* (erste von innen erfahrbare Matratzenarbeit), 1963



Es entstehen sowohl Matratzeninstallationen als auch einzelne Plastiken, wie beispielsweise *Colchón (Eróticos en technicolor)* (Abb. 23), eine Arbeit, die der Sammlung des MNBA angehört.⁶¹ Hier mischt sich die erotische Bedeutung der Matratze mit den sinnlichen Formen erogener Körperzonen. So zeigen sich einzelne Matratzenelemente als zusammenhängende, geöffnete, phallische, organische und ineinander verflochtene Formen. Unmittelbar eröffnen sie das zönästhetische Erlebnis einer sinnlich-materiellen Begegnung, die sich zwischen Haut und Matratze sowie weiteren sinnlichen Materialien – Kleidung, Decken, Kissen etc. – ereignet. Diese Erfahrung lässt sich auch

59 Vgl. Minujín (2015), 28.

60 Vgl. das Interview mit der Künstlerin: Marta Minujín, »C5N – Mundo Casella: Marta Minujín.« <https://www.youtube.com/watch?v=8AZwnSYBeR8>. [02.09.2018].

61 Diese Arbeit ist eine der wenigen, die heute noch existiert. Alle weiteren Arbeiten wurden zerstört. Nach Rodrigo Alonso war es Betrachter:innen sogar gestattet, sich mit dem Körper an die Arbeit zu hängen. Diese Möglichkeit ist heute, möglicherweise aufgrund der Materialermüdung, nicht mehr gegeben. Vgl. Alonso (2011), 11.

in ihren ersten ›casa colchónes‹ erleben. Die ›Matratzenhäuser‹ sind für eine einzelne Person angefertigt. Auf einer Fotografie (Abb. 24) schaut Minujín aus ihrem ›Matratzenkokon‹ heraus. Ihr Körper wird von dem Material komplett umschlossen. So legt sich hier der Körper nicht auf eine Matratze, sondern die Matratze legt sich um den Körper, hüllt ihn ein. Während spätere Arbeiten auch das Liegen ermöglichen, sind die ersten Matratzenhäuser nur im Sitzen oder Stehen erfahrbar.

Einige Matratzenarbeiten wurden an der Wand angebracht, andere hingegen, wie beispielsweise *Eróticos en technicolor*, lässt Minujín von der Decke herab in den offenen Raum hängen. Die Loslösung von der Leinwand und die Überführung des Materials in den Raum führen zu einer anderen Dimension der Wahrnehmung, die mit den Matratzenhäusern in Relation steht. Innere und äußere Erscheinungen von Räumlichkeit – die Matratze auf der Haut oder die Haut der Matratze im Auge der Betrachter:innen – übertragen sich unmittelbar auf die gesamte Haut des Körpers und lösen die propriozeptive Wahrnehmung aus.⁶² Die Verwendung der fluoreszierenden Farben, die auch in späteren Arbeiten immer wieder eingesetzt werden, findet auf den Matratzen ihre erste Anwendung. Die Farben stehen demnach in enger Verbindung zur Materialität der Matratze. Während die Matratzen in Buenos Aires mit ›toten Formen‹ assoziiert waren und sich in dunklen Farben zeigten, waren es nun lebendige organische Formen und leuchtende Farben. Doch neben ihrer formalen Erscheinung besitzen die Farben ihre eigene Materialität.⁶³ María José Herrera verweist bezüglich des Titels der Arbeit – *Eróticos en technicolor* – auf einen ästhetischen Wandel, der vom Schwarz-Weiß-Bild zum Farbbild eingeleitet wurde:

»La provocación del tema se veía intensificada en el título con la inclusión del término technicolor: como en las películas de entonces, el technicolor ofrecía fidelidad a la realidad. Minujín tomó el atractivo de ese reclame de la cultura popular cumpliendo, irónicamente, con una de las tradiciones más añejas del arte, la de ser reflejo de lo visible.«⁶⁴

Herrera bezieht sich hier auf das amerikanische Unternehmen *Technicolor*, das die technischen Grundlagen für den Farbfernseher entwickelte. Die ›Annäherung an die Realität‹, die durch den aufkommenden Farbfernseher geleistet werden sollte, kann durch

62 Aspekte der propriozeptiven Wahrnehmung werden in der Analyse zur *Menesunda* (6.3) näher ausgeführt.

63 Was in der westlichen Kultur in den 1960er-Jahren mit der Verbreitung des Neonlichts (vgl. dazu auch 6.4) in Verbindung gebracht wird, führt in zahlreichen lateinamerikanischen Kulturen auf ganz andere Materialien zurück. Nicht nur die leuchtenden Farben natürlicher Erscheinungen beispielsweise von Gestein, Tieren oder Pflanzen im Norden Argentinien, sondern auch die bunten Textilien indigener Kulturen zeugen von einer Farbigkeit, die das Licht intensiv widerspiegelt.

64 »Die Provokation des Themas wurde im Titel durch die Einbeziehung des Begriffs Technicolor noch verstärkt: Wie in den Filmen der damaligen Zeit bot Technicolor eine realitätsnahe Ästhetik. Minujín griff diesen Anspruch der Populärkultur auf und erfüllte damit ironischerweise eine der ältesten Traditionen der Kunst, nämlich die, ein Spiegelbild des Sichtbaren zu sein.« (ÜdA). María J. Herrera, »Comentario sobre Colchón (Eróticos en technicolor)«. MNBA, <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/7792>. [04.09.2018].

die Materialität der fluoreszierenden Farben jedoch auch umgekehrt werden. Die Farben wurden als Streifenmuster auf die Matratzen aufgetragen. Minujín übernahm hier die bereits auf dem Stoff der Matratzen aufgedruckten Streifen und zeichnete sie mit Farbe nach. Vielmehr als dass »geformte Dinge« farblich hervorgebracht werden, emergiert in den fluoreszierenden Streifen die Materialität der Farbe selbst, die erst unter dem Einfluss von Lichtstrahlen bzw. elektromagnetischen Wellen sichtbar wird.⁶⁵ So kann die Ästhetik des Farbfernsehers aus einer primär materiellen und nicht formellen Perspektive verhandelt werden.

Die bunten Matratzenelemente aus Paris unterscheiden sich eindeutig von den zuvor produzierten Matratzenarbeiten aus Buenos Aires. Die Lebendigkeit der leuchtenden Farben hebt die individuelle Form hervor, die sich nun von der standardisierten Ästhetik emanzipiert hat. Denn die eingangs erwähnte rechteckige Standardform der Matratze wird hier in eine organische Form überführt. Das einheitliche Element wird aufgebrochen und in verschiedenen Einzelteilen »um den Körper gelegt«. So verändert sich die ursprüngliche Funktion der Matratze und neue Praktiken werden möglich. In dieser Phase experimentiert die Künstlerin mit verschiedenen Gestaltungsformen des Materials. Das Innere der Matratzen besteht aus Schaumgummi, welcher flexibel ist und sich dadurch leicht verformen und gestalten lässt.

Abb. 25 (links) Marta Minujín, *La destrucción*, 1963;

Abb. 26 (Mitte) Marta Minujín, *La destrucción*, (Minujín/Christo), 1963;

Abb. 27 (rechts) Marta Minujín, *La destrucción*, (Modifikation), 1963



In *La destrucción* (Abb. 25) werden Matratzenarbeiten gezeigt, die an eine Stellwand gebunden sind. Alle Arbeiten Minujíns wurden hierbei in einem Halbkreis aufgestellt, um von anderen Künstler:innen modifiziert und anschließend zerstört zu werden. Die agierenden Künstler:innen beschäftigten sich mit jeweils unterschiedlichen Kunstformen, weshalb Minujín bezüglich der Modifikation zielgerechte Anweisungen gab:

»Vinieron todos a mi taller y le dije a Erik Beynom, que era un artista pop: »Esta obra es para vos«; a Hernández, que era un artista expresionista abstracto, lo mismo; a Paul Gette, que era un artista que hacía performance: »Ésta la destruí con una hacha rompiéndolas todas«; a Lourdes Castro, que hacía todo plateado, que pintase

65 Später wird auch das Fernsehbild in Minujíns Arbeiten verhandelt. Vgl. 6.3.

de plateado toda mi obra con aerosol, y a Cristo, que me envolviese en una de mis obras.«⁶⁶

Bestehende Kunststile und -praktiken – Pop-Art, Informel, abstrakter Expressionismus, Performance, Bildhauerei und Malerei – sollten durch eine andere Praxis ersetzt werden: durch das (partizipative und ephemere) Happening, welches ein Ereignis darstellt, das einmalig erlebt werden konnte.⁶⁷ Auf einer Fotografie (Abb. 26) ist dementsprechend zu sehen, wie Minujín von Christo in ein weißes Laken eingewickelt und schließlich an ihre Matratzenarbeiten gebunden wird. Weitere Bilder dokumentieren die Künstler beim Bemalen der Arbeiten mit weißer Farbe, wobei Minujín selbst auch angemalt wird (Abb. 27, 28). Jean-Jacques Lebel und Élie-Charles Flammand begleiten das Ereignis mit einem Trommelspiel (Abb. 29), eine weitere Person spielt Flöte. Schließlich werden die Objekte zerstört und verbrannt: »[Paul] Gette apareció encapuchado y, luego de recibir una señal de Minujín, comenzó a destruir las obras con una hacha, como si se tratase de un verdugo.«⁶⁸ (Abb. 30). Die Figur des Henkers, der hier als »Scharfrichter der Kunst« agiert, ruft unweigerlich Assoziationen zu mittelalterlichen Tötungsritualen auf. Ohne die Hintergründe dieses Rituals hier genauer erfassen zu können, soll auf eine bestimmte »Politik der Sichtbarkeit« hingewiesen werden. Der Henker trägt eine Kapuze, die sein Gesicht verdeckt. Das Zerstören von Leben, in diesem Fall dem »Leben der Objekte«, geschieht durch eine »verdeckte Identität«. Auch wenn die Hintergründe dieser Erscheinung in tatsächlichen Hinrichtungsszenen ganz andere gewesen sein mögen, so fällt hier die Anonymität im Akt des »Hinrichtens« besonders auf. Während in der *arte destructivo*, die in Argentinien durch Kenneth Kemble vertreten wird, Dinge von Künstlern zerstört werden, lässt Minujín jene Dinge zerstören und anschließend völlig verschwinden.⁶⁹ »Crear al destruir; quemarme la identidad« (»Schaffen durch Zerstören; meine Identität verbrennen«, ÜdA), so bezeichnet die Künstlerin die Geschehnisse und verweist damit parallel auf eine andere Auslegung des Kunstbegriffs. Denn es geht hier weder um die Künstlerin selbst noch um die Objekte, sondern um die Partizipation an einer materiellen

66 »Sie kamen alle in mein Atelier und ich sagte zu Erik Beynom, der Pop-Künstler war: »Dieses Werk ist für dich«; zu Hernández, der abstrakter Expressionist war, sagte ich dasselbe; zu Paul Gette, der Performance-Künstler war: »Du zerstörst dieses hier mit einer Axt und machst sie alle kaputt«; zu Lourdes Castro, die alles silbern machte, sagte ich, dass sie alle meine Werke mit silberner Farbe besprühen sollte, und zu Cristo, dass er mich in eines meiner Werke einpacken sollte.« (ÜdA). Jimena Ferreiro Pella »Obras.« In *Marta Minujín: Obras 1959-1989*, hg. v. Victoria Noorthoorn (Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010), 51.

67 Laura Bohnenblust interpretiert die Modifikation und Zerstörung der Arbeit als einen Akt der Auflösung der nationalen Identität der Künstlerin. Dabei spiele der Ort eine besondere Rolle, da dieser, so Bohnenblust, nicht als neutral betrachtet werden könne. Vgl. Laura Bohnenblust, »Quemarme la identidad – Identität ausbrennen. Marta Minujíns ortsspezifische Auslöschung einer nationalen Werkdeutung.« In *Into the Wild: Kunst und Architektur im globalen Kontext*, hg. v. Antonie Bassing-Kontopidis, Laura Hindelang, Charlotte Matter und Filine Wagner (München: Edition Metzel, 2018), 22-29.

68 »[Paul] Gette erschien verummt und begann, nachdem er ein Signal von Minujín erhalten hatte, die Werke mit einer Axt zu zerstören, als ob er ein Henker wäre.« (ÜdA). Ferreiro Pella (2010), 51.

69 Bezüglich der *arte destructivo* vgl. auch die Überlegungen von Kenneth Kemble und Aldo Pellegrini, in: Katzenstein (2004; 2007).

Transformation. Über die ›Auslöschung der Identität‹ hinaus eröffnet die Perspektive der Partizipation zwischen Subjekt und Objekt ein anderes mögliches Denken über Identität: ein Denken, das im Sinnlichen fundiert ist.

Abb. 28 (links) Marta Minujín, *La destrucción*, (Modifikation I), 1963;

Abb. 29 (Mitte) Marta Minujín, *La destrucción*, (Trommelspiel), 1963;

Abb. 30 (rechts) Marta Minujín, *La destrucción*, (Henker), 1963



Nach dem Akt der Zerstörung zündet Minujín die Arbeiten an (Abb. 31); das Publikum und die Beteiligten entfernen sich von den Rauchwolken (Abb. 32). Anschließend lässt die Künstlerin 100 Kaninchen und 500 Vögel frei.⁷⁰ Später erscheint die Feuerwehr, um die zerstörten, brennenden Arbeiten zu löschen.⁷¹

Die Geräusche von Trommeln und Flöte klingen in den Ohren, das Auge nimmt die Transformation der Materialien wahr, der Rauch dringt in die Nase ein und lässt die Augen zusammenkneifen. Die Blicke der Beteiligten zerstreuen sich und folgen den Vögeln und Kaninchen, die sich in verschiedene Richtungen bewegen. Die Aktion löst mehrere Situationen aus, die das Ereignis unweigerlich zu einem Sinnesereignis werden lassen. Über die von verschiedenen Sinnesreizen geprägte Atmosphäre äußert sich Minujín wie folgt: »Era fantástico ver la imagen de los pájaros que se volaban, los conejos corriendo entre la gente, los colchones que despedían ese olor a pluma quemada y la pintura chamuscada, fue una sucesión de imágenes orgiásticas incontrovertibles.«⁷² Im Kontext dieser sinnlich-berauschenden Erfahrungen erprobt Minujín in *La destrucción* zum ersten Mal die ›partizipative Kunstform‹. Um die Entwicklung dieser Kunstform samt ihrer ästhetisch-politischen Dimension tiefgreifender nachvollziehen zu können, gilt es nun den Begriff der ›Partizipation‹ näher zu erläutern.

›Partizipation‹ setzt sich aus dem Lateinischen Nomen *pars*, ›Teil‹ und dem Verb *capere*, ›nehmen‹, zusammen.⁷³ Ins Deutsche ließe sich der Begriff mit ›Teilnahme‹ übersetzen, die wiederum ein bestimmtes ›Setting‹ – einen Ort – voraussetzt, an welchem eine Teilnahme stattfinden kann. Doch der Ort allein reicht hier nicht aus: Erst

70 Die Befreiung der Tiere wurde fotografisch nicht festgehalten.

71 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 51.

72 »Es war fantastisch, das Bild der fliegenden Vögel zu sehen, die Kaninchen, die zwischen den Menschen herumliefen, die Matratzen, die diesen Geruch von brennenden Federn und verbrannter Farbe verströmten, es war eine Abfolge von unumstößlichen orgiastischen Bildern.« (ÜdA). Minujín (2015), 43.

73 Kirchner (2013), 484.

Abb. 31 (links) Marta Minujín, *La destrucción* (Feuer), 1963;Abb. 32 (rechts) Marta Minujín, *La destrucción*, (Publikum), 1963

wenn etwas ›genommen‹ wird, kann es zur ›Teil-nahme‹ kommen. Die Aktion des ›Nehmens‹ spielt demnach eine zentrale Rolle. Im Kontext der ›partizipativen Kunst‹ – wie mit Giunta und Alonso anfangs betont wurde – geschieht die Teilnahme entweder zwischen Dingen und Betrachter:innen, zwischen Künstler:innen und Betrachter:innen oder, wie im Fall der hier besprochenen Arbeit, zwischen Dingen, Betrachter:innen und Künstler:innen. Die Rolle der Betrachter:innen stellt sich im Begriff der Partizipation als zentral heraus. Demnach bilden Ort, Subjekt und Kunstwerk die drei wesentlichen Parameter für die ›Teilnahme‹. Die Frage, die sich an dieser Stelle nun auftut, ist die nach der Perspektive. Denn von welcher Position aus wird ›Partizipation‹ verhandelt? Wer oder was nimmt wo(ran) teil, wenn zwischen Akteur:in und Aktant keine klare Trennung vollzogen werden kann?

Um die näheren Zusammenhänge zwischen ›Partizipation‹ und ›Kunst‹ erläutern zu können, bedarf es über den Begriff der Partizipation hinaus einer Analyse des Kunstbegriffs. Denn welche ästhetischen Formen und vor allem ästhetische *Transformationen* waren für die Entstehung der ›Partizipation‹ besonders relevant? Diesbezüglich versprechen die Überlegungen von Claire Bishop, die u.a. auf die Theorien von Jacques Rancière zurückführen, aufschlussreiche Erkenntnisse.

Das größte Problem der sozial engagierten Kunst (*socially engaged art*) ist laut Bishop die verweigerte Beziehung zur Ästhetik.⁷⁴ Bevor sie dieses Problem in Angriff nimmt und theoretisch untermauert, erläutert die Autorin den sogenannten »social turn«.⁷⁵ Verschiedene Philosophen wie u.a. Walter Benjamin, Deleuze und Guattari und Michel de Certeau hätten bereits das Phänomen der Partizipation reflektiert. Bishop hebt an dieser Stelle die Rolle des französischen Filmemachers und Künstlers Guy

74 Vgl. Bishop (2012), 26.

75 Vgl. ebd., 11ff.

Debord hervor, der als Gründungsmitglied der künstlerischen Bewegung *Situationistische Internationale* wichtige Impulse zur Entfaltung der ›partizipativen Kunst‹ lieferte. Die links orientierte Bewegung wurde 1957 gegründet und löste sich 1972 auf. Sie wendete sich vom Surrealismus ab und betonte verstärkt eine ›politische Handlungskraft‹ der Kunst.⁷⁶ Die Konzepte der Situationisten bezogen sich auf Alltagssituationen, die sich gezielt gegen eine kapitalistische Produktion wenden sollten. Statt den Markt weiterhin mit passiven Objekten und Kunstprodukten zu sättigen, sollte die künstlerische Praxis soziale und gesellschaftliche Probleme aufgreifen und sie aktiv verhandeln – so die Forderung Debords. Hierzu zitiert Bishop den Filmemacher wie folgt: »[...] [T]here must be an art of action, interfacing with reality, taking steps [...] to repair the social bond.«⁷⁷ Die Frage nach der Partizipation ist eng an eine soziopolitische Frage gekoppelt, wie bereits Debord hervorhebt. Bishop verweist des Weiteren auf verschiedene Diskurse, die ab den 1990er-Jahren im europäischen Raum debattiert wurden.⁷⁸

Mit Bezug auf Rancière kann Bishop die im Begriff der ›partizipativen Kunst‹ vorgenommene Trennung zwischen Politik und Ästhetik jedoch problematisieren und anders auslegen.⁷⁹ Denn in *Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* widersetzt sich Rancière der Vorstellung, dass Politik und Kunst jeweils unabhängigen Bereichen angehören.⁸⁰ Er reagiert damit auf jene Tendenz, ›partizipative Kunst‹ als ›politische Kunst‹ zu betrachten, ohne ihre ästhetische Dimension wahrzunehmen. Ästhetik und Politik sind bei Rancière jedoch keine trennbaren Wirklichkeiten, sondern resultieren aus der »Aufteilung des Sinnlichen«. Diese ›Aufteilung‹ der Sinne und des Sinnlichen ist von Machtverhältnissen geprägt.⁸¹ Mit dem Begriff der ›Polizei‹ markiert Rancière deshalb eine vorgegebene Ordnung des Sinnlichen, die sich beispielsweise in der Organisation und Verteilung von Gemeinschaften niederschlägt.⁸² Sobald die Ordnung jedoch mit einer anderen möglichen Ordnung des sinnlich Wahrnehmbaren konfrontiert werde, entstehe aus diesem Dissens eine neue Aufteilung des Sinnlichen. In diesen Prozess, der ein künstlerischer Prozess sein kann, schreibe sich eine andere ›Politik des Ästhetischen‹ ein. Die sinnliche Wahrnehmung – Aisthesis – birgt deshalb stets die Möglichkeit der Verschiebung, Störung und Veränderung. An jener Schnittstelle des Sinnlichen verortet Rancière Politik und Ästhetik. Bishop greift auf die These Rancières zurück und verweist darüber hinaus auf einen Wandel, der sich in der Wahrnehmung von Kunst ereignet hat: »What is significant in Rancière's reworking of the term 'aesthetic' is that it concerns aisthesis, a mode of sensible perception proper to artistic products. Rather than considering the work of art to be autonomous, he draws attention to the autonomy of our experience in relation to art.«⁸³ Demzufolge setzt

76 Zum Hintergrund der Künstler:innenbewegung vgl. Sarah Wilson, »Paris in den 1960er Jahren bis hin zu den Barrikaden des Quatier Latin.« In *Paris – Metropole der Kunst 1900–1968*, hg. v. Sarah Wilson, David Breuer und Beatrice v. Bormann (Köln: DuMont, 2002), 333.

77 Bishop (2012), 11.

78 Hier hebt Bishop u.a. die politische Bewegung der *New Labour* hervor. Vgl. ebd., 13ff.

79 Ebd., 27.

80 Vgl. Rancière (2008).

81 Vgl. ebd., 7.

82 Vgl. ebd., 9.

83 Bishop (2012), 27.

Bishop den Schwerpunkt ihrer Überlegungen auf jenen Moment, der im Begriff der Aisthesis verortet wird: »One of the aims of this book, then, is to emphasise the aesthetic in the sense of *aisthesis*: an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality.«⁸⁴ Um die einzelnen Schritte nachvollziehen zu können, die den Zusammenhang zwischen ›Aisthesis‹ und ›Betrachter:in‹ verbinden, bedarf es einer weiteren Lektüre zu den komplexen Überlegungen Rancières. Denn wie hat sich jener Wandel von der ›Autonomie der Kunst‹ zur ›Autonomie der Betrachter:innen‹, den Bishop hier schildert, nun ereignet?

Seine Analyse des Kunstbegriffs führt Rancière in das 18. Jahrhundert, in die Zeit der Aufklärung zurück. Hier markiert der Philosoph anhand von Friedrich Schillers 15. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* eine Transformation des Kunstbegriffs.⁸⁵ Rancière greift jene Aussage Schillers auf, die besagt, dass der Mensch nur da ganz Mensch sei, wo er spiele.⁸⁶ »Schiller sagt, dass der *Spieltrieb* [...] beides – das Gebäude der ästhetischen Kunst und das der Lebenskunst – tragen wird«, hält Rancière fest.⁸⁷ Im Spieltrieb werden Kunst (Ästhetik) und Lebenskunst (Politik) zusammengeführt. Rancière betont dieses Moment, da er die »ganze Frage der ›Politik der Ästhetik‹« umfasse.⁸⁸ Anhand der griechischen Marmorskulptur *Juno Ludovisi* lege Schiller seine Beobachtungen zur »Urszene der Ästhetik« dar, indem er sich und seine Leser vor eine »freie Entscheidung« stelle. In dieser ›Entscheidung‹, so die Erörterung von Rancière, können die Betrachter:innen autonom werden, indem sie »das freie Spiel des Ästhetischen [erfahren]«. Dementsprechend hält Rancière fest:

»Der Zuschauer, der angesichts der ›freien Erscheinung‹ das freie Spiel des Ästhetischen erfährt, genießt dementsprechend eine ganz bestimmte Autonomie. Dabei handelt es sich nicht um die Autonomie der Vernunft, die die Anarchie der Sinneseindrücke ordnet. Vielmehr ist es die Suspension dieser Art von Autonomie. Es ist eine Autonomie, die grundsätzlich mit einem Machtentzug verbunden ist.«⁸⁹

Was hier dargestellt wird, bezieht sich auf den Dualismus von Form und Materie. Es gelte nun nicht, diesen Dualismus zugunsten der Ratio, der »Autonomie der Vernunft«, wie Rancière sagt, auszulegen, sondern die Materie hervorzuheben, um sich letztendlich von ihr emanzipieren zu können. In diesem Vorgang markiert Rancière anhand der Darlegung Schillers eine Verschiebung des Autonomiebegriffs, der mit dem Heteronomiebegriff in enger Verbindung stehe. Da in der griechischen Antike das Ästhetische ›polizeilich‹ überwacht wurde, konnte Kunst nicht als Spannungsfeld agieren, denn Kunst war vom Leben – von der Politik – absorbiert. Doch im Zuge der Aufklärung veränderte sich diese Verbindung, indem sich das Subjekt von der »Selbstgenügsamkeit« der Statue befreien konnte. Hierdurch vollzog sich eine Transformation, die

84 Ebd., 18.

85 Vgl. Jacques Rancière, »Die ästhetische Revolution und ihre Folgen: Erzählungen von Autonomie und Heteronomie.« In *Ästhetisierung: Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*, hg. v. Ilka Brombach, Dirk Setton und Cornelia Temesvári (Zürich: Diaphanes, 2010), 23–40.

86 Vgl. ebd., 23.

87 Ebd., 24.

88 Ebd.

89 Ebd., 25.

sich über die subjektive Wahrnehmung der Sinne gestaltete: »Denn die Autonomie ist diejenige der Erfahrung, nicht die des Kunstwerks.« Hier, so präzisiert Rancière, partizipiere das Kunstwerk »am Sensorium der Autonomie, insofern es kein Kunstwerk ist.«⁹⁰ Der Kunstbegriff der Antike wird bei Schiller aufgebrochen und anderen Parametern gegenübergestellt. In dieser anderen Auslegung des Kunstbegriffs emanzipiere sich das Subjekt von der Materie, indem die politische Funktion der Kunst sich wandle und der Blick nun auf die »Art und Weise der Erscheinung« und nicht auf die »Funktion der Erscheinung« gerichtet werde:

»Hier lernt der primitive Mensch schrittweise, einen ästhetischen Blick auf seine Arme oder Werkzeuge oder auf seinen eigenen Körper zu richten und den Genuss der Erscheinung von der Funktionalität der Gegenstände zu trennen. Das ästhetische Spiel wird zur Ästhetisierung. Der *plot* des »freien Spiels«, der die Macht der aktiven Form über die passive Materie aufhebt und einen gänzlich unbekannten Zustand der Gleichheit verspricht, wird zu einem anderen *plot*, in dem die Form die Materie bezwingt und die Selbsterziehung der Menschheit ihre Emanzipation von der Materialität ist, insofern sie die Welt zu ihrem eigenen Sensorium macht.«⁹¹

So befreit sich das Subjekt von einer Ästhetik, die an ein politisches Regime des Sinnlichen gebunden war und beginnt, wie Rancière schreibt, das Leben zu ästhetisieren. Diese Umkehrung führe zu einer grundsätzlichen Veränderung des Kunstbegriffs, denn »[...] die Erscheinung einer Lebensform, in der die Kunst keine Kunst ist«⁹² bedeute, dass das Politische nicht an eine bestimmte Ordnung oder Funktion gebunden sei, sondern sich frei entfalten könne. Doch trotz dieser Befreiung von der Materie des Kunstwerkes entstehe zu Zeiten Schillers eine weitere Festsetzung von Kunst, die Rancière hier kritisiert, nämlich die Festsetzung der Form, die die »Materie bezwingt«. Deshalb bedarf jener »ander[e] *plot*«, in welchem sich die Form über die Materie stülpt, einer weiteren Emanzipation, die sich später in der modernen Kunst ereignen wird – die Emanzipation der Materie.⁹³ Auf dieses Moment, den Rancière mit der Kunst der Avantgarde einleitet, möchte ich hinaus. Denn im 19. Jahrhundert, so Rancière, befinde sich das »heterogene Sinnliche« überall.⁹⁴

Bisher kann festgehalten werden, dass sich eine Wandlung in der Wahrnehmung vollzogen hat, die im Hinblick auf die Kunst die Emanzipation des Subjekts zur Folge hatte. Für Bishop ist dieses Moment von Relevanz, da der Gedanke von »autonomen Betrachter:innen« die Kunstform der Partizipation maßgeblich gestaltet. Einen weiteren wichtigen Aspekt stellt die veränderte Wahrnehmung der Materie dar. Rancière schreibt diesbezüglich: »Die Kunst ist lebendig, so lange sie einen Gedanken ausdrückt,

90 Ebd., 26.

91 Ebd., [Herv.i.O.].

92 Ebd.

93 Siehe hierzu auch die Ausführungen zur These vom »Ende der Kunst« in 9.2.

94 Diese These erläutert Rancière anhand Balzacs Antiquitätenladen, den der Schriftsteller in seinem Roman *Das Chagrinleder* 1831 erfindet. Hier könne, so Rancière, über jeden beliebigen Gegenstand, über jede Form der Ware eine neue Verteilung des Sinnlichen eingeleitet werden. Vgl. Rancière (2010), 33ff.

der sich selbst unklar ist, und zwar in einer Materie, die ihm widersteht.«⁹⁵ Die Widerstandsfähigkeit der Kunst liege darin, neue Möglichkeiten zu eröffnen, die aus einem allgemeinen Konsens nicht hervorgehen können.⁹⁶ Ohne die Überlegungen Rancières an dieser Stelle weiter auszuführen muss dennoch gefragt werden, was es mit der Materie auf sich hat. Denn um jene ›Widerstandsfähigkeit der Kunst‹⁹⁷ wahrnehmen zu können, bedarf es einer Analyse der sinnlichen Materialität von Akteur:innen, Aktanten und Situationen, die allesamt in künstlerischen Arbeiten verhandelt werden. Deshalb wird in dieser Forschungsarbeit im Sinne Bredekamps jene Materialität der Kunst genauer untersucht. Wenngleich Bishop das politische Potenzial der Kunst hervorhebt, haben ›sinnlich-materielle‹ Informationen jedoch eine geringere Bedeutung; hierdurch bleiben die wichtigen Überlegungen, die sie beispielsweise in Bezug auf Oscar Bonys Arbeiten anregt, in der »Sanftheit der Sprache«, um mit Serres zu sprechen, gefangen:

»In that country during the 1960s, the combined pressures of military dictatorship and an imported European intellectual heritage gave rise to a singular mode of participatory art [...], which transformed the celebratory immediacy of the Happenings into an intellectual framework of mediated constraint, manipulation and negation.«⁹⁸

Hier werden europäische Theorien und die Militärdiktatur in Argentinien als zentrale Parameter für die Kunstproduktion gesetzt. Beide Ereignisse haben zweifelsohne ihre Relevanz, doch wie ist es dazu gekommen? Welche Genealogie verbirgt sich hinter den materiellen Dingen *und* Ereignissen? Um zu einer profunden Analyse der Werke zu gelangen, die nicht nur die politische Realität, sondern darüber hinaus die Bedingungen jener Realität untersucht, muss der »social turn«, dem die Autonomie des Subjekts innewohnt mit einem »material turn«, der sich verstärkt mit der Agenzialität der Dinge auseinandersetzt, einhergehen und miteinander verwoben werden. Die sinnliche Materialität von Dingen und Körpern lässt auf eine grundsätzlich andere Epistemologie von Kunst rückschließen, die innerhalb der Logik der Nationalität nicht erzielt werden kann. Vielmehr ist das nationale Narrativ in die sinnlich-materielle Welt, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit gezeigt wurde, mit eingeflochten. So ist der Vergleich, den Bishop zwischen der argentinischen und der europäischen Kunstpraxis unternimmt, aus einer ›materiellen Perspektive‹ irreführend: »[...] [T]hese Argentinian examples are both non-Western (in their response to the specific historical conditions of the dictatorship) and ultra-Western (in their use of European theory)«.⁹⁹ Die Frage nach der ›westlichen Kunst‹ wurde im ersten Kapitel ebenfalls kritisch diskutiert. Sie kann nur innerhalb eines geopolitischen Paradigmas greifen, ist jedoch nicht in der Lage, ›Momente der Aisthesis‹ näher zu untersuchen, da die Ausgangsbasis von Anfang an auf eine dichotomische Topografie – global versus lokal, Zentrum versus Peripherie, europäisch

95 Ebd., 31.

96 Diese These wird von Manuel Clemens formuliert. Vgl. Manuel Clemens, »Aller Anfang ist ästhetisch: Jacques Rancière zeigt das Widerstandspotenzial der Kunst.« https://www.akweb.de/ak_s/a/k531/05.htm. [04.09.2018].

97 Zum Begriff der ›Widerstandsfähigkeit‹ vgl. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve, 2008).

98 Bishop (2012), 118.

99 Ebd., 127.

versus lateinamerikanisch etc. – zurückführt und deshalb bestimmte Modi der Wahrnehmung bereits festgesetzt sind. Zahlreiche künstlerische Positionen, wie u.a. jene von Minujín und Noé, zeigen jedoch, dass diese Grenzziehungen nicht nur aufgrund der Überlappung von Orten – Minujín produzierte ihre Matratzenarbeiten größtenteils im Ausland –, sondern vielmehr aufgrund einer sinnlich-materiellen Perspektive nicht haltbar sind.

In welches Netzwerk fügt sich also jener »soziale Sadismus« ein, den Bishop in der Kunst Argentiniens verortet?¹⁰⁰ Wie situieren sich diese Werke jenseits von nationalen Narrativen? An dieser Stelle drängt sich die Frage nach den Dingen, nach verschiedenen Akteur:innen und Aktanten (Latour) erneut auf.

Im 1965 initiierten Happening *Suceso plástico* wirft Minujín Hühner, Salat und Mehl in ein Stadion in Montevideo. Im Stadion befinden sich u.a. *mujeres gordas*, Bodybuilder, sich küssende Pärchen, Kinder und Frauen – welche Agenzialität haben Akteur:innen und Aktanten in diesem Kontext?¹⁰¹ Bishop geht anhand dieser Arbeit auf das Gefangensein der Personen – Motorräder umzingeln das Ereignis – im geschlossenen Stadion ein,¹⁰² doch welche Geschichten erzählen die einzelnen Akteur:innen und warum bedarf es überhaupt ihrer Gefangenschaft? Was bedeutet eine »partizipative Kunst« im Hinblick auf die Agenzialität von Dingen? Bishops Darlegungen münden im Hinblick auf diese Fragen in einer Aporie, die es unmöglich macht, die Komplexität der künstlerischen Arbeiten genauer zu erfassen.

In *La destrucción* werden die Kunstwerke nicht nur zerstört, sondern andere »Dinge« neu entworfen. Denn neben den Teilnehmer:innen, den Künstler:innen und den zerstörten Kunstwerken tragen als lebendige Akteur:innen auch die Kaninchen und Vögel wesentlich zum partizipativen Moment bei und führen letztendlich zu einer anderen Auslegung des Kunstbegriffs.¹⁰³ In diesem anderen, sinnlich-materiellen Regime orientiert sich die Frage nach Sinnlichkeit nicht an einer bestehenden Politik, vielmehr wird das Sinnliche in einer autonomen Materialität produziert. So ermöglichen die freigelassenen Vögel unterschiedliche Assoziationen. Sie führen u.a. auf eine Tradition zurück, die an verschiedenen Orten in Lateinamerika nach wie vor praktiziert wird: Gemeint ist die Domestizierung von Singvögeln.¹⁰⁴ León Ferrari nimmt auf diese Tradition in seiner Arbeit *El infierno* (1999-2000) direkten Bezug. Sie kann als Umkehrung

100 Der Titel von Bishops Aufsatz lautet: *Social Sadism Made Explicit*.

101 Vgl. hierzu auch die Ausführungen in 8.2.2 über »Lebensmittel«.

102 Vgl. Bishop (2012), 111-112.

103 Diese Aussage leitet in den Bereich der sogenannten *Human-Animal Studies* über. Hier wird die Beziehung zwischen Tieren und Menschen untersucht. Im deutschsprachigen Raum gehört u.a. Jessica Ullrich zu den führenden Wissenschaftler:innen dieses jungen Forschungsbereichs. In einem Interview erläutert Ullrich die Entstehung und Bedeutung der *Human-Animal Studies*. Vgl. Jessica Ullrich, »Tagung »Tiere in der Kunst«, Erlangen.« <https://www.youtube.com/watch?v=MVsGms5NbYA>. [06.09.2018].

104 2017 wurden in Barranquilla in Kolumbien polizeiliche Maßnahmen gegen die Haltung und den kommerziellen Umgang mit Kanarienvögeln ergriffen. Diese Maßnahmen werden von einem Mitglied der Gemeinde kritisiert: Die Kanarienvögel seien therapeutisch für die Menschen, argumenziert der Tierhalter. Vgl. Ricardo Badillo, »Canarios criollos de Barranquilla.« <https://www.youtube.com/watch?v=m7TtGOzBWNM>. [06.09.2018].

von Minujíns freigelassenen Vögeln betrachtet werden. Denn bei Ferrari werden unzählige kleine, artifizielle Vögel dicht beieinander in einem Käfig dargestellt. Sowohl die Freilassung als auch die Gefangenschaft der Tiere werfen Fragen auf, die neben dem Subjekt die Existenzweise anderer Lebensformen thematisieren.

Aus der Perspektive verschiedenster Akteur:innen und Aktanten erweitert sich der Begriff der ›partizipativen Kunst‹ und erfordert eine genauere Untersuchung der sinnlichen und performativen Materialität jener Akteur:innen. Notwendigerweise ergibt sich aus dieser sinnlich-materiellen Perspektive auch ein anderer Begriff von den ›Teilnehmenden‹, da diese nun nicht mehr in ›Subjekt und Objekt‹ oder ›Betrachter:in und Künstler:in‹, bzw. in ›Betrachter:in und Ding‹ aufgeteilt werden können. Betrachter:in und Betrachtetes gehen ineinander über – diese These wurde anhand der Matratzenarbeiten Minujíns bereits belegt. Zwischen Matratze und Körper ereignet sich ein Moment der Sinnlichkeit, wonach Matratzen nicht nur Sinnliches darstellen, sondern auch Sinnlichkeit produzieren können. Diese Beobachtung entspringt einer intimen Situation, in welcher singuläre Erfahrungen erlebt werden. Inwiefern verändert sich aber die Relation zwischen den Partizipierenden, wenn Objekte und Subjekte in einer anderen Dimension auftreten und das individuelle zum gemeinschaftlichen Erlebnis wird? Diese Frage soll im Folgenden näher untersucht werden.

6.2.3 Matratzenräume – Dimensionen der Partizipation

Die Dimension der Partizipation erweitert sich mit den nun immer räumlicher werden den Matratzenarbeiten Minujíns. Nach *La Destrucción* realisiert die Künstlerin gemeinsam mit Mark Brusse 1963 ein weiteres Matratzenambiente: *La Chambre d'amour* (Abb. 33) Das aus einem jeweils zwei Meter hohen wie breiten Holzgestell geformte ›Zimmer‹ trägt einen geschlossenen Baldachin wie ein im Raum installiertes Himmelbett. Seine Länge beträgt weitere vier Meter, wodurch der Innenraum Platz für mehrere Personen zur Verfügung stellt. Die Verkleidung der Holzkonstruktion setzt sich aus ca. 70 einzelnen bemalten Matratzenelementen zusammen.¹⁰⁵ Das Holzgestell wurde von Brusse angefertigt, die Matratzen stammten von Minujín. An den Außenseiten des Gestells wurden spitze Eisenelemente angebracht, die durch ihre stachelartige Erscheinung das weiche Material der Matratzen und der sich darin befindenden Körper kontrastieren. Darüber hinaus verweisen sie wie ein präventiver und abwehrender Stachelzaun auf das schützenswerte Innere des ›Zimmers‹. Die Konnotation des ›Liebeszimmers‹ ist eindeutig: Es ist das Innere des weiblichen Geschlechtsorgans, die Vagina, in welche die Besucher:innen durch eine überdimensional gefertigte Vulva mit Kettenvorhang eindringen können. So passieren sie die Vulva und gelangen in den weiblichen Körper (zurück), der sich hier als ›Liebeszimmer‹ offenbart. Dieser Zugang kann unterschiedliche Affekte auslösen: Der weich ausgestattete Raum kann das Gefühl von Geborgenheit sowie unterdrückte Wünsche und Sehnsüchte hervorrufen. Gleichzeitig steht die Trennung zwischen Mutterleib und Kind, die sich im Verlassen der Höhle vollzieht, für die traumatische Erfahrung der Geburt. Spätestens seit Freud ist bekannt, dass diese Los-

105 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 55.

lösung die Entfaltung der menschlichen Psyche wesentlich beeinflussen kann.¹⁰⁶ Doch vor allem wird mit dieser Arbeit eine neue Erfahrbarkeit des weiblichen Geschlechtsorgans erprobt. Dieses wird in *La Chambre d'amour* zur sinnlichen Akteurin und stellt keineswegs ein passives oder geschlossenes ›Ding‹ dar.¹⁰⁷ Die Arbeit wurde speziell für die von Jean Clarence Lambert kuratierte Ausstellung *Du Labyrinthe à la Chambre d'amour* angefertigt, die 1964 in Tokio zu sehen war. Zuvor wurde sie 1963 in der *Galerie Le Gendre* in Paris gezeigt. Nach der Gruppenausstellung in Japan wurde die Arbeit zerstört.

In Buenos Aires produzierte Minujín 1964 nach ihrer Rückkehr aus Paris das Matratzenhaus *¡Revuélquese y viva!* (Abb. 34), welches zum darin Herumwälzen und Raufen einlud. Auch hier handelt es sich um eine Art Matratzenzimmer mit einem festen Gerüst, auf welches mehrere Matratzenelemente installiert wurden.

Das weiche und nachgiebige Material der Matratze eröffnet nun weitere Dimensionen der Erfahrung. Denn über die eingangs aufgeführten Konnotationen hinaus – die Matratze als privater Ort von sexuellen Handlungen, Schlaf, Krankheit und auch Tod – werden in den hier vorgestellten größeren Matratzenräumen körpernahe, sinnliche Aktivitäten in den ästhetischen Erfahrungsprozess mit aufgenommen: z.B. das Durchdringen von Räumen, das Riechen, Reiben, Wärmen, das taktile Erspüren und abgedämpfte Hören, aber auch das miteinander Kämpfen und ein möglicherweise lustvolles miteinander Raufen. Die Nähe zwischen Dingen und Körpern schafft ein intensives, sinnliches und auch intimes Erlebnis. Im Unterschied zu den frühen Matratzenhäusern konzipiert Minujín nun Räume, die von mehreren Personen gleichzeitig ›erlebt‹ werden können, wodurch die Matratzenarbeiten nun um diesen sozialen, interaktiven Aspekt erweitert werden.

¡Revuélquese y viva! wurde im selben Jahr (1964) vom ITDT mit dem *Premio Nacional* ausgezeichnet; in der Jury saßen Jorge Romero Brest, Clement Greenberg und Pierre Restany.¹⁰⁸ Mit dem Preisgeld finanzierte Minujín ihre erste Reise nach New York. Nach Paris und neben Buenos Aires wird das New York der 1960er- und 1970er-Jahre zum weiteren Domizil der Künstlerin. Mehrere Reisen und monatelange Aufenthalte ermöglichen Minujín den Kontakt zu anderen Künstler:innen und vor allem das Eintauchen in

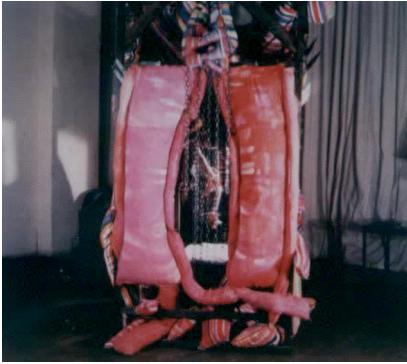
106 Hier ist die Rede vom sogenannten Geburtstrauma. Freud bezeichnete den Geburtsakt als das erste Angsterlebnis des Menschen. Vgl. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Band XIV: Hemmung, Symptom und Angst* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1926).

107 An dieser Stelle wäre es lohnenswert, den ›Kontakt‹ im Sinne Kravagnas zwischen Niki de St. Phalle und Marta Minujín genauer zu untersuchen. Denn St. Phalles Arbeit *Hon*, die 1966 in Stockholm realisiert wurde, steht thematisch in enger Verbindung zu Minujíns *Chambre d'amour*. Welche ›andere‹ Form von Weiblichkeit wird hier erforscht? Welche Erfahrungen sind möglich? Die Fragen stehen als Anregung einer Kunstpraxis und Ästhetik, die weitere Positionen wie u.a. von Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Valie Export und Regina José Galindo berührt. Darüber hinaus ist die Durchdringung der Vulva, sei sie physisch oder nur im Blick, ein wiederkehrendes Motiv in der Bildgeschichte. Courbets *L'Origine du monde* von 1866 öffnet für die westliche Kunstgeschichte den gezielten und fokussierten Blick auf das äußere weibliche Geschlechtsorgan. Minujín, de St. Phalle, aber auch Almodovar in *Hable con ella* (2002) machen Vulva und Vagina nicht nur sichtbar, sondern auch von innen heraus erfahrbar. (Zur ästhetisch-politischen Bedeutung der Sichtbarkeit des weiblichen Geschlechts, vgl. auch 7 und 7.2).

108 Vgl. Villa (2010), 137.

Abb. 33 (links) Marta Minujín und Mark Brusse, *Chambre d'amour*, 1963-1964;

Abb. 34 (rechts) Marta Minujín, *¡Revuélquese y viva!*, 1964



die Hippie-Szene, die beispielsweise in der Arbeit *Importación-Exportación* und in selbstgenähten Kleidungsstücken Resonanz findet. Die New Yorker Zeit ist geprägt von einer intensiven Produktionsphase und einer großen Spannweite an Arbeiten, die sich von Happenings und Performances über Medienkunstwerke bis zur Malerei erstreckt. Von Mitte bis Ende der 1960er-Jahre konzentriert sich die Künstlerin auf andere Materialien, bis sie 1973 in Washington – Minujín lebt zwischenzeitlich in der offiziellen Hauptstadt der USA – die Matratze wieder aufgreift. Gemeinsam mit Richard Hopkins Squires realisiert die Künstlerin unter dem Titel *200 Mattresses* eine Ausstellung in der *Harold Rivkin Gallery*. Hierzu wurde der Galerieraum mit jeweils 100 Matratzen an den Wänden und auf dem Boden ausgekleidet, die die Künstler:innen aus einem Hotel auftrieben. Dieses Hotel, bekannt als ›Cairo Hotel‹, war Teil eines kriminellen Milieus. Nachdem sich dort in einer Nacht drei Morde ereigneten, wurde das Hotel von der Polizei gestürmt und geräumt. Als Minujín diese Nachricht erfuhr, nahm sie sofort mit dem Wachpersonal des Hotels Kontakt auf, um sich über die Matratzen zu informieren. Schließlich konnten die Künstler:innen den noch in Haft befindlichen Besitzer des Hotels davon überzeugen, die Matratzen für einen Dollar pro Stück auszuleihen.¹⁰⁹ Minujín schildert, dass in den verlassenen Hotelzimmern noch Spuren der Mordanschläge sichtbar waren: »Entrabamos en el hotel y fue impresionante [...] veíamos las cartas sobre la mesa, la cama con sangre de los tres balazos.« (»Wir gingen in das Hotel und es war beeindruckend [...]. Wir sahen die Karten auf dem Tisch und das wegen der drei Schüsse mit Blut versehene Bett.« ÜdA.).¹¹⁰ Die Bilder, die die Aktion dokumentieren, verweisen auf verschiedene Gebrauchsspuren auf den Matratzen. Die blutigen Matratzen wurden zwar nicht eingesetzt, doch andere Spuren, in Gestalt von großflächigen Flecken auf der Oberfläche (Abb. 35 und 35a) verweisen auf deren vorherige Nutzung.¹¹¹ So schrei-

109 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 92.

110 Villa (2010), 148.

111 Abb. 35 wurde hier ausgewählt, um die Qualität der Matratzen darstellen zu können. Auf die Bedeutung der verdeckten Figur im Vordergrund wird nicht weiter eingegangen.

ben sich Körpersäfte wie Schweiß, Sperma, Urin etc. unmittelbar in die Materie der Matratze ein und erzählen eine intime Geschichte, die mit deren Ausstellung an die Öffentlichkeit gelangt. Die Dokumentation dieser Arbeit zeigt nicht nur die fertig ausgebaut »Matratzengalerie«, sondern zeichnet den gesamten Weg vom Cairo Hotel bis in den Galerieraum nach. Dort wurden die Matratzen aus dem Fenster geworfen, gestapelt und schließlich transportiert, um an den Galeriewänden installiert zu werden (Abb. 36–39). So werden die Räume von Hotel und Galerie über dieses Medium in eine direkte Verbindung mit den Räumen der Matratzen gebracht, wodurch auch die unterschiedlichen Geschichten der Orte in ein Spannungsverhältnis übertragen werden.¹¹²

Die Künstler:innen teilten sich den Raum auf; in den ersten zehn Tagen realisierte Squires das Happening *It's a dogs life* und in den letzten zehn Tagen gestaltete Minujín ein umfangreiches Programm, welches mehrere Künstler:innen-Aktionen umfasste. Neben Squires und Minujín zeigten und inszenierten u.a. Juan Downey, Al Hansen und Carolee Schneemann ihre Arbeiten. Den Bildern zufolge wurden die verschiedenen Aktionen von zahlreichen Besucher:innen wahrgenommen.

Abb. 35 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery*, 1973;

Abb. 35a (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Ausschnitt), 1973



Waren die ersten Matratzenhäuser noch für eine Person ausgelegt, das *Chambre d'amour* und *¡Revuélquese y viva!* für mehrere, vielleicht drei oder vier Personen, war mit der *Soft Gallery* nun ein Raum geschaffen worden, der gleich 150 Personen auf einmal aufnehmen konnte.¹¹³ Die *Soft Gallery*, auch als *Galería blanda* bekannt, führte die Möglichkeiten der Partizipation auf eine weitere Ebene. Das Happening fand anders als

112 Der Hintergrund der »Hotelmatratzen« wird in Mike Breed und Claudio Badals Kunstaktion erneut aufgegriffen. Hier rekonstruieren sie das anonyme Verbrechen im Cairo Hotel. Vgl. Ferreira Pella (2010), 92.

113 Zur Eröffnung sollen insgesamt 150 Personen auf den Matratzen herumgesprungen sein. Vgl. ebd.

in *La destrucción* nicht »außerhalb« der Matratzenhäuser statt, sondern wurde als gesamtes Ereignis in den weichen Innenraum verlagert. Diese neue Perspektive auf den Matratzenraum eröffnete weitere mögliche Praktiken und Erfahrungen, die auf andere sinnliche Dimensionen abzielen und dadurch weitere Fragen an den Begriff der Partizipation bezüglich des Ortes stellen. Während mit *Chambre d'amour* und *¡Revuélquese y viva!* Matratzenräume innerhalb von anderen Räumen – in der Galerie, im Museum und im ITDT – installiert wurden, nimmt die *Soft Gallery* nun den ganzen Raum ein, wodurch die Wahrnehmung nicht nur auf eine im Raum existierende Installation fällt, sondern auf die gesamte räumliche Dimension der Kunstinstitution ausgedehnt wird. Diese Transformation des (institutionellen) Raumes – die später auch in der *Menesunda* praktiziert wird – führt auf den eingangs erwähnten Begriff des »Settings« zurück, da in der partizipativen Kunst der Ort bzw. der Raum eine wesentliche Voraussetzung für die Teilnahme darstellt. Was bedeutet die steigende Anzahl an Teilnehmer:innen nun für diesen Ort?

Abb. 36 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery*, (Cairo Hotel), 1973;

Abb. 37 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery*, (Cairo Hotel I), 1973



In ihrer Darlegung der Partizipation diskutieren Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld die Bedeutung des Begriffs aus der Perspektive des Ortes, nämlich des Museums, heraus.¹¹⁴ So beschreiben die Autorinnen einen von der Gegenwartskunst angestoßenen Diskurs, der den Raum des Museums fokussiert und diesen kritisch hinterfragt

114 Vgl. Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, »Zwischen/Räume der Partizipation.« In *Räume der Kunstgeschichte: 17. Tagung des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, hg. v. Barbara Praher (Wien: Verband Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, 2015), 168–182.

möchte. Ein Museum gehe, indem es zum öffentlichen Raum werde, ein Risiko ein. Da hier gesellschaftliche Fragen »radikaldemokratisch« verhandelt würden, müsse das Museum auch sich selbst als Institution stets kritisch reflektieren. Fragen der Partizipation stünden deshalb im engen Zusammenhang mit Fragen der Demokratie. Aus diesem Grund stelle das Museum in seiner Funktion als politisches und ›demokratisches‹ Medium eine wesentliche Plattform für die Generierung von Wissen dar. Welche Vermittlungsfunktion hat demnach ein Museum? Die Autorinnen untersuchen diesbezüglich verschiedene theoretische Ansätze der Partizipation, in denen über die Teilnahme und Teilhabe hinaus auch »die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel [gebracht werden]«. ¹¹⁵ Folglich wird nach einem dynamischen Ansatz im Begriff der Partizipation gesucht: »Eine so verstandene Partizipation – gemeint als die tatsächliche Bereitschaft, Strukturen aufzubrechen und Definitionsmacht und Ressourcen abzugeben – erfordert eine Transformation der Institutionen und damit der Bedingungen für Wissensproduktion selbst.« ¹¹⁶ Die Autorinnen positionieren den Begriff der Partizipation, wie eindeutig aus dem Zitat hervorgeht, in einem institutionskritischen Rahmen. So soll in einer ästhetischen Erfahrung der institutionelle Rahmen nicht nur reflektiert, sondern darüber hinaus verändert werden. In diesem Kontext spielen u.a. die Überlegungen der Kunsthistorikerin Irit Rogoff, auf welche Jaschke und Sternfeld zurückgreifen, eine wichtige Rolle. Denn bei Rogoff ist diese ästhetische Erfahrung nicht bloß auf das Kunstwerk bezogen, sondern auf ein gesamtes ›ästhetisches Netzwerk‹.

Abb. 38 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery (Transport)*, 1973;

Abb. 39 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery (Transport I)*, 1973



So interessiert sich die Kunsthistorikerin, die ihre Forschung im Bereich der *visual culture* situiert, nicht für eine klassische Erörterung von Kunst, die an traditionelle Sehmuster anknüpft, sondern betont jene Form der Partizipation, die das Unbekannte stärker fokussiert: »Die Art der Partizipation, die ich hier meine, geht über die ästhetische Identifikation innerhalb der Grenzen eines für künstlerische Praktiken reser-

¹¹⁵ Ebd., 168.

¹¹⁶ Ebd., 168-169.

vierten Raums hinaus und bildet ein Modell, in dem dieser Raum unvorhergesehene Praktiken der politischen Kultur mobilisiert.«¹¹⁷

Aus dieser Position heraus entwickelt Rogoff eine ›Theorie des Wegsehens‹,¹¹⁸ die nicht nur eine andere Praxis des Sehens beschreibt, sondern auch performative Ansätze der Partizipation hervorhebt: »Ich möchte [...] der Frage nachgehen, welche Möglichkeiten Ausstellungsräume als Orte der Entfaltung von performativen Akten bieten können, um das Publikum von bloßen Betrachter:innen zu wirklichen Teilnehmer:innen zu machen.«¹¹⁹ Hier steht das Subjekt im Fokus der Analyse, um in der Interaktion mit Kunst eine andere Form des Politischen untersuchen und markieren zu können. Ihr Ziel liegt demnach darin, verschiedene Überlegungen des ›Performativen‹ mit einer ›Theorie des Politischen‹ zu verbinden. Während Sternfeld und Jaschke den Schwerpunkt auf das Museum setzen, um hier verschiedene Wissenszugänge erforschen und verändern zu können, untersucht Rogoff die Transformation soziokultureller Prozesse, die durch Partizipation hervorgebracht werden und damit gewohnte Ordnungs- und Verhaltensmuster durchbrechen. Beide Positionen ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit dem ›Setting‹ – dem Museum oder der Galerie – sowie mit dem zusammenhängenden Wissen, welches innerhalb des ›Settings‹ generiert wird. Dementsprechend kann Minujíns Aussage u.a. auch als institutionskritische Haltung gelesen werden:

»Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándolo de su inercia, ¿para qué, entonces, iba a guardar mi obra?... Para que fuese a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.«¹²⁰

Aus den dargestellten Gründen praktiziert Minujín eine ephemere Kunst, deren Wirkung sich in gegenwärtigen Prozessen äußert.¹²¹ Doch mit welchen Strategien bringt

117 Irit Rogoff, »Wegschauen: Partizipation in der visuellen Kultur.« *Texte zur Kunst* 9., Nr. 36 (1999): 105.

118 Die englische Originalversion des Textes umfasst noch weitere Aspekte. Vgl. Irit Rogoff, »Looking Away: Participation in Visual Culture.« In *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, hg. v. Gavin Butt (Malden, MA: Blackwell, 2005), 117-134.

119 Rogoff (1999), 104.

120 »Ich fühlte und bejahte, dass die Kunst etwas viel Wichtigeres für den Menschen war als jene Ewigkeit, eingerahmt in Museen und Galerien, zu welcher nur die Gebildeten Zugang hatten. Für mich war die Kunst eine Art, das Leben zu intensivieren, Betrachter:innen aufzurütteln, sie aus ihrer Trägheit aufzuwecken. Warum sollte ich dann meine Arbeit behalten?... Damit sie auf den kulturellen Friedhöfen stirbt, die Ewigkeit interessierte mich nicht, ich wollte leben und Leben schaffen.« (ÜdA). Marta Minujín »Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París« In Katzenstein (2007), 59. Des Weiteren verortet sich diese Aussage im Diskurs vom ›Ende der Kunst‹. Vgl. diesbezüglich 9.2.

121 Mit der Archivierung der Kunstaktionen in Form von Katalogen, Fotografien, Notizen, Zeitungsartikeln, Ton- oder Filmaufnahmen erhält ›das Ephemere‹ jedoch eine materielle Präsenz. Allgemein ließen sich hier auch Überlegungen zum sogenannten *reenactment*, der wiederholten Inszenierung der Arbeiten, anführen.

die Künstlerin ihre kritische Haltung hervor? Es sind diese sinnlichen Aktivitäten – *sensir, intensificar, impactar, sacudir, sacar, vivir* und *hacer vivir* –, die Minujín an der Transformation des Kunstbegriffs beteiligen und darüber hinaus im Begriff der Partizipation zur Verhandlung von gesellschaftlichen Strukturen, Normen und Ordnungen führen. Selbst der Ort verfügt über Materialität und Sinnlichkeit, weshalb die Position Minujíns weniger in einer institutionskritischen als in einer sinnlichen Perspektive verortet werden kann. Der gleichzeitig institutionelle, aber auch materielle Galerieraum wird zum Raum der Sinne. Rogoff schließt diese Sinnlichkeit in ihrer Analyse nicht aus – im Gegenteil: Performative Aktivitäten und sinnliche Materialien wie Körpersprache und Kleidung werden hier berücksichtigt.¹²² Jedoch orientiert sich ihre Frage nach der Partizipation primär an sozialen und nicht an materiellen Parametern. Durch das Wegschauen (vom Kunstwerk) und das Hinschauen auf die Betrachter:innen können andere Perspektiven gewonnen werden, die Aufschluss über verschiedene partizipative Praktiken geben. Hier spielt der Ort, nämlich das Museum bzw. die Kunstinstitution wie auch bei Jaschke und Sternfeld eine zentrale Rolle. Das Wissen, dass hier angestrebt wird, gründet auf der Frage nach dem Subjekt und nicht nach dem Objekt.

Der Blick bzw. das »zönästhetische Fühlen«, welches den methodischen Ansatz dieser Forschungsarbeit konfiguriert, untersucht und beleuchtet jedoch ein (materielles) Wissen, das in der künstlerischen Praxis produziert und schließlich im »sinnlichen Wechselspiel« (Waldenfels) zwischen Subjekt und Objekt verhandelt wird. In diesem Sinne ist es weder der Ort noch das Subjekt, welches hier fokussiert wird, um die Dimension der Partizipation zu umreißen, sondern die Materialität der Dinge und Praktiken, die gleichsam Situationen (Fischer-Lichte) und Ereignisse umfassen und die sich in Relation zu Orten und Subjekten gestalten können. Im Fall der Matratze haben wir es nicht mit einer »isolierten Materie« zu tun, vielmehr ist die Matratze in ein sinnlich-materielles und relationales Netzwerk eingeschrieben. Dementsprechend bezeichnet Irene Nierhaus die Matratze als das »intimste Menschenmöbel«¹²³ und definiert in diesem Sinne die einzelnen Matratzen(möbel) der *Soft Gallery* Minujíns als »Raumhorizont einer sich öffnenden Gesellschaft [...], die in der Rückführung auf Elementarismen einen spielerisch, antikapitalistisch motivierten Verzicht auf Möblierungsfülle durch Konsum [vermitteln], zugunsten einer gesamtgesellschaftlichen, sozialökonomischen und solidarischen Grundlage.«¹²⁴ Diese Assoziation, die von einer politischen Haltung des Verzichts herrührt, führt des Weiteren auf verschiedene Praktiken zurück, die *durch* und *auf* Matratzen erprobt werden. Diese Praktiken artikulieren im Kontext des Mediums ein klares politisches Statement, wie Angelika Linke beispielsweise anhand der Sitz- oder Liegegewohnheiten der 1968er-Jahre analysiert.¹²⁵ Dass die Matratze in den 1960er- und 1970er-Jahren in vielen Schlafzimmern direkt auf den Boden gelegt wird

122 Mit der Frage »wie man sich zu einer Ausstellung anziehe«, geht Rogoff auf performative und materielle Aspekte der Partizipation ein. So hebt sie u.a. die Mode der afroamerikanischen Museumsbesucher:innen in der Ausstellung *Black Male* hervor, die durch ihr modisches Auftreten ebenfalls zum »Gegenstand der Ausstellung« geworden wären. Vgl. Rogoff (1999), 106-107.

123 Vgl. Nierhaus (2016), 16.

124 Ebd., 23.

125 Vgl. Angelika Linke, »Unordentlich, langhaarig und mit der Matratze auf dem Boden. Zur Protestsemiotik von Körper und Raum in den 1968er Jahren.« In Nierhaus; Heinz, *Matratze/Matrize* (2016).

und ein Bettgestell nicht mehr für nötig befunden wird, deutet Linke als allgemeine »Entvertikalisierung« des Raumes.¹²⁶ Zuvor bestehende Ordnungen und Strukturen, die durch weitere Möbel organisiert waren, brechen auf und alltägliche Handlungen richten sich *um* und *auf* der Matratze ein: Lesen, Essen, Schreiben etc. finden nun in horizontaler Position statt und verlagern damit die Handlungen auf den Boden. Das-selbe gelte für das Sitzen. Auch hier verändere die »Nähe zum Boden« im sogenannten sit-in die vorgegebenen Normen.¹²⁷

Abb. 40 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery (Publikum I)*, 1973;

Abb. 41 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery (Publikum II)*, 1973



In der *Soft Gallery* sitzen verschiedene Personen eng aneinandergerückt auf dem Matratzenboden (Abb. 40, 41). Ihre Körperhaltung, die in dieselbe Richtung weist, lässt vermuten, dass die Fotografie einen Moment aus einer Performance dokumentiert, der die Betrachter:innen hier folgen. Nicht nur das informelle Sitzen und Zusammenkommen auf den Matratzen, sondern auch – und vor allem – die »sinnlichen Bedingungen« lassen hier eine intime Gemeinschaftsform entstehen. Verschiedene Körpergerüche, aber auch der Geruch der Matratzen selbst, der vermutlich noch von deren textiler Oberfläche ausgeht, breiten sich im Raum aus. Eine strukturierte Sitzordnung, in welcher sowohl das Subjekt als auch der Raum von einer Platzzuweisung beeinflusst und bestimmt wären, wird durch das Zusammensitzen und durch die unregelmäßige Platzaufteilung aufgebrochen. Berührungen finden deshalb einen anderen Spielraum und auch Blicke werden anders ausgetauscht. Die gesamte kommunikative Ebene verändert sich durch das Medium der Matratze, wird intensiver, näher und dadurch intimer. Diese Erfahrung geht mit einer affektiven, sinnlichen Wahrnehmung einher, die das gemeinsame Sitzen in der *Soft Gallery* zum sinnlichen Ereignis werden lässt. Noch intensiver wird diese Erfahrung, wenn wie bei der Eröffnung der *Soft Gallery* 150 Personen gleichzeitig auf den Matratzen herumspringen, oder wenn körperliche Nacktheit wie in der Performance von Charlotte Moorman (Abb. 42) und einer weiteren Person (Abb. 43) gleichzeitig mit den Matratzen und den Betrachter:innen in Berührung kommt.

Aus den unterschiedlichen Transformationen und Abwandlungen der Matratze, wie sie u.a. das Sitzen und Liegen in den 1968er-Jahren demonstrieren, leitet Niernhaus

126 Vgl. ebd., 381.

127 Vgl. ebd., 379ff.

Abb. 42 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Charlotte Moor-man), 1973;

Abb. 43 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Nackte Person), 1973



ein gesamtes »Wohnwissen« ab. Dieses Wissen »ist explizit und implizit sowie manifest, latent und plural, es versammelt und ordnet institutionelles, öffentliches, privates, persönliches und verschwiegenes Wissen.«¹²⁸ Die Matratze, wie deutlich wird, umfasst ein breites Spektrum möglicher Denk- und Handlungsräume, die jeweils in der unterschiedlichen Verwendung des Mediums andere Wissenshorizonte eröffnen. So können in der Genealogie der Matratze, die nicht linear verläuft, sondern in quere Verflechtungen eingebunden ist, verschiedene Diskurse und Praktiken verglichen und analysiert werden. Dabei gestaltet sich die Partizipation aus der Interaktion zwischen Matratzen und Körpern und eröffnet darüber hinaus einen anderen sinnlichen und von Affekten geleiteten Raum des Politischen (Massumi).

Ähnlich wie die *Soft Gallery* nahm auch der gleich mehrere Räume umfassende Parcours der *Menesunda* den gesamten Raum des ITDT ein. Allerdings ereignete sich die *Menesunda* bereits 1965, acht Jahre vor der *Soft Gallery*. Wie eingangs erläutert wurde, war die *Menesunda* eines der ersten partizipativen Kunstwerke Minujíns, welches Menschenmassen anzog und für eine hohe Besucher:innenzahl ausgelegt war. Mit dem »Wissen der Matratzen« kann diese »partizipative Kunst« nun differenziert beleuchtet und analysiert werden. Dabei stellt sich auch hier die Frage nach der Partizipation stets im Hinblick auf ein sinnlich-materielles Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt. Die *Menesunda* ist zweifelsohne ein »Schlüsselwerk« von Marta Minujín. Denn diese Arbeit führt in ein komplexes System sinnlicher und materieller Medien ein, die sich auf der »Haut« unterschiedlichster Körper, sowohl dinglicher als auch menschlicher Art, ablagern und verschiedene Formen von Relationen eingehen. Folgender Abschnitt soll einen Überblick über diese Arbeit vermitteln, um anschließend die genannten Relationen näher analysieren zu können.

128 Nierhaus (2016), 30.

6.3 *La Menesunda*

»La Menesunda significa entrar a vivir a través del arte« (Blatt 8)

»La Menesunda fue – y esto se quería que ocurriera« (Blatt 2)¹²⁹

Marta Minujín

*La Menesunda*¹³⁰ wurde erstmals 1965 im ITDT von Marta Minujín und Rubén Santantonín¹³¹ in Kooperation mit Pablo Suárez, Floreal Amor, David Lamelas, Rodolfo Prayón und Leopoldo Maler realisiert.¹³² Darüber hinaus war während des zweimonatigen Aufbaus der Arbeit ein großzügiges Personal für die Bauarbeiten und die Elektrotechnik engagiert worden.¹³³ Die *Menesunda* stellt einen Parcours durch unterschiedliche Gänge und Räume des menschlichen Körpers dar. Dabei dringen die Besucher:innen auf schwammigen, weichen Böden sowohl in das Innere des Körpers ein, in die Bauchhöhle samt ihrer Gedärme sowie auch in den Innenraum des Kopfes. Trotz des Eindringens in das Innere des Körpers erfahren die Besucher:innen gleichzeitig auch von außen gegebene Impulse. Mediale Phänomene wie der Fernseher, kosmetische Behandlungen sowie ein Kühlraum, dessen niedrige Temperatur Gänsehaut verursacht, stellen solche äußeren Faktoren dar. Zwischen den inneren und äußeren »Situationen« und Räumen besteht jedoch keine klare Grenze. So sind die Räume auf die Größe des Körpers zugeschnitten – »Cada espacio comunica con el otro a través de una apertura de tamaño de una persona« (»Alle Räume kommunizieren miteinander durch eine personengroße Öffnung«, ÜdA.)¹³⁴ – und funktionieren demnach organisch. Es ließe sich hier erneut das Bild von einer »permeablen Haut«¹³⁵ anwenden, um die unterschiedlichen Räume und Gänge zu beschreiben. Diese Haut kann als *Schwelle* (Waldenfels) betrachtet werden und gleichzeitig ist sie als *zönästhetisches* Element (Serres) zu begreifen, welches alle Sinne umfasst. Dabei befindet sich die Haut im ständigen sinnlichen Wechselspiel zwischen dem Inneren und Äußeren des menschlichen Körpers, welches sich wiederum mit

129 »Die Menesunda bedeutet, durch die Kunst ins Leben einzutreten (Blatt 8) Es gab die Menesunda – und wir wollten, dass es so passiert.« (Blatt 2). (ÜdA). Die Zitate stammen aus den Notizen für die Konzeption der *Menesunda*, die Minujín in der Regel mit der Schreibmaschine oder auch handschriftlich notierte. Im folgenden Text wird auf dieses Archivmaterial, das ca. 30 geschriebene Seiten beinhaltet, zurückgegriffen. Teilweise wurden Tippfehler in den Zitaten korrigiert. Vgl. Marta Minujín, Archiv Espigas, Fundación Espigas, Buenos Aires.

130 In *Lunfardo*, dem Gaunerslang, der im 19. Jahrhundert in Argentinien entstanden ist, bedeutet *Menesunda* »Durcheinander« oder auch »Konfusion«. Vgl. Diego Berakha und Rocío Crudo, »La Menesunda según Marta Minujín.« <https://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/la-menesunda-segun-marta-minujin>. [08.09.2018].

131 Zur Position von Santantonín und medialen Aufwertung Minujíns vgl. Giunta (2001), 162ff.

132 Im Sinne eines »reenactment« wurde 2016 *La Menesunda* im MAMBA in Buenos Aires erneut aufgebaut, diesmal als alleiniges Projekt von Marta Minujín. Die folgende Erörterung wird sich jedoch auf die erste Version aus den 1960er Jahren beziehen.

133 Vgl. Minujín, Archiv Espigas, (Blatt 1).

134 Ebd. (Blatt 4).

135 Vgl. 3.1.

dem räumlichen und dinglichen Innen und Außen in Relation setzt. Die Propriozeption wurde in der *Menesunda* auf eine bis dato kaum erprobte Art und Weise in Erfahrung gebracht. Auf unterschiedlichen Ebenen sollten die Besucher:innen stimuliert werden. Minujín hält dementsprechend fest: »Lo principal en ›Menesunda‹ es promover en el espectador a una mayor comunicación con los otros espectadores, comunicación con las cosas y los objetos allí [...] a despertarle los sentidos y sus facultades pensantes y su memoria, despertarle su espontaneidad, obligándolo a crear.«¹³⁶ Die sinnliche Erfahrung sollte demnach unmittelbar mit der Handlungsmöglichkeit verknüpft werden. Hier waren die Besucher:innen nicht nur dazu aufgefordert zu handeln, sondern wurden sogar, wie Minujín schreibt, notwendigerweise dazu verpflichtet bzw. zum Handeln ›gezwungen‹.

Minujín hatte genaue Angaben für das Durchlaufen des Parcours in ihren Notizen festgehalten. So sollten sich maximal acht Besucher:innen gleichzeitig in der *Menesunda* aufhalten. Die Kontemplation der einzelnen Situationen war nicht erwünscht. Die Besucher:innen sollten stets weitergehen und permanent in Bewegung bleiben. Dennoch wurde für den kompletten Durchlauf eine relativ hohe Zeitspanne von einer Stunde angesetzt. Nach einer fünfzehn Tage andauernden Ausstellung wurde der Parcours zerstört. Im Folgenden soll nun der Gang durch die *Menesunda* sinnlich rekonstruiert werden.¹³⁷

Durch eine menschenförmig geschnittene Silhouette gelangen die Besucher:innen in die *Menesunda* hinein (Abb. 44). Das Hinweisschild »PRIMERO SUBA« gibt die Anweisung, direkt die steile Treppe hinaufzusteigen, statt dem dahinter liegenden Gang – einem Tunnel mit Neonlichtern – zu folgen (Abb. 45, 46).¹³⁸ Über die Treppe geht es zu einem Durchgangsraum, an dessen Wände mehrere Fernseher installiert wurden (Abb. 47). Einige der Bildschirme projizieren das eigene Gesicht der jeweiligen Besucher:innen, während auf anderen Monitoren Sendungen der damaligen Zeit ausgestrahlt werden. Unübersehbar ist unten auf den Bildschirmen die Marke *DuMont* angegeben, die auf ein nordamerikanisches Unternehmen verweist.¹³⁹

Über einige Treppen, die diesmal hinunterführen, gelangen die Besucher:innen schließlich in ein Schlafzimmer, in welchem sich ein Bett und ein darin liegendes Paar

136 »Das Wichtigste der ›Menesunda‹ war es den Teilnehmer:innen einen möglichst großen Austausch mit anderen Zuschauer:innen zu bieten, sowie eine Kommunikation mit den dort aufzufindenden Dingen und Gegenständen zu ermöglichen, um Sinne, Denkvermögen und Gedächtnis anzuregen, Spontaneität zu wecken, und die Betrachtenden zum kreativen Schaffen zu verpflichten.« (ÜdA). Minujín, Archiv Espigas (Blatt 7).

137 Die folgende Beschreibung bezieht sich u.a. auf einen achtminütigen Dokumentarfilm von Leopoldo Maler. Er dokumentiert die Produktionsphase der *Menesunda* und zeigt verschiedene Besucher:innen beim Beschreiten des Parcours. Der Film war in der Ausstellung *The World Goes Pop* von September 2015 bis Januar 2016 in der *Tate Gallery of Modern Art* in London zu sehen. Vgl. Marta Minujín, *Minujín 1965* (Collection of the artist, 1965), 16-mm-Film, digitalisiert. Die dargelegten Abbildungen zur *Menesunda* sind größtenteils Filmstills aus diesem Film.

138 Abbildung 45 zeigt Minujín und Santantonín im Eingang der *Menesunda*. Auf Abbildung 46 ist die Künstlerin vor der Neonwand zu sehen.

139 Der Name des Unternehmens stammt von seinem Gründer Allen B. DuMont. Dieser produzierte in den späten 1930er-Jahren die ersten Fernseher für Privathaushalte. Vgl. Early Television Museum, »Allen B. DuMont.« http://www.earlytelevision.org/allen_b_dumont.html. [14.01.2018].

Abb. 44 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Eingang)*, 1965;
 Abb. 45 (Mitte) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Neontunnel)*, 1965;
 Abb. 46 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Minujín vor Neonwand)*, 1965



befinden (Abb. 48). Im Dokumentarfilm hält der Mann in der linken Hand eine Zigarette, während er mit der rechten Hand über das Haar einer Frau streichelt, die in seinem Arm liegt. Die Frau hält einen Gegenstand in den Händen, der nur schwer erkennbar ist – es könnte ein Kuscheltier sein. Manchmal berühren sich die Finger von Mann und Frau und sie streicheln sich gegenseitig. Sie trägt ein Nachthemd, während sein Oberkörper unbekleidet ist. Nacktheit trifft die Betrachtenden direkt ins Gesicht. Der Raum ist mit einem Schallplattenspieler (ebenfalls der Marke *DuMont*), einer Zeitung, einem Ventilator und einem Nachttisch mit Lampe ausgestattet. Eine der Wände wurde mit einem Hut und zwei weiteren Elementen dekoriert. In dieser Situation dringen die Besucher:innen zweifelsohne in die inszenierte Privatsphäre zweier Fremder ein. Die Intimität des Paares löst zur selben Zeit sowohl peinliche Berührung als auch Neugier aus, wie aus den Gesichtern der Besucher:innen leicht abzulesen ist. Einige wenden sich beschämt ab und passieren den Raum schneller, andere sind irritiert. Eine Frau schmunzelt und blickt nur wenige Male auf die Akteur:innen im Bett, während ein junger Mann die Situation ganz genau »unter die Lupe nimmt« und das Pärchen mehrmals gezielt anschaut (Abb. 49).

Abb. 47 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Fernseher)*, 1965;
 Abb. 48 (Mitte) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Paar im Bett)*, 1965;
 Abb. 49 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (neugieriger Besucher)*



Das Gesehene löst hier unweigerlich Affekte aus, die in verschiedene Gefühlslagen wie Scham, Neugier, Irritation, Lust etc. übergehen. Bereits Bilder können Gefühle aus-

lösen, hier aber ist es nicht bloß das Bild zweier Liebhaber, das die Besucher:innen sehen. Zum ersten Mal konnte in Buenos Aires bildende Kunst erlebt werden, die außerhalb der Theaterbühne lebendige Akteur:innen zeigte. Ohne dass die Art der Handlung vorgegeben war, forderte die Situation die Besucher:innen direkt zum Handeln auf. Es war ihnen möglich, kurz stehenzubleiben oder schnell weiterzugehen, den Blick auf das Paar entweder zu meiden oder sich ihm hinzugeben. Die Besucher:innen beobachteten nicht bloß Intimität, sie waren vielmehr plötzlich Teil dieser intimen, erotischen Situation und wurden zu Voyeur:innen. Das Blut konnte ihnen vor Scham ins Gesicht steigen oder das Herz schneller klopfen. Ebenso konnten Verlangen oder Lust hervorgerufen werden, die von der visuellen Situation stimuliert und ausgelöst und nun auf die ›Haut‹ übertragen wurden. Die Situation machte die Betrachter:innen jedoch nicht nur zu ›Voyeur:innen der Anderen‹, sondern vor allem zu Voyeur:innen ihrer selbst – ihrer Sinne, Gedanken und Gefühle. Das Ambiente des Schlafzimmers bringt eine Situation der Intimität hervor, die sich im Rahmen häuslicher, privater Gewohnheiten ereignet, wodurch unmittelbar eigene Gewohnheiten konfrontiert werden.

Abb. 50 Marta Minujín und Rubén Santantonín, La Menesunda (Frauenkopf), 1965



Nach dieser intimen Begegnung mit sich selbst führen die Treppen hinab in einen mit grellen Farbtönen ausgeleuchteten Neontunnel, der sich hinter dem Eingang bereits ankündigt. Erneut steigt man hoch zu den Fernsehern, und schließlich führt ein anderer Gang weiter hinab in das Innere eines überdimensionalen stark geschminkten Frauenkopfes (Abb. 50). Hier können die Besucher:innen eine Massage erhalten oder Make-up-Produkte ausprobieren. Im Film lässt sich eine Frau eine Massage an

ihren Oberschenkeln geben, die ihre erogenen Zonen stimuliert (Abb. 51). Die Innenwand des Kopfes ist mit Kosmetikprodukten der heute nicht mehr existierenden Marke *Ylang* ausgekleidet.¹⁴⁰ Durch ein kleines Fenster, welches direkt an einem der Augen des Kopfes installiert wurde, wird der Blick auf einen außenstehenden Spiegel geführt, welcher wiederum einen Gesamtblick auf den Kopf reflektiert. So steht man im Kopf der Frau und sieht durch ihre Augen die Reflexion des gesamten Hauptes, in welchem man sich gleichzeitig befindet. All dies geschieht im Sinne einer doppelten, bildlichen Reflexion. Während sich die Besucher:innen im Inneren befinden, sehen sie das Äußere. Doch simultan geschieht derselbe Prozess mit dem Inneren und Äußeren der eigenen Augenlinse. In der Wahrnehmung der Betrachter:innen spiegeln sich die verschiedenen innenliegenden und äußeren Ebenen der Sichtbarkeit, die, wie hier erfahrbar wird, nicht voneinander getrennt existieren, sondern über ›materielle Schwellenkörper‹ – Licht, Spiegel, Augenlinse, Netzhaut etc. – miteinander in Verbindung stehen. Die moderne Kunst hat die Grenzen der Wahrnehmung bereits ausgiebig erforscht und daran ›gerüttelt‹, wie Waldenfels darlegt.¹⁴¹ In der Spiegelung des Eigenen im Fremden wird auch die Szenerie, die sich zuvor auf dem Fernseh Bildschirm ereignete, wiederholt. Das eigene Bild wird durch ein äußeres Medium reflektiert und dadurch verändert wiedergegeben. Diese äußere Transformation, die immer schon mit dem Inneren in Berührung steht, soll auch eine Veränderung des Inneren evozieren. In diesem Transformationsprozess liegt das Erfahren der propriozeptiven Wahrnehmung, die in der *Menesunda* vielschichtig erprobt wird.

Demnach wird mit dem Raum des Frauenkopfes auch das Bild einer übergestülpten Maske konzipiert. Denn der geschminkte Frauenkopf stülpt sich sinngemäß über den eigenen Körper bzw. das eigene Gesicht, welches nun unter farbigen Schattierungen, Mascara, Lidstrichen, Rouge und Lippenstift ebenfalls ›maskiert‹ werden soll. ›In die Maske gehen‹ bedeutet jedoch nicht, sich in eine fremde Person zu verwandeln. Vielmehr soll die ›eigene Persönlichkeit‹ hierdurch unterstrichen, ja vielleicht sogar erst ›geschaffen‹ werden. Serres verbindet diesen Akt mit der ›Tätowierung der Haut‹:

»Die nackte Frau vor dem Spiegel tätowiert ihre Haut in der rechten Ordnung und nach gewissen Regeln, sie betont die Augen und den Blick, hebt den Ort des Kusses mit Farbe hervor, streicht das Gehör mit einem Ohrhänger oder Ohring, stellt farbige Brücken und Verbindungen zwischen den Gruben und Hügeln der Sinne her, zeichnet die Karte ihrer eigenen Rezeptivität.«¹⁴²

Was Serres hier beschreibt, ist nicht mit einer echten Tätowierung, die unter der Haut ein permanentes Bild schafft, gleichzusetzen, sondern vielmehr mit dem Moment der Berührung zwischen ›Haut und Seele‹. Serres greift diesen Moment auf, um über die Sinnlichkeit der Haut die cartesianische Trennung in Vernunft und Sinne aufzulösen.¹⁴³ In dieser Auflösung liegt nun das Potenzial einer anderen ästhetisch-politischen Ord-

140 Vgl. Dokumentarfilm der Reproduktion von *La Menesunda* (Berakha und Crudo).

141 Vgl. Waldenfels (2013a), 113.

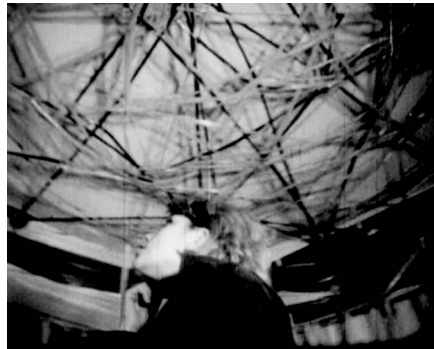
142 Serres (1999), 35.

143 Vgl. ebd., 17ff.

Abb. 51 Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Massage)*, 1965



Abb. 52 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Karussell)*, 1965;
Abb. 53 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Karussell I)*



nung, die sich hier in der ›weiblichen Rezeptivität‹ manifestiert. An späterer Stelle wird auf die politische Dimension der anderen Femität erneut eingegangen.

Durch einen kleinen Ausgang gelangen die Besucher:innen schließlich vom Kopf in ein großes, sich drehendes Karussell (Abb. 52, 53). Dieses hat nur eine Eingangsmöglichkeit, weshalb der richtige Moment abgewartet werden muss, um es betreten zu können. Einmal im Karussell angekommen, führt ein Weg weiter zu einem langen Korridor – *la ciénaga* –, dessen Boden aus einem schwammigen, sumpfigen Material besteht (Abb. 54). Im Beschreiten des Ganges treten die typischen Gerüche einer Zahnarztpraxis in die Nase, und verschiedene Geräusche, die das Grummeln und Blubbern der inneren

Abb. 54 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Ciénaga)*;

Abb. 55 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Gedärme)*, 1965



Bauchorgane nachahmen, dringen in die Ohrmuscheln. Die Besucher:innen befinden sich nun im ›Bauch der *Menesunda*‹. Innere ›Schleimhäute‹ und ein nachgiebiger Boden simulieren die weichen Eingeweide (Abb. 55). Im drehenden Karussell vermischen sich ›Bauchgefühl‹ und rationaler Verstand. Denn der ausgelöste Schwindel verortet sich nicht bloß im Kopf, etwa im Gleichgewichtssinn, sondern schlägt sich gleichzeitig im Bauchbereich nieder. Ein andauernder Schwindel führt zu einer anderen Wahrnehmung der eigenen Sinne und der Umgebung. Vom Schwindel ausgehend, wird eine neue Form des Denkens initiiert. Verlangen Schwindel und Konfusion der Großstadt, die, wie wir später sehen werden, im Konzept der *Menesunda* eine bedeutende Position einnehmen, ebenfalls nach einem ›schwindligen Denken? Wenn dem so ist, könnte das Karussell als Metapher der Großstadt betrachtet werden. Die Großstadt als Karussell wird in der *Menesunda* sowohl im Inneren der Magenrube verortet, als auch im Äußeren erfahrbar gemacht, in Gerüchen, Geräuschen und zahlreichen visuellen Impressionen.

Am Ende des schwammigen Flurs, dessen Wände eine unebene Struktur vorweisen, ist schließlich ein riesiges Telefon installiert (Abb. 56). Eine elektronische Stimme gibt die exakte Uhrzeit wieder. Zum Öffnen der nächsten Tür soll hier eine Nummer gewählt werden. Von einer intensiven sinnlichen Erfahrung, zu welcher hauptsächlich weiche und dynamische Materialien verwendet wurden, durchlaufen die Besucher:innen nun eine rationale Situation, deren Handlung in einer logischen Abfolge verläuft.

Gleich hinter dem Telefonraum eröffnet sich ein auf mehrere Grade unter null herunter gekühlter ›Kühlschrank-Raum‹ (Abb. 57). Die Tür, die in den Raum führt, gleicht dem Design einer ganz normalen Kühlschranktür im Stil der damals von der Firma *Siam Di Tella* produzierten Fabrikate. Das Unternehmen für Haushaltsprodukte finanzierte u.a. das ITDT, in welchem sich der Parcours auf zwei Ebenen ereignete. Der im Normalzustand auf 36 °C temperierte Körper wird durch die niedrige Temperatur im Kühlraum schlagartig abgekühlt. Die Haut reagiert dabei als Erstes. Ihre feinen Härchen beginnen sich zumeist auf Armen und Beinen aufzurichten. Doch neben der Kälte können auch Angst und Erregung für Gänsehaut sorgen. Das Phänomen der Gänsehaut ließe sich demnach auf ein immanentes, sensibles Wissen zurückführen, welches auf

Abb. 56 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Telefon)*, 1965;

Abb. 57 (Mitte) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Kühlschrank)*, 1965;

Abb. 58 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Spiegelkabinett)*, 1965



äußere Umstände reagiert. Damit kann die Gänsehaut als primärer Ort der Affekte bezeichnet werden, an dem sich die propriozeptive Wahrnehmung unmittelbar ereignet.

Nach dem Kühlraum erwartet die Besucher:innen eine Spirale voller Elemente, die von der Decke hängen und durch welche sie sich den Weg bahnen müssen, um schließlich den letzten Raum, das Spiegelkabinett, zu erreichen. Alle Wände sind mit Spiegeln versehen, und in der Mitte des Raumes befindet sich eine aus Glaswänden installierte Zelle, die jeweils nur von einer Person betreten werden kann (Abb. 58). Die Lichter schalten sich abwechselnd ein und aus. Ventilatoren wirbeln glitzerndes Konfetti durch die Luft. Der Geruch von Frittiertem steigt in die Nasen der Besucher:innen. Mit leuchtenden und glitzernden Papierstücken übersät, verlassen sie die *Menesunda*, und der Parcours ist vorerst beendet.

6.4 Parcours durch Körper und Metropole

La Menesunda wurde von der Öffentlichkeit und von Kritiker:innen unterschiedlich aufgenommen.¹⁴⁴ Die Arbeit schockierte im selben Maß, wie sie Neugier auslöste. Nach fünfzehn Tagen wurde der Parcours geschlossen und zerstört. Zuvor strömten jedoch zahlreiche Menschen in das ITDT. Die Schlange reichte bis um den Block der Straße Florida herum. Wie lässt sich das Ereignis vor dem politischen und sozialen Hintergrund der damaligen Zeit nun kontextualisieren und ferner situieren? Um die Fragen beantworten zu können, ist es hilfreich, die verschiedenen Akteur:innen der *Menesunda* in ihrem sinnlich-politischen Kontext zu betrachten. Denn zahlreiche »sinnliche Materialien« wurden hier eingesetzt. Die zu Beginn erwähnten Neonlichter, die unweigerlich das Bild der Großstadt prägen, werden ebenso zu sinnlichen Akteuren wie die im Bett liegenden Schauspieler.

Die Geschichte des Neonlichts wurde von Christoph Ribbat ausführlich dargelegt. Gleich zu Beginn weist der Autor auf einen wichtigen Unterschied hin, der sich zwischen den Begriffen *neon lights* und *fluorescent lights*, im Deutschen unter »Neonröhre« zusammengefasst, ergibt. Denn ersteres bezieht sich auf das elektrische Neonlicht,

144 Vgl. Noorthoorn (2010), 24.

dessen Glas mundgeblasen und handgeformt ist. Die Geschichte dieses Handwerkes geht auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück und hat nichts mit den *fluorescent lights*, dem industriell gefertigten Strandardprodukt der Neonröhre zu tun. Diese werden laut Ribbat meistens mit Quecksilberdampf aufgefüllt und ihre Innenseiten sind mit fluoreszierenden Stoffen beschichtet.¹⁴⁵ Vor diesem Hintergrund demaskiert Ribbat die Geschichte des Neonlights und die »Erzählung von der steten Dematerialisierung unserer Städte und der Virtualisierung unseres Alltags« als puren Mythos.¹⁴⁶ Seine These lautet demzufolge, dass das Handgemachte eben auch in der Neonröhre seinen Weg zurück in die Großstadt gefunden habe.¹⁴⁷ So können die in allen möglichen, doch zumeist grellen Farben und verschiedenen Formen geschwungenen Neonröhren, die sich im Eingang der *Menesunda* in mehreren Schichten überlagern und unterschiedlich blinken, als sinnliche Elemente der Großstadt wahrgenommen werden. Neben ihrer visuellen Erscheinung gibt es auch ein auditives Erlebnis durch die Neonröhren. Denn Ribbat schreibt: »Neon summt«, und schließt dem eine Erzählung über »Neonmusik« an.¹⁴⁸ Doch bereits das Herstellungsverfahren der Neonleuchte ist wesentlich. Denn es zeigt, dass in der Produktion der Neonröhre Spuren des Atems hinterlassen werden, wodurch verschiedene sinnliche Materialien sich mischen und miteinander agieren.¹⁴⁹

Auch der Fernseher wird bei Minujín zum Akteur der Sinne. 1951 wurde in Argentinien die erste Übertragung eines Fernsehprogramms durchgeführt. Die Fünfzigerjahre hindurch war *Canal 7* der einzige nationale Sender, doch zu Beginn der Sechzigerjahre wurden weitere Kanäle eingeführt.¹⁵⁰ Mit der Expansion des kommerziellen Lebensstils wurde der Fernseher zum bevorzugten Medium, um neue Produkte zu bewerben. Indem sich die Gesichter der Besucher:innen in den Fernsehbildschirmen der *Menesunda* widerspiegeln, werden im Medium die Rollen zwischen Sender:in und Empfänger:in bzw. Produzent:in und Konsument:in vertauscht. Katzenstein und Cippolini diskutieren bezüglich der Fernseher die Rolle des Körpers: »[La Menesunda fue] una celebración del imaginario tecnológico, la novedad de una imagen sin cuerpo o un cuerpo que es solamente ›un poco de luz en una pantalla‹, y una propuesta de intensificación de las experiencias sensoriales directas de los cuerpos en acción.«¹⁵¹ Hier beziehen sich die Autor:innen u.a. auf eine These von Oscar Masotta, in welcher er die räumliche

145 Industrielle Neonröhren sind nur in einer geraden Form herstellbar, während handangefertigte Röhren auch geschwungen und gebogen sein können. (Ich danke dem Berliner Unternehmen *Sygnis* für diese Information.)

146 Vgl. Christoph Ribbat, *Flackernde Moderne: Die Geschichte des Neonlights* (Stuttgart: Steiner, 2011), 12.

147 Vgl. ebd.

148 Vgl. ebd., 141ff.

149 Bezüglich der Verwendung von Neonlicht in der Kunst schreibt Kenneth Hay: »Neon als Hauptmaterial einer Skulptur hat zuerst Gyula Kosice 1946 in Buenos Aires erprobt und ausgestellt. Kosice war von Lucio Fontana (1899-1968) inspiriert worden, der selbst ein Pionier der Nutzung elektronischen Lichts für Kunstwerke in Innenräumen war.« Vgl. Kenneth G. Hay, »Andere Medien.« In *Geschichte der Kunst*, hg. v. Martin Kemp (Köln: DuMont, 2007), 443.

150 Zur Geschichte des Fernsehers in Argentinien vgl. Katzenstein und Cippolini (2011).

151 »[Die *Menesunda* war] eine Feier des technologisch Imaginären, der Neuheit eines Bildes ohne Körper oder eines Körpers, der nur ›ein bisschen Licht auf einem Bildschirm‹ ist, und damit ein Angebot zur Intensivierung der direkten sinnlichen Erfahrungen von Körpern in Aktion.« (ÜdA). Ebd., 11.

Distanz in der Informationsvermittlung als wesentlichen Unterschied zwischen Happening und Medienkunst bezeichnet. So sei die Materie des Happenings »näher am Sensiblen dran«, als die Materie der neuen Informationsmedien. Diese sei *immaterieller*, weshalb sie jedoch nicht »weniger konkret« sei.¹⁵² Erneut schleicht sich der »Mythos des Immateriellen« in die Dinge ein. Vilém Flusser arbeitet gegen diese Vorstellung, wenn er Form und Materie direkt aufeinander bezieht und die Stofflichkeit in der »Information« der Dinge hervorhebt.¹⁵³ Durch die Projektion des eigenen Bildes hebt Minujín die von Masotta dargelegte Distanz-These auf und materialisiert das eigene Antlitz auf der zweidimensionalen Ebene. Unmittelbar erfahren die Betrachter:innen eine doppelte Form der Körperlichkeit, nämlich die ihrer eigenen sinnlichen Körper, die jedoch gleichzeitig stets von außen reflektiert werden und zum mediatisierten Bild werden können. Abgesehen von der *eigensinnigen* Materialität des Mediums ließe sich auch das von Katzenstein und Cippolini dargelegte »Bild ohne Körper« hier nicht bestätigen.

Die Verbreitung der Neonröhre im öffentlichen, urbanen Raum und des Fernsehers im privaten Raum spiegeln sich im politischen Fortschrittsprogramm der 1960er-Jahre wider. Bereits in den späten 1950er-Jahren setzte sich der argentinische Präsident Arturo Frondizi mit der nordamerikanischen Regierung in Verbindung, um das sogenannte Projekt *Alianza para el progreso* voranzutreiben. Alle Bemühungen wurden im Sinne der Modernisierung des Landes in die Förderung von Wissenschaft und Technologie investiert. Staatliche und private Institutionen wie das ITDT, der *Consejo de Investigaciones Científicas* oder die bis heute aktive Förderinstitution *Fondo Nacional de las Artes* wurden in dieser Zeit gegründet.¹⁵⁴ Für Oscar Terán macht sich der Modernisierungsschub insbesondere durch die Innovationen der Universität bemerkbar, an welcher in den 1960er-Jahren neue Studiengänge und Fachrichtungen etabliert wurden. Die intellektuelle Bewegung breite sich, so Terán, vor allem in der Hauptstadt aus. Die Entwicklung und Förderung des intellektuellen Lebens schaffe schließlich die Grundlage für einen neuen Markt. Anhand des boomenden Verlagswesens und der Presse, die einerseits lokalen Lesern die Konsumwelt eröffnen sollte und andererseits lokale Produkte international verbreiten wollte, beschreibt der Autor die Folgen des *desarrollismo*. Dabei habe sich die argentinische intellektuelle Bewegung in zwei Fraktionen aufgespalten: die Anhänger der kubanischen Revolution auf der einen und die Neuinterpreten des Peronismus auf der anderen Seite.¹⁵⁵ Die Konsequenz der Abspaltung der Linken äußere sich letztendlich in einem weiteren Bruch, den Terán in einer allgemeinen Spaltung zwischen den Intellektuellen und dem Volk (*pueblo*), zwischen der Hauptstadt und dem Landesinneren sowie zwischen der Elite und der Popkultur verortet.¹⁵⁶

152 Vgl. Oscar Masotta, »Prólogo a Happenings.« In Katzenstein (2007), 188.

153 Vgl. Vilém Flusser, *Vom Stand der Dinge* (Göttingen: Steidl Verlag, 1993), 105ff. Zur These des »Immateriellen« vgl. auch die Ausführungen Lyotards, auf die Flussers Position bezogen werden kann: Jean-François Lyotard, »Die Immaterialien (1985).« In *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolff (Berlin: Reimer, 2005), 334–336.

154 Vgl. Terán (2007), 270.

155 Zur Entwicklung der Linken, vgl. Oscar Terán, *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956–1966* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013).

156 Terán (2007), 273.

So befindet sich das Argentinien der 1960er-Jahre in einer paradoxen Lage, die Terán als »relación triangular entre modernismo, radicalismo y tradicionalismo que signó sustancialmente las vinculaciones entre los campos intelectual y político«, bezeichnet.¹⁵⁷ In dieser aufwühlenden Zeit zwischen Progression und Repression – 1966 sollte die Reform-Politik im Militärputsch von Carlos Onganía¹⁵⁸ ihr abruptes Ende finden – wurde *La Menesunda* geschaffen. Innerhalb dieser widersprüchlichen politischen Spannung entfaltet sich also eine künstlerische Praxis, in welcher ebenso radikale Brüche durchlebt werden. Traditionelle Genres und Materialien werden abgewandelt oder gar abgelehnt und neue Medien werden eingesetzt, um die »New art from Argentina«, wie Jorge Romero Brest 1964 formulierte, zu gestalten.¹⁵⁹ Andrea Giunta, die den Parours lediglich als »vulgar repertorio del kitsch« bezeichnet,¹⁶⁰ unterstreicht die mediale Rolle von Romero Brest, der Minujín und Santantonín zur Konzeption der Arbeit beauftragte:

»La Menesunda« era, más exactamente, una colección de trivialidades mal resueltas en las que se mezclaban elementos de la iconografía urbana con situaciones de juego y desenfado. Todo esto definía un estado de confusión frente al cual, si quería sostener el espacio de reflexión y de centralidad que había buscado fundar en su relación con el arte, Romero Brest tenía que idear mecanismos que dieran cuenta del cambio.«¹⁶¹

Doch über die Vermittlung der neuen Medien hinaus situiert sich »das Durcheinander« ebenfalls in der Neuerfindung der Frau. Es gilt deshalb dem Argument von Giunta, Minujín verkörpere die sorglose Künstlerin, die sich um politische und soziale Probleme

157 [...] die Terán als »ein Dreiecksverhältnis zwischen Modernismus, Radikalismus und Traditionalismus, welches die Verbindungen zwischen dem intellektuellen und politischen Bereich wesentlich prägte« bezeichnet. (ÜdA). Ebd., 277.

158 Im Interview mit John King plädiert Juan Carlos Onganía für einen »sanften Kulturprozess«, den er durch die Vermittlung zwischen Stadt und Landesinnerem etablieren möchte. Vgl. King (1985), 309.

159 Vgl. Jorge Romero Brest In Katzenstein (2007), 103.

160 Vgl. Giunta (2001), 172. Im Interview äußert sich Giunta jedoch differenzierter über das Kunstwerk: »La Menesunda (1965) is a work anchored in the Porteño culture, in an area that existed at that time in Buenos Aires. Minujín and Santantonín cite a port culture : popular, grotesque, parodic, kitsch. All these elements are captured from a world that is about to disappear and which they compact with other urban elements, such as the neon of the street Corrientes. [Giunta refers to the harbour district *puerto madero* and the *parque japonés* in Buenos Aires, which gave way to the Sheraton Hotel in the 1960s.] They are looking for an iconography that has to do with mass culture and urban culture. It is a localized construction – like a ›reference package‹ – where Pop elements and influences of foreign languages come in. So, in that sense, they are trying to make an ›Argentine art.« Geuer (2021).

161 »La Menesunda« war, genauer gesagt, eine Sammlung von schlecht aufgelösten Trivialitäten, in denen sich Elemente der städtischen Ikonografie mit spielerischen Situationen vermischten. All dies definierte einen Zustand der Verwirrung, angesichts dessen Romero Brest – wenn er den Raum der Reflexion und der Zentralität aufrechterhalten wollte, den er durch sein Kunstverständnis versucht hatte zu etablieren – Mechanismen entwickeln musste, die die Veränderung erklären sollten.« (ÜdA). Giunta, (2001), 170.

nicht kümmern,¹⁶² einen radikalen politischen Wandel gegenüberzustellen, der sich in der Transformation des Weiblichen äußert. Die Medien rückten Minujíns Figur ins zentrale Licht, während die Rolle von Rubén Santantonín im Hintergrund verblasste. Diese Tatsache spricht nicht gegen die Position des Künstlers, sondern unterstreicht vielmehr die Mechanismen einer neuen Ästhetik, in welche sich die *Menesunda* einschreibt. Diese Ästhetik spiegelt sich in sinnlichen Affekten wider, im Neonlicht, in der Werbung, im geschminkten Körper, in der Erotik, kurzum: in der Inszenierung des Weiblichen. Im Laufe der Zeit verwandelt sich auch Minujíns Körper mehr und mehr zu einer Ikone. Der immer gleiche blondierte Haarschnitt; die Sonnenbrille, die ihre Augen verdeckt und gleichzeitig die mit Augen verzierten Ringe, die sie an allen Fingern trägt; der den gesamten Körper umhüllende *Overall* – all diese ästhetischen Elemente formen das ›Bild der Künstlerin‹.¹⁶³

In den 1960er-Jahren ergänzen sich Massenproduktion, Massenmedien und diese andere Form der Weiblichkeit miteinander. Die Massenproduktion sorgt dafür, dass beispielsweise Kosmetikprodukte für eine breite Masse an Frauen aller Klassen erwerbbar werden. Schönheitspflege und Schönheitsprodukte werden populär. Die Achtsamkeit gegenüber dem weiblichen Körper und dessen Pflege führen eine neue ›Politik des Körpers‹ ein.¹⁶⁴ Hier befreit sich das Weibliche von vorherigen traditionellen Mustern, wie der Aufteilung in Arbeit, Sozial- und Privatleben sowie der Verteilung von männlichen und weiblichen Rechten.¹⁶⁵ Darüber hinaus generiert das ›neue Weibliche‹ neue Medienprogramme, neue Produkte und neue Designs. Eine gesamte Industrie wurde geschaffen, die nicht nur neue Materialien – Farbpigmente, Textilien oder kosmetische Emulsionen – umfasste, sondern parallel eine für die Frau geschaffene sprachliche Informationsplattform gestaltete.¹⁶⁶

Minujín greift die sozialen und wirtschaftlichen Transformationen ihrer Zeit auf und transportiert sie in eine Kunstform, die für eine breite Besucher:innenmasse ausgelegt war.¹⁶⁷ So strebt die Künstlerin gezielt die Öffnung ihrer Arbeiten an, um jene potenziellen Besucher:innen zu erreichen, die sich für gewöhnlich außerhalb der Kunstinstitutionen bewegen:

162 Über die Künstler:innen des ITDT hält Giunta fest: »Estos nuevos jóvenes se deshacían de los residuos del existencialismo y de todas las preocupaciones por la historia política o por la realidad social, para abrirse a los aspectos más vulgares de la realidad inmediata.« (»Diese neuen jungen Leute entledigten sich der Überbleibsel des Existenzialismus und darüber hinaus aller Beschäftigung mit politischer Geschichte oder sozialer Realität, um sich den vulgärsten Aspekten der unmittelbaren Wirklichkeit zu öffnen.« ÜdA). Giunta (2001), 169.

163 Es war Evita, die ein ganz bestimmtes Bild der Weiblichkeit in Argentinien formte. Auch Evitas Haare wurden mit ihrem politischen Aufstieg blond gefärbt. Das Blondieren der Haare – Minujín war zu Beginn ihrer Karriere rothaarig – kann auf eine gesamte ›Ästhetik der Haarfarbe‹ zurückgeführt werden.

164 Die ›Politik des Körpers‹ lässt sich mit dem Begriff der ›Biopolitik‹ (Foucault) beschreiben, vgl. 2.

165 Zur Rolle der Frau in den Sechzigerjahren vgl. Karina Felitti, »El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta.« In *Historia de las mujeres en la Argentina: Siglo XX*, hg. v. Fernanda Gil Lozano und Valeria S. Pita (Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2000), 155-171.

166 In *La hora de los hornos* wird die neue Weiblichkeit in zahlreichen Werbebildern dokumentiert. Vgl. Pino Solanas und Octavio Getino (1968).

167 In 8.1.4 wird die ›Partizipation der Masse‹ im Hinblick auf den Begriff der ›Masse‹ näher diskutiert.

»Ahora, para mí la importancia de *La Menesunda* [...] [radicó en] traer la gente de la calle a un ámbito reservado para las élites, a una institución como era el Instituto [Di Tella] que pese a todo era convencional [...] y ahí empiezo yo con el arte de participación masiva; el arte que es para todos; que no es elitista.«¹⁶⁸

Das Politische ist bei Minujín nicht im Engagement für ein bestimmtes parteiliches Interesse (sei es rechts oder links ausgerichtet) zu finden; vielmehr äußert sich in ihrem Werk eine ›Politik des Sinnlichen‹, die vorerst keine Spaltung in verschiedene Interessen oder soziale Strukturen kennt. Minujín selbst spricht von einer *arte femenina*, die es vermag die unterschiedlichen Perspektiven miteinander zu vermischen. Denn in der *Menesunda*, dem Durcheinander, fusionieren die verschiedenen Diskurse der 1960er-Jahre: die Genderfrage, neue Massenmedien, neue Technologien, Prozesse der Massen- und Konsumgesellschaft sowie die Transformation der Großstadt. Das Kunstwerk zeigt, dass die Entwicklungen des ästhetischen und politischen Wandels sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diskurse tief mit der Sinnlichkeit des menschlichen, vor allem weiblichen Körpers und der ihn umgebenden Dinge verbunden sind. So verflechten sich die Diskurse in der *Menesunda* nicht bloß auf einer sprachlichen Ebene, vielmehr wird die von Serres dargestellte »harte und weiche Welt« der Materie und Sprache auf das sinnliche und auch ludische Erleben des eigenen Körpers und der Dinge zurückgeführt. In diesem Sinne ereignet sich zwischen den verschiedenen Akteur:innen und den zahlreichen Aktanten die ›partizipative Kunst‹.

Die *Menesunda* ist ein Parcours durch Buenos Aires, eine Stadt, die eine spezielle Sprache wie das *lunfardo* spricht, oder in der *Empanadas* und *Milanesas* als spezielles Essen zubereitet werden und den Geruch nach Frittiertem verbreiten. Es ist auch eine Stadt mit einer speziellen Architektur, wie z.B. den eklektischen Gebäuden in der *calle Florida*, in der sich das ITDT befindet. Im Sinne von Donna Haraway *situert* sich im Werk ein spezielles, autochthones Wissen, welches bestimmte sinnliche Erfahrungen evoziert. Doch gleichzeitig verortet sich dieses sinnliche Wissen in einem weit geknüpften Netzwerk und steht deshalb mit etlichen Ereignissen, wie beispielsweise der in zahlreichen Großstädten erscheinenden Neonröhre, in enger Verbindung. Victoria Noorthoorn hält diesbezüglich fest: »[...] [L]a obra se alineaba con las experimentaciones de quiebra que por ese momento se multiplicaban a escala mundial. Pero al mismo tiempo, la experiencia era completamente inédita, desfachatada, posiblemente una bofetada fría en pleno invierno porteño, y, fundamentalmente, local.«¹⁶⁹ Zur gleichen Zeit ist die *Menesunda* ein Parcours durch den weiblichen Körper, durch einen weiblichen

168 »Nun, für mich lag die Bedeutung der *Menesunda* darin, die Leute von der Straße in eine Umgebung zu bringen, die den Eliten vorbehalten war, in eine Institution wie das Instituto Di Tella, das trotz allem konventionell war. Und dort beginnt meine Kunst der massenhaften Beteiligung; Kunst, die für alle ist; Kunst, die nicht elitär ist.« (ÜdA). Noorthoorn (2010), 26.

169 »[...] [D]ie Arbeit stand im Einklang mit den Experimenten des Aufbruchs, die sich zu dieser Zeit weltweit vervielfachten. Aber gleichzeitig war die Erfahrung völlig unbekannt, unverschämt, vielleicht vergleichbar mit einem kalten Schlag ins Gesicht mitten im Winter von Buenos Aires, und deshalb war sie grundlegend lokal.« (ÜdA). Ebd., 25.

Kopf und ein ›weibliches Denken‹.¹⁷⁰ In beiden Fällen, dem Parcours durch die Stadt und dem Parcours durch den Körper, wird ein Prozess der Sinne stimuliert, der Innenleben und äußere Umstände miteinander in Relation setzt. Darüber hinaus ließe sich der Parcours per se als eine andere, dynamische Kunstform beschreiben, in welcher sinnlich-materielle Erfahrungen gemacht werden können.

Wenn der Parcours anfangs als ein ›Durchdringen‹ des Inneren des menschlichen Körpers beschrieben wurde, so definiert sich sein Äußeres stets über sinnliche Phänomene, die sich in der Metropole von Buenos Aires manifestieren. Doch wie bereits festgehalten wurde, sind die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Körper und Metropole fließend, nicht zuletzt durch die neuen, materiell progressiven Medien. Mediale Akteur:innen wie Fernseher, Liebespaar, Kosmetik, Karussell etc. werden stets auf der Schwelle zwischen Körper und Großstadt verortet. Ihr Inneres und Äußeres vermischen sich auf der Haut. Schleimige, glatte oder weiche Texturen, kosmetische Produkte, Berührungen, niedrige Temperaturen, Scham und Erregung informieren die Haut und zeigen eine direkte, äußere Wirkung.

Inneres und Äußeres wird hier, wie zu Beginn dieses Kapitels über die Haut mit Merleau-Ponty erläutert wurde, in einer sinnlich-materiellen ›Verflechtung‹ von Körper und Umgebung erfahren. Diese Verflechtung, die in der *Menesunda* auf verschiedenen medialen Ebenen erforscht wird, führt demnach auch zu einer ›verflochtenen Wahrnehmung‹, die wiederum ein ›verflochtenes Denken‹ hervorbringen kann. Jenes Denken ist insofern von zentraler Bedeutung, als dass es Grenzen auflösen kann. So schafft diese Erkenntnis andere Bedingungen für die Besucher:innen, die an der künstlerischen Arbeit teilnahmen. Denn die *Menesunda* lockte alle Bewohner:innen der Stadt gleichsam an, wodurch elitäre Strukturen aufgebrochen wurden. Darüber hinaus konfrontierte die Arbeit Besucher:innen mit deren eigenen, biopolitisch geordneten und überwachten Gewohnheiten und Verhaltensmustern, die nun jedoch durch die intensive und intime Erfahrung irritiert wurden. Eine weitere Grenze, die in der *Menesunda* aufgebrochen wurde, lässt sich anhand des Schwindelgefühls im Karussell nachvollziehen. Zwischen Körper und Großstadt, dem Symbol für Anonymität, ereignet sich eine sinnliche Synergie, die Minujín im Sinne der Zönästhesie erfahrbar werden lässt. Darüber hinaus sensibilisiert das ›verflochtene Denken‹ die Praktiken der Kunstgeschichtsschreibung. ›Arte argentino‹ wird demnach weder als Gegensatz zur europäischen noch als Teil der lateinamerikanischen oder gar der globalen Kunst verhandelt, sondern als sinnlich-materielle Erfahrung wahrgenommen, die situiert werden kann, doch in ihrer ›materiellen Situation‹ stets dynamisch agiert.

170 Minujín war während der Aufbauarbeiten zum ersten Mal schwanger, weshalb das Motiv vom ›Innen- und ›Äußeren‹ des Körpers bezüglich der Schwangerschaft weitere Konnotationen hervorbringen könnte.

IV. Hinfallen und Aufstehen – Eine Ästhetik fallender Mythen

Vorbemerkung

»[...] [N]uestra condición es la recaída y la desalteración [...].«¹

Julio Cortázar

In Cortázars Kurzgeschichte *Me caigo y me levanto* fallen Dinge – *cosas*, *lápiz*, *jazmín*, *buñuelos fríos*, *caracol* und *nube* – auf dieselbe Art und Weise, wie auch Menschen dem Fall ausgesetzt sind. Es fallen ein kranker Herr, *señor enfermo*, Frauen, *mujeres*, Pérez, der Dichter, und auch der Erzähler selbst sowie seine Tante sehen sich dem Fallen ausgeliefert. Doch darüber hinaus fällt auch die Sprache: »Y no hablemos de las palabras, esas recayentes deplorables«. (»Und lasst uns nicht über Worte reden, diese beklagenswerten Rückfälligen«, ÜdA.) Mit Bezug auf die Kurzgeschichte Cortázars wird im Folgenden die Frage nach dem ›Hinfallen‹ und ›Aufstehen‹ untersucht, um unterschiedliche Formen des Fallens (und des Aufstehens) herausarbeiten zu können. Dabei wird die Fragestellung Cortázars auf ein konkretes Phänomen angewendet: den Mythos. Was hat es mit dem Mythos im Kontext der ›argentinischen‹ und ferner der ›lateinamerikanischen Kunst‹ auf sich? Dieses Kapitel macht es sich zur Aufgabe, der Frage nach dem Mythos nachzugehen und sie im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten von Marta Minujín und Luis Felipe Noé zu vertiefen. Cortázar bietet einen möglichen Einstieg, um eine methodische Herangehensweise an das komplexe Phänomen des Mythos entwickeln zu können. So steht, wie nun dargelegt wird, die Frage nach dem Mythos von Anfang an mit der Frage nach dem Hinfallen und Aufstehen in enger Verbindung.

Schon zu Beginn von *Me caigo y me levanto* hält der Erzähler fest, dass zuerst der Fall geschehe und dann eine ›Rehabilitation‹ einsetze. Denn in allem was fällt, ringe stets der Wille, sich zu rehabilitieren: »En lo más recaído hay algo que siempre pugna por rehabilitarse [...].« (»Im Rückfälligsten steckt etwas, das immer darum kämpft, sich zu rehabilitieren [...].«, ÜdA.) In Cortázars Geschichte wachsen zertretene Pilze wieder neu und Uhren, die ihr Armband verloren haben, werden repariert. Während Schnecken sich von ihrem Haus trennen und Wolken weiterziehen, während also ›fallende‹ Dinge, sich dem Fall als solchem gar nicht bewusst seien und von einer »compensación ajena«

1 »[...] [U]nser Bedingung liegt im Rückfall und der ›Ent-Änderung‹ [...].« (ÜdA). Zitiert aus der Kurzgeschichte *Me caigo y me levanto*. Vgl. Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (Madrid, 1984), 63-65. .

rehabilitiert würden, verhalte sich das fallende Subjekt anders. Denn zunächst, wissen wir nicht, dass wir in Fallen *fallen*, auf die Dinge *hereinfallen* und auch tatsächlich *hinfallen* können. Deshalb fragt Cortázar nach dem Bewusstwerden des Falls – »Pero nosotros tía ¿cómo haremos?, ¿Cómo nos daremos cuenta de que hemos recaído [...] ¿cómo nos rehabilitaremos?« –, um schließlich anerkennen zu müssen, dass das Fallen selbst ›orientierungslos‹ ist. (»Aber wir, Tante, wie sollen wir das machen? Wie werden wir erkennen, dass wir rückfällig geworden sind [...], wie sollen wir uns rehabilitieren?«, ÚdA.) Denn nicht alles fällt von oben nach unten und nicht immer kann gesagt werden, wo man sich befindet. Zum Fallen gehört ein Raum, in den jemand oder etwas man fällt. Gleichzeitig wird durch den Fall ein weiterer Raum konstruiert. Wie definiert sich jedoch diese Räumlichkeit, wenn die Wahrnehmung von einer allgemeinen Orientierungslosigkeit bestimmt wird? Woher können wir also wissen, wie Cortázar klug anmerkt, dass Ikarus nicht dachte, er würde in den Himmel fallen, während er im Meer versank? Die Frage, die sich hier auftut, ist an die Maßeinheiten gerichtet, die unser Leben bestimmen. Ist es Gott, der uns von dem »schlecht vorbereiteten Kopfsprung« befreien kann, der uns rehabilitiert, fragt der Erzähler. Auf die antiken Mythologien und die Geschichte des Abendlandes eingehend, stellt er schließlich fest, dass es »jemanden« gebe, der oder die behauptet habe, eine Rehabilitation sei nur in Form der Alteration möglich: »Hay quien ha sostenido que la rehabilitación sólo es posible alterándose.«² Doch dieser »jemand« – wie der Erzähler anmerkt – habe vergessen, dass jedes wiederholte Fallen (*recaída*) eine »desalteración«, eine Rückkehr in den »barro de la culpa« sei: »[...] pero olvidó que toda recaída es una desalteración«. Aus diesem Schlamm möchte *man*³ sich befreien und nach dem Glück – »[...] salimos del barro en busca de la felicidad« – suchen. In der Geschichte des Abendlandes wurden Begriffe wie »culpa« und »felicidad« ideologisch konnotiert. Cortázar stellt diesem christlichen Motiv, das mit der Schuld und der ewigen Sünde verbunden ist, den wiederholten Fall gegenüber, in welchem sich die »desalteración« ereignet. Denn im Fallen befreit sich das Subjekt von seinem vorbestimmten Schicksal. Die Rehabilitation als Alteration⁴ zu begreifen, sei nach Cortázar jedoch bloß eine »traurige Redundanz«. Denn tatsächlich ›rehabilitieren‹ wir unsere Körper und unsere Gedanken nicht, wenn wir uns in der Logik eines ›linearen Falls‹ begreifen, welcher sich lediglich zwischen Rehabilitation und Alteration verortet.⁵ Die Betonung liegt bei Cortázar deshalb auf dem Akt des wiederholten Fallens und der »desalteración«: »[N]uestra condición es la recaída y la desalteración«. Erst in der permanenten Wiederholung von Hinfallen und Aufstehen verändern sich

2 »Es gibt Leute, die daran festhalten, dass eine Rehabilitation nur möglich ist, wenn man sich selbst verändert.« (ÚdA). Cortázar (1984). Möglicherweise bezieht sich der Autor mit »hay quien« auf das flaubertische »on dit«, was sich im Sinne Bourdieus als »Doxa« und demnach als Gegebenes in einer Gesellschaft etabliert. Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016). (Ich danke Vittoria Borsò für diesen Hinweis.)

3 Der hier verwendete Plural (somos/salimos) könnte erneut auf die in »on dit« verkörperte Gesellschaft hinweisen.

4 Im medizinischen Sinne beschreibt die ›Alteration‹ neben einer ›Veränderung‹ (lat. *alterare*) den Vorgang einer Verschlechterung, beispielsweise im Verlauf einer Krankheit.

5 Diese Einsicht ließe sich auch auf die Nationsdebatte samt ihrer unterschiedlichen Diskurse, die anhand der Monumente von *Colón* und Azurduy diskutiert worden sind, übertragen. Vgl. dazu 2.1.

Dinge und Subjekte, erst hier kann ein anderes Denken über das Gegebene und die Lebensbedingungen – *nuestra condición* – einsetzen. So wird die Wiederholung hier als eine »ordnungsverändernde Wiederholung« verstanden, die Bernhard Waldenfels wie folgt skizziert: »Wiederholung *macht gleich, was nicht gleich ist*. Eben deshalb ist sie nicht nur ordnungserhaltend, sondern auch ordnungsbildend und ordnungsverändernd.«⁶ Demnach geht es im Fallen und im Akt der »desalteración« nicht nur um *eine* Veränderung, sondern vielmehr geht es um die permanente ›Änderung der Änderung‹. Die Konzeption von ›Krankheit‹ (Fall) und ›Heilung‹ (Rehabilitation) wird grundsätzlich anderen Parametern ausgesetzt, wenn der Prozess des *wiederholten* Fallens in den Fokus gerät. Vor diesem Hintergrund setzt Cortázar den Erzähler der Geschichte und die *tía* einem Experiment aus. Sie beobachten sich gegenseitig jeweils im unterschiedlichen Status der Rehabilitation und des Fallens, sodass am Ende die Differenz zwischen beiden Zuständen extrem groß sein wird. Erst dann glaubt der Erzähler zu wissen, dass das »System« funktioniert habe. Und erst dann könne man das gewöhnliche Leben und alle bisher bekannten »recaídas« hinter sich lassen, um sich dem Neuen zu widmen. Die Ironie Cortázars übertrumpft das Leben des Erzählers, welcher sich nach seiner Erkenntnis über das »System« *desalterieren*, seinen Wecker um drei Uhr morgens stellen und sich vom ehelichen Leben fortan verabschieden will. Doch nach jedem Fall schleicht sich die Gewohnheit ein. Wie könnte dieser stets wiederkehrenden *condición* besser begegnet werden als mit Ironie und einer ›simplen Sünde‹, einem Schokoladeneis mit *bizzocchito*?

Das folgende Kapitel widmet sich dem wiederholten ›Hinfallen‹ und ›Aufstehen‹ im Sinne Cortázars. Es geht darum, die künstlerischen Arbeiten im transformativen Prozess des Fallens zu erleben und zu denken. Dabei nimmt in dieser Analyse, wie mit Ikarus in der Erzählung bereits angedeutet wurde, der antike Mythos eine zentrale Rolle ein. Dass Ikarus fällt, wird nicht angezweifelt, aber dass sein Fall unterschiedlich gedeutet werden kann, wie Cortázar zeigt, soll für die folgende Analyse des Gemäldes *La Venus criolla* von Emilio Centurión und den darum entstandenen Diskurs der *argentinidad* fruchtbar gemacht werden. Die Frage nach dem Fall ist immer auch eine Frage nach der Perspektive und nach einer bestimmten Verortung im Raum. Doch wie kann ein festgelegter Raum mobilisiert, ja *beweglich* werden?

Der Raum des Mythos, welcher im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten verhandelt werden soll, lässt auf eine komplexe Geschichte zurückblicken. Mythen können, wie spätestens seit Roland Barthes bekannt ist, überall entstehen. Da Barthes den Mythos als eine Rede interpretiert, kann für ihn alles, was zum Diskurs werden kann, auch zum Mythos werden.⁷ Doch um den Mythosbegriff historisch und in seiner ursprünglichen Funktion begreifen zu können, gilt es eine bestimmte Form, nämlich den antiken Mythos, näher zu beleuchten. Dieser hat die Geschichte des Abendlandes, vor allem die Kunstgeschichte, wesentlich geprägt. Die Bedeutung und die Mechanismen des Mythos wurden von Hans Blumenberg ausführlich untersucht und dargelegt, weshalb an dieser Stelle seine wichtigen Erkenntnisse zum Mythos kurz erörtert werden sollen.⁸ Im Hin-

6 Waldenfels (2013a), 80.

7 Vgl. Roland Barthes, *Mythen des Alltags* (Berlin: Suhrkamp, 2016), 251.

8 Die zentralen Thesen seiner Theorie zum Mythos fasst der Philosoph in: Blumenberg (1996).

blick auf die frühe Funktion des Mythos hält Blumenberg fest: »Der Mythos gehört [...] ursprünglich ganz in den Zweckzusammenhang der Befreiung von Furcht [...].«⁹ Diese Furcht bezog sich auf das anders als durch Mythen nicht erklärbare Walten der Natur. Der von den Naturkräften überwältigte Mensch gewinne durch Erzählungen einen Abstand zu seiner Furcht, wie Angus Nicholls und Felix Heidenreich im Hinblick auf Blumenbergs Darlegungen festhalten. Diesen Abstand hebt der Philosoph besonders hervor: »Nicht der Stoff des Mythos, sondern die ihm gegenüber zugestandene Distanz des Zuhörers und Zuschauers ist das entscheidende Moment.«¹⁰ Damit stelle sich der ursprüngliche Mythos der Antike als eine Angst und Furcht reduzierende Erzählung dar, die – zwischen den Menschen – konfliktlos bleibe und beruhigend wirke. Erst in der Emanzipation von den Göttern ändere sich diese Funktion: »[...] [D]aß die Göttergeschichten nicht mehr schrecken und nicht mehr binden, disponiert sie zugleich zu ihrer ästhetischen Rezeption.«¹¹ Aufgrund dieser Entwicklung von einer Abwesenheit des Politischen und der Besänftigung durch den Mythos hin zur ästhetischen Wahrnehmung des Mythos differenziert Blumenberg zwischen der »Arbeit *des* Mythos« und der »Arbeit *am* Mythos«.¹² Die »Arbeit am Mythos« gestaltet sich als »Praxis am Mythos«, in welcher, entgegen der Distanz, über die ästhetische Rezeption nun eine Nähe zwischen Erzählung und dem Leben entstehen kann.

Über die »Arbeit *am* Mythos« könne, wie Vittoria Borsò zudem festhält, die »Arbeit *des* Mythos«, in der eine »auf die Sicherheit des Menschen zentrierte Weltsicht« konzipiert werde, kritisch untersucht werden.¹³ Diese Unterscheidung präzisiert Borsò anhand des Begriffs der Metamorphose, denn diese situiere sich aufgrund ihrer Zeitlichkeit im permanenten »Werden des Lebens«: »Die Metamorphose führt das Sein des Mythos in das Werden der Überlieferung und in die Zeitlichkeit des Lebens ein.«¹⁴ Mit der Aussage: »Der Mensch ist das, was er wird«, schafft Borsò eine dynamische Auslegung sowohl im Begriff des Subjekts als auch in seinen Erzählungen, die den Mythos mit einschließen. Demnach könnte auch im *Hinfälligen*, um die Metapher des Fallens von Cortázar wieder aufzugreifen, eine Möglichkeit der Rehabilitation liegen.

Vor dem Hintergrund einer dynamischen Auslegung des Mythosbegriffs sollen verschiedene künstlerische Arbeiten erörtert werden. Bevor auf die Werke von Minujín und Noé eingegangen wird, bietet es sich an, die Frage nach dem Mythos im Zeitraum der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu untersuchen. Denn hier lässt sich ein Wandel

9 Diese Aussage trifft Blumenberg in der 2007 posthum veröffentlichten *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hier zitiert von Angus Nicholls und Felix Heidenreich, »Mythos.« In *Blumenberg lesen: Ein Glossar*, hg. v. Robert Buch und Daniel Weidner (Berlin: Suhrkamp, 2014), 220.

10 Vgl. ebd. Das Zitat, welches Nicholls und Heidenreich anführen, entspringt ebenfalls dem Nachlass von Blumenberg und wurde 2001 in *Ästhetische und metaphorologische Schriften* veröffentlicht.

11 Ebd.

12 Die Beobachtung der Transformation des Mythos und die daraus resultierende Transformation des Kunstbegriffs wird bei Walter Benjamin über den Begriff der »Aura« dargelegt. Zu Benjamins Erörterung vgl. 8.1.2.

13 Vgl. Vittoria Borsò, »Das Bindeglied von Mythos und Metamorphose: Reflexionen zu einem transformativen Potential. Zu Giordano Brunos prozessualen Ontologie.« In *Mythos, Paradies, Translation*, hg. v. Federico Italiano (Bielefeld: transcript, 2018), 50. [Herv. L.G.].

14 Ebd., 52.

von einer europäischen hin zur ›argentinischen‹ Auslegung des Mythos beobachten. Sobald der Mythos in einer geschlossenen Form verhandelt werde, schaffe er Identitäten, die das Werden arretieren, so Borsò.¹⁵ Anhand des Wandels können Fragen der Transkulturalität, nämlich der Vermischung verschiedener identitätsstiftender Parameter, diskutiert und problematisiert werden. Doch parallel bietet die *Venus criolla* von Centurión sinnlich-materielle Zugänge an, die über eine identitäre Festsetzung hinausgehen. Es gilt, diese Zugänge fruchtbar zu machen, um schließlich auf die Positionen von Minujín und Noé überleiten zu können.¹⁶ Dabei resultiert die hier dargestellte ›Ästhetik des Fallens‹, die als ein ›wiederholtes Fallen‹ gedacht wird, sowohl aus einer beweglichen theoretischen Verhandlung von Mythen, als auch aus einer dynamischen künstlerischen Praxis.

¹⁵ Vgl. ebd., 51.

¹⁶ Die Idee zu diesem Kapitel basiert auf der Betrachtung verschiedener Werke von Minujín und Noé sowie einem Zufall. So war das Bild *La Venus criolla* im September 2014, zu Beginn meines Forschungsaufenthaltes in Buenos Aires, in der Eingangshalle des MNBA aufgehängt worden, um das damals 99-jährige Fotomodell Rosa Amanda Cutiérrez zu ehren. Das Gemälde weckte meine direkte Neugier und Aufmerksamkeit und stach aus all den Gemälden der umfangreichen Sammlung des Museums heraus.

7. *La Venus criolla* und die Frage nach den griechischen Göttern I

»Geh zurück zum Körper, das ist der Ort, an dem die meisten Unstimmigkeiten der westlichen Kultur entstehen.«¹

Carolee Schneemann

Die circa 100 v. Chr. in der griechischen Antike geschaffene Skulptur *Aphrodite von Melos* bzw. *Venus von Milo* kann als Inbegriff der westlichen ästhetischen Tradition betrachtet werden. Schon vor der Entdeckung der Skulptur im Jahr 1820 gehörte das Motiv der Liebesgöttin zum klassischen Bildrepertoire europäischer Künstler:innen. In der Wiedergeburt der Antike malt der Italiener Sandro Botticelli 1485-86 *Die Geburt der Venus*. Ein knappes Jahrhundert später zeigen uns Lucas von Cranach der Ältere und Tizian ihre Versionen der römischen Göttin. Die Körper- und Raumdarstellung sowie die Proportionen richten sich dabei nach den ästhetischen Idealen der jeweiligen Zeit.²

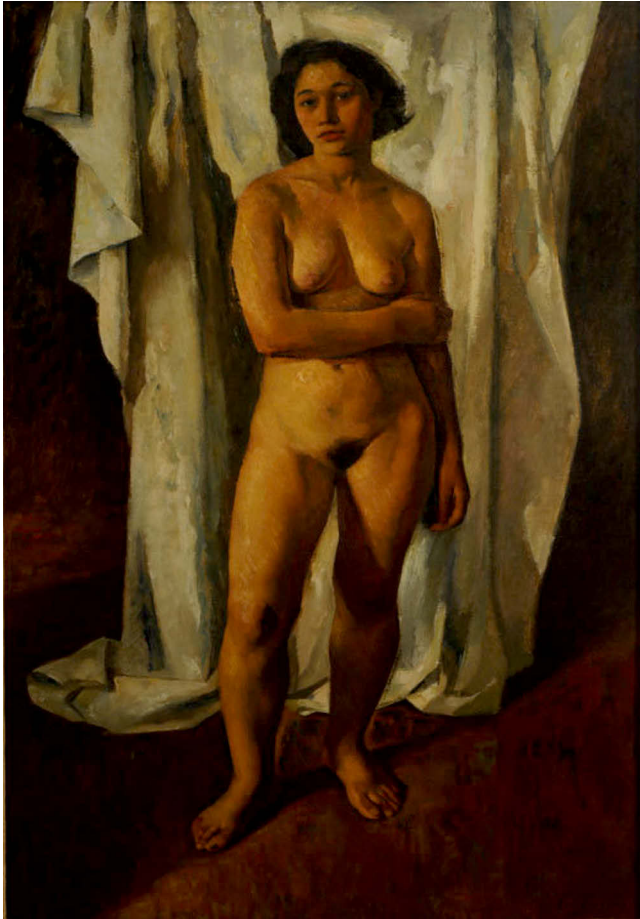
1934 malt der Argentinier Emilio Centurión *La Venus criolla* (Abb. 59) – die kreolische Venus. Centurión überträgt das europäische Motiv der Göttin in eine südamerikanische Realität. Die blasse, rosige Haut der Venus wird nun in gelbliche und braune Töne transformiert. Ihr Körper wird in völliger Nacktheit dargestellt. Die Gliedmaßen sind nicht länger schlank und gestreckt, sondern zeigen kräftige, muskulöse Beine und einen insgesamt stämmigen Körper. Ihre Körperhaltung, der rechte Arm ist vor ihrem Bauch verschränkt und greift den linken Arm, verweist jedoch auf eine gewisse Schüchternheit. Die Gesichtszüge der kreolischen Venus weichen ebenfalls vom Idealbild der

1 Im Kontext ihrer Analyse über die Vulva zitiert Mithu Sanyal diese Aussage der nordamerikanischen Künstlerin Carolee Schneemann. Vgl. Mithu M. Sanyal, *Vulva: Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2017), 138.

2 Dass die Venus-Thematik basierend auf der Version Botticellis keineswegs an Aktualität verliert, beweist die 2015 in der Berliner Gemäldegalerie gezeigte Ausstellung *The Botticelli Renaissance*. Dort wurde das Werk des Renaissancekünstlers mit der nachfolgenden künstlerischen »Venusproduktion«, vor allem jener des 20. und 21. Jahrhunderts, in Dialog gestellt. Vgl. Mark Evans, Stefan Weppelmann, Ana Debenedetti und Ruben Rebmann, Hg., *The Botticelli Renaissance* (München: Hirmer, 2015).

europäischen Venus ab und ähneln, laut der Interpretation Squirrus, denen der Süd-seeschönheiten Paul Gauguins.³

Abb. 59 Emilio Centurión, *La Venus criolla*, 1934



Der weibliche Geschlechtsbereich ist mit einer dunklen Scham versehen und wird den Betrachtenden nicht länger vorenthalten. Die in zahlreichen Venusversionen verdeckte oder erst gar nicht existierende weibliche Vulva erfährt im 20. Jahrhundert bei Centurión nun eine andere Darstellbarkeit, die auf das Schlüsselwerk *L'origin du monde* von Gustave Courbet bezogen werden kann. Anhand des bekannten Gemäldes diskutiert

3 Mit der Aussage: »Sin duda que esta modelo está más cerca del ideal de Gauguin captado en las maories que de otros ideales, como los que podrían reflejar las Venus del Tiziano« reflektiert Squirru die Schönheitsideale der *Venus criolla*. (»Zweifelloos ist dieses Aktmodell näher an Gauguins Ideal der Maori, als an anderen Idealen, wie sie sich etwa in den Venusbildern Tizians widerspiegeln könnten.« ÜdA). Vgl. Rafael Squirru, »La Venus criolla: Cómo ver la obra.« *La Nación*, 29.02.2004, <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/la-venus-criolla-como-ver-la-obra-nid576410/>. [22.02.2018].

der Kunstsammler Emmanuel Pierrat die Rolle des weiblichen Geschlechts bzw. der Vulva in der bildenden Kunst.⁴ Die Konzentration auf die weibliche Scham bei Courbet verweise auf die Möglichkeit der Penetration und lasse keine Neutralität zu. Die Schamhaare bzw. Vulvahaare spielen dabei eine zentrale Rolle, denn sie weisen auf das Animalische im Menschen hin, so Pierrat. Die Darstellung ohne Vulvahaare beruhige die Betrachtenden, während die Betonung der Scham direkte Reaktionen hervorrufe. Laut Pierrat zeige sich das weibliche Geschlecht unmittelbar als sexuelles Organ.

Centurión hat die weibliche Scham der Venus direkt ins Bildzentrum positioniert, wodurch sie den Betrachter:innen völlig »schamlos« vor Augen geführt wird. Auf den Aspekt der Vulvabehaarung wird in 7.2 noch näher eingegangen, zunächst soll jedoch die diskursive Einbettung der *Venus criolla* fokussiert werden.

Die kreolische Venus ist vor einem neutralen Hintergrund, einem von der Decke hängenden weißen Tuch oder Laken gemalt. Die Räumlichkeiten, so vermutet auch Marta Penhos, weisen auf das Atelier des Künstlers hin.⁵ Keine weiteren Gegenstände lenken von der Figur der Venus ab. Sie ist das zentrale und einzige Motiv des Gemäldes. Das Bild wurde mit Ölfarbe auf eine 1,85 x 1,30 Meter große Leinwand gemalt. Die Maße der gemalten Figur könnten der ungefähren Körpergröße des Modells entsprechen, womit die bildliche Erscheinung der Venus besonders realistisch wirkt. Sowohl durch das klassische Material der Ölfarbe als auch durch das Motiv der Venus aktualisiert sich der Diskurs der Tradition, welcher anhand der These von Rodrigo Alonso – »El óleo tampoco se inventó en la Argentina« (»Die Ölmalerei wurde auch nicht in Argentinien erfunden«, ÜdA.) – im ersten Kapitel diskutiert wurde. Jedoch gilt es, Material und Motiv vom Begriff der Tradition »zu befreien«, wenngleich die historische und politische Genealogie nicht missachtet werden soll. In der Materialität des Kunstwerkes zeigt sich ein transkulturelles Motiv, nämlich jenes einer gleichzeitig kreolischen, aber auch griechisch-lateinischen Göttin, anhand dessen im Folgenden verschiedene sinnlich-materielle Routen untersucht werden sollen.

Mit »Kreol:innen« sind in Argentinien in der Regel die Nachfahren der spanischen Kolonialgeneration gemeint. Allerdings wird dieser Begriff auch für die Mischkultur verwendet, die sich aus den indigenen und europäischen Einwohner:innen ergab. Eine »kreolische Venus« ist deshalb eher eine »mestizische Venus« als eine Nachfahrin der spanischen Eroberer.⁶ Demnach thematisiert die *Venus criolla* einen Transformationsprozess, welcher vor dem Hintergrund der 1930er-Jahre und der Kolonialgeschichte neue politische Fragen aufwirft. Während sich die »Kreol:innen« zu Beginn des 19. Jahrhunderts von ihren europäischen Wurzeln, jenen der Eroberer und der Monarchie Spaniens, politisch freisprechen und unabhängig werden, suchen sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts – im Zeitraum der europäischen Masseneinwanderung – nun auch ihre »kulturelle Unabhängigkeit«.

4 Vgl. Olivier Dubois, *Arte TV 2015: Brennender Busch* (3/10), Arte TV (Frankreich, 2015), <http://www.arte.tv/de/videos/060516-003-A/haarige-sache-3-10/>. [20.02.2018].

5 Vgl. Marta Penhos, »Comentario sobre: La Venus criolla.« <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1767/>. [23.02.2018].

6 Zum Begriff »Mestiz:in« vgl. 2.1.

In der künstlerischen Produktion des frühen 20. Jahrhunderts greifen argentinische Künstler:innen das europäische Erbe stets auf, um sich jedoch durch eine neue Manifestation des Nativen gezielt von Europa abzugrenzen. Marta Penhos skizziert den ästhetisch-politischen Wandel in der Kunstgeschichte, indem sie die Kunstproduktion in den Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende in Bezug auf den damaligen Identitätsdiskurs untersucht. Dabei stützt sich die Kunsthistorikerin auf unterschiedliche diskursive Pfeiler. Zum einen fokussiert sie den *Salón Nacional de Bellas Artes* (SNBA),⁷ der zu Beginn des 20. Jahrhunderts von den Kunstschaaffenden als wichtiges institutionelles Organ etabliert wurde:

»Dirigentes e intelectuales debieron reflexionar permanentemente sobre el problema de la identidad nacional, elaborando contrapuestas al modelo de la generación del '80. El análisis de la presencia de lo nativo en la obras expuestas en los SNBA de ese período, lejos de diluir las complejidades propias del mismo, permite seguir una secuencia que va desde la aparición hasta la afirmación de tendencias iconográficas vinculadas con líneas ideológicas y fenómenos culturales que atraviesan cuatro décadas.«⁸

Zum anderen bezieht sich Penhos auf Ricardo Rojas, der in seinem 1924 verfassten Werk *Eurindia* die ideologische Grundlage für den Wandel lieferte. Hier legt der argentinische Schriftsteller die Funktion der Kunst als pädagogische Vermittlerin – *arte como vehículo*⁹ – zwischen europäischer Technik und nativen Sujets fest: »Lo que dilucidé en mi libro ›Eurindia‹, tórnase patente en casos como el suyo y en el de tantos otros artistas nativos, que han sabido refundir la tradición grecolatina en las ambiciones de un arte propio con influencias del ambiente físico de América y sus símbolos raciales.«¹⁰ Das Problem in der Ästhetik von Rojas liegt nicht in der Fusion zwischen europäischer

7 1911 eröffnete in Buenos Aires der erste Kunstsalon. Diana Wechsler fasst dieses Ereignis in ihrem Aufsatz über die Entwicklung der modernen Kunst in Argentinien ausführlich zusammen. Vgl. Diana B. Wechsler, »Impacto y matices de una modernidad en los márgenes.« In *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*, hg. v. José E. Burucúa (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999), 276.

8 »Führende Persönlichkeiten und Intellektuelle mussten permanent über das Problem der nationalen Identität nachdenken und Gegenentwürfe zum Modell der Generation der 1980er-Jahre entwickeln. Die Werkanalyse über die Gegenwärtigkeit des Einheimischen – die Bilder wurden in dieser Periode im SNBA ausgestellt – ist zwar weit davon entfernt, ihre eigene Komplexität aufzulösen, erlaubt uns aber eine Entwicklung zu verfolgen, die von der Erscheinung bis zur Affirmation ikonografischer Tendenzen geht. Diese sind mit ideologischen Linien und kulturellen Phänomenen verbunden, die vier Jahrzehnte durchqueren.« (ÜdA). Marta Penhos, »Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX.« In *Tras los pasos de la norma: Salones nacionales de bellas artes (1911-1989)*, hg. v. Marta Penhos, Diana Wechsler und Miguel A. Muñoz (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999), 111-162, hier 112.

9 Ebd., 115.

10 »Was ich in meinem Buch ›Eurindia‹ dargelegt habe, zeigt sich in ihrem Fall und auch bei so vielen anderen einheimischen Künstler:innen, die in ihrer Ambition, eine eigene Kunst zu gestalten, die griechisch-lateinische Tradition mit Einflüssen der physischen Umgebung Amerikas und seiner rassischen Symbole neu zu verbinden wussten.« (ÜdA). Ebd., 151-152.

Tradition und amerikanischer Realität, denn hier wären bereits transkulturelle Qualitäten im Werk Rojas auszumachen, sondern äußert sich vielmehr in der geopolitischen Verortung und Funktion der Kunst: »Volver al paisaje para americanizar las ciudades y volver a la raza para simbolizar su anhelo: he ahí la misión del arte nacional.«¹¹ So bleibt das ästhetisch-politische Programm Rojas eng an eine geopolitische Mission gekoppelt, in welcher die ›andere‹ Nationalisierung von Kunst und Kultur letztendlich in der Festsetzung einer ›nationalen Identität‹ mündet. Rojas Aussprache für eine »nationale, *eurindische* Kunst« gründet auf den sozialen und politischen Ereignissen des frühen 20. Jahrhunderts. Penhos verweist hier sowohl auf innenpolitische Aspekte, wie die im Hafen von Buenos Aires massenweise eintreffenden Immigrant:innen aus Europa, als auch auf außenpolitische Ereignisse, wie den Ersten Weltkrieg, den spanischen Zivilkrieg und das Aufkommen des Faschismus.¹² Beide Perspektiven wirken sich auf die politische und ökonomische Entwicklung Argentiniens aus. Penhos fasst dementsprechend zusammen: »La presencia masiva de la inmigración europea, la rápida urbanización, la modificación de la estructura productiva del país y la aparición de nuevas clases y categorías sociales son parte de la trama sobre la que se tejieron las diversas facetas del llamado nacionalismo cultural [...].«¹³ In der Verflechtung der Nationalismus- und *Criollismo*-Debatte¹⁴ werde das Bild des Indigenen idealisiert und aufgewertet: »[...] [E]ntre nacionalismo y criollismo hay una relación en el mundo de valores que se instaura.«¹⁵ Während das Indigene im 19. Jahrhundert außerhalb der Dichotomie ›Barbarei und Zivilisation‹ nicht denkbar war, sollte das rurale Leben – die Landschaft des *interior* samt seiner Bewohner:innen – nun aus einer anderen Perspektive dargestellt werden. Der Impuls für die Umwertung des Indigenen sei vor allem den Immigrationswellen geschuldet gewesen:

»La aparición de nuevos ›otros‹ – los inmigrantes – llevó a un proceso de inversión de la dicotomía en el que [...] lo rural y lo nativo pasan a ocupar el lugar de la civilización. Dentro del proceso, la figura del indio pierde alteridad y se incorpora al panteón de lo nacional como nativo. Lo diferente se convierte en propio.«¹⁶

11 »Zur Landschaft zurückzukehren, um die Städte zu amerikanisieren, und zum Volk zurückzukehren, um seine Sehnsucht zu symbolisieren: das ist die Aufgabe der nationalen Kunst.« (ÜdA). Ebd., 152.

12 Vgl. ebd., 111ff.

13 »Die massive Präsenz der europäischen Einwanderung, die rasche Urbanisierung, die Veränderung der Produktionsbedingungen im Land sowie die Entstehung neuer Klassen und sozialer Kategorien sind Teil des Geflechts, aus welchem die verschiedenen Facetten des sogenannten kulturellen Nationalismus gewebt wurden [...].« (ÜdA). Ebd., 112.

14 Vgl. hierzu auch die Ausführungen über die *Criollismo*-Debatte bei Xul Zolar und Jorge Luis Borges in 2.3 sowie zum Begriff des »Kreolischen« in 2.4.1.

15 »Zwischen Nationalismus und Kreolismus gibt es in der Welt der Werte eine Beziehung, die nun eingeführt wird.« (ÜdA). Penhos (1999), 113.

16 »Das Auftauchen neuer ›Anderer‹ – der Einwanderer:innen – führte zu einem Prozess der Umkehrung in der Dichotomie, in welcher [...] das Ländliche und das Einheimische den Platz der Zivilisation besetzten. Dabei verliert die Figur des ›Indios‹ ihre Andersartigkeit und wird als das Einheimische in das Modell der Nation aufgenommen. Das Fremde wird das Eigene.« (ÜdA). Ebd., 141.

Der Paradigmenwechsel zeichnet sich in der künstlerischen Produktion wie auch in den parallel geführten Diskursen ab. Die Kunsthistorikerin verweist hier auf die Ästhetik der Werke u.a. auch auf *La Venus criolla* und auf damalige Artikel verschiedener Tageszeitungen. In diesen werden Begriffe wie *telúrico*, *vernáculo*, *selvático*, *auténtico*, *indoamericano*, *americano*, *americanista*, *racial*, *folklórico*, *costumbrista*, *argentino*, *argentinidad* etc. grundsätzlich neu konnotiert.¹⁷ Darüber hinaus werden die Kunstwerke, hauptsächlich Gemälde und Skulpturen, mit Titeln versehen, die häufig auf geografische und ethnische Charakteristika zurückführen: »Los títulos ubican a los personajes en relación a sus caracteres étnicos, desde el genérico ›indio‹ hasta los más precisos ›toba‹ o ›pampa‹, o a su origen geográfico, pasando por una variedad de localizaciones entre las que se hallan ›serrana‹, ›nortño‹, ›chaqueño‹.«¹⁸ So suggeriert die Sprache bereits die Diskursivierung der Kunst. Dies gilt auch für die *Venus criolla*, deren Identität über den Titel des Werkes festgelegt ist. Neben der Landschaftsmalerei zählte auch die Aktmalerei zum bevorzugten Genre der Künstler:innen. Über Centurión, der mit seiner *Venus criolla* 1935 den *Gran Premio de Pintura* erhielt, schreibt Penhos: »Quien encuentra una fórmula eficaz para la representación de la mujer de nuestra tierra es, sin duda, Emilio Centurión con su ›Venus criolla‹.«¹⁹ Darüber hinaus betont die Kunsthistorikerin die Körperästhetik der »bellezas americanas«, die ein anderes Schönheitsideal vorführen sollten. In diesem Kontext habe Centurións Aktgemälde vor allem den Bildhauern als wichtige Vorlage gedient:

»[...] [L]a ›Venus criolla‹ de Centurión parece encabezar una serie de esculturas que repiten la tipología de la mujer de formas generosas, en la que se destacan las anchas caderas y las piernas gruesas y musculosas. Este prototipo de belleza femenina, alejada de otros modelos etéreos que frequentaban los escultores, se convierte en una representación retórica de la madre tierra americana. Las venus criollas, mestizas e indias, y aún alguna mulata, con una presencia constante en los SNBA, parecen seguir una línea tras el descubrimiento de las bellezas americanas operando en todo el continente desde principios del siglo [...].«²⁰

17 Vgl. ebd., 138.

18 »In den Titeln wird ein Bezug zwischen den Figuren und ihrem ethnischen Charakter geschaffen; vom gattungsbestimmenden ›Indio‹ bis zum präzisieren ›Toba‹ oder ›Pampa‹, ferner wird die geografische Herkunft aufgegriffen, indem eine Vielzahl von Orten durchlaufen werden u.a. finden wir ›Serrana‹, ›Nortño‹ oder ›Chaqueño‹.« (ÜdA). Ebd., 132.

19 »Wer eine wirkungsvolle Formel für die Darstellung der Frau unseres Landes findet, ist zweifelsohne Emilio Centurión mit seiner ›Venus criolla‹.« (ÜdA). Ebd. 130-131.

20 »Centurións ›kreolische Venus‹ scheint an der Spitze einer Reihe von Skulpturen zu stehen, die die Typologie der großzügig geformten Frau wiederholen, bei der breite Hüften und kräftige, muskulöse Beine hervorstechen. Dieser Prototyp weiblicher Schönheit, weit entfernt von anderen ätherischen Modellen, auf welche die Bildhauer:innen zurückgriffen, wird zu einer rhetorischen Darstellung der amerikanischen Mutter Erde. Die kreolischen, mestizischen und indianischen Venusfiguren und sogar einige ›Mulatt:innen‹, die in der SNBA ständig präsent sind, scheinen der Linie der Entdeckung amerikanischer Schönheiten zu folgen, die sich seit Anfang des Jahrhunderts durch den gesamten Kontinent zieht [...].« (ÜdA). Ebd., 135.

Abb. 60 Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892

In ihrer Analyse vergleicht Penhos die ›Salonkunstwerke‹ mit jenen Werken, die vor der Jahrhundertwende produziert wurden. Denn es sei auffällig, dass sich im 20. Jahrhundert das Native fast ausschließlich auf die Mestiz:innen und *criollos* des Nordens von Argentinien bezogen habe. Die Abwesenheit der indigenen Ureinwohner:innen aus dem Süden Argentiniens begründet die Autorin anhand der plötzlichen politischen Irrelevanz jener Akteur:innen, die mit der Eroberung der Wüste gegen Ende des 19. Jahrhunderts größtenteils ausgelöscht wurden und deshalb an Repräsentationskraft verloren hätten. Sobald das Land »pazifiziert« worden sei und das Gebiet in die Nation »inkorporiert« wurde, habe der »Indio« aufgehört, etwas ›Böses‹ zu verkörpern. Plötzlich sei er als »apokalyptischer Reiter« (Abb. 60), wie er in vielen Gemälden dargestellt wurde, von der Bildoberfläche verschwunden.²¹ Darüber hinaus würden die verheerenden Folgen der *Conquista*, nämlich zerrüttete Familien und wenige Überlebende, dem damaligen politischen Programm und der romantischen Ideologie des Nativismus widersprechen: »Estas ausencias iconográficas [...] son útiles para demostrar que, pese a las intenciones valorizadoras de lo nativo, se expresa en las obras una negación de los aspectos conflictivos.«²² Vor diesem Hintergrund deutet Penhos den oftmals leeren und neutralen Bildraum der zahlreichen Landschaftsgemälde, aber auch die passive Haltung der dargestellten Figuren als geschichts- und konfliktlos: »Veremos que en la mayor parte de las pinturas con personajes nativos se produce un efecto similar: las figuras

21 Vgl. ebd., 141. Hier wird der Bezug auf das emblematische Bild von Ángel Della Valle erneut hergestellt. *La vuelta del malón* (Abb. 60) von 1892 zeigt den »Indio« als gefährlichen Wilden, der eine weiße Frau entführt.

22 »Diese ikonografischen Abwesenheiten [...] sind nützlich, um zu zeigen, dass trotz der aufwertenden Intention durch das Einheimische die Negation des Konflikts in den Werken zum Ausdruck kommt.« (ÜdA). Penhos (1999), 140-141.

quedan sumergidas en una atmósfera deshistorizada.«²³ Die Konsequenz, die Penhos aus der historischen Herleitung und dem Vergleich der Werke letztendlich zieht, bleibt im bereits diskutierten ›Paradigma der Leere‹ gefangen: »El indio real y contemporáneo se desdibuja y aparece con insistencia la idea de que pertenece al pasado.«²⁴ Die Genealogie der Bilder und die Materialität der Körper widersprechen jedoch dieser Enthistorisierung und Entpolitisierung der Akteur:innen. Aus der Entstehungsgeschichte heraus lässt sich eine ›dynamische‹ Kunstgeschichte erzählen, in welcher das sich wandelnde Narrativ des Nativen – *de indios a nativos*²⁵ – nicht bloß als passives, geschichts- und zeitloses Element vorgeführt wird.

Das sinnliche Erscheinungsbild der *Venus criolla* und vor allem der Vergleich zwischen verschiedenen Frauendarstellungen in den 1920er- und 1930er-Jahren bringen Erkenntnisse hervor, die das bekannte ›Paradigma der Leere‹ und der »Nostalgie«²⁶ aufbrechen. In diesem Kontext liefert Georgina Gluzman mit ihrem Aufsatz über *La chola* (Abb. 61), die 1924 von Alfredo Guido geschaffen wurde, bereits wichtige Hinweise.²⁷ Die Kunsthistorikerin untersucht das Bild auf seine »feminine Agenzialität« hin, indem sie die dargestellte *Chola* sowie die unterschiedlichen Aktanten – Textilien, Krüge und Früchte²⁸ – im Bild genauer betrachtet. Vielmehr als eine dem männlichen Blick ausgesetzte, passive Frau sei hier eine moderne Zeitgenossin dargestellt, die auf eine neue weibliche Identität hinweise.²⁹

In ihrer Analyse zieht Gluzman zwischen der *Venus criolla* Centurións und der *Chola* Guidos jedoch eine klare Grenze: »Pero la imagen de Guido se sitúa [...] lejos de la algo más tardía Venus criolla de Emilio Centurión, un intento evidente de buscar un tipo de belleza nativa, de rasgos claramente no europeos.«³⁰ Doch sind sich die kosmopolitische, moderne und perlmuttweiße *Chola* und die kreolische Venus einander tatsächlich so fremd? Verschiedene Hinweise könnten Gluzmans Aussage widersprechen. Bereits die Frisur der kreolischen Venus, der in den Zwanziger- und Dreißigerjahren getragene »Bob«,³¹ lässt sich als Zeichen einer selbstbewussten und emanzipierten Frau deuten

23 »Wir können beobachten, dass in den meisten Gemälden, die einheimische Charaktere zeigen, ein ähnlicher Effekt erzeugt wird: die Figuren werden in einer enthistorisierten Atmosphäre festgehalten.« (ÜdA). Ebd., 124.

24 »Das Bild des realen, gegenwärtigen ›Indios‹ verschwimmt und es prägt sich die Idee ein, dass er der Vergangenheit angehört.« (ÜdA). Ebd., 141.

25 Ebd., 139ff.

26 Zum Begriff der ›Nostalgie‹ vgl. Wechsler (1999), 281.

27 Vgl. Georgina Gluzman, »La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas.« *Nuevo mundo mundos nuevos*, 2015, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68441#ftn45>. [23.02.2018].

28 Die Textilien und Krüge verweisen, wie Gluzman hervorhebt, auf die verbreitete andine Tradition der Textilmanufaktur und der Produktion von Krügen, die beide in den Händen der Frauen lagen. Vgl. ebd.

29 Vgl. ebd.

30 »Aber Guidos Bild verortet sich [...] ganz woanders als die von Emilio Centurión etwas später angefertigte Venus criolla, ein offensichtlicher Versuch, den einheimischen Schönheitstypus mit eindeutig außereuropäischen Zügen zu finden.« (ÜdA). Gluzman (2015).

31 Der aus dem Englischen stammende Begriff »Bob« wird im Deutschen auch »Bubikopf« genannt. Vorläufer dieser beiden Begriffe und der modischen Erscheinung ist der sogenannte Pagenschnitt,

Abb. 61 Alfredo Guido, *La chola*, 1924

(Abb. 62 und 63).³² Die Haare der Venus sind kinnlang geschnitten und fallen locker vom Kopf. Der Pony ist, anders als beim typischen Bob oder Bubikopf, zur Seite gekämmt. Emilio Centurión, der wie so viele Künstler:innen aus Argentinien u.a. auch in Europa lebte und studierte, muss diese Mode sowohl in der jeweils europäischen als auch argentinischen Version gekannt haben.³³

Durch die einwandernde Bevölkerung, aber auch die zahlreichen Reisenden des 20. Jahrhunderts, die sich zwischen Argentinien und Europa hin- und herbewegten, wurden nicht nur Kunst-, sondern auch Modestile in beide Richtungen über den Ozean hin und her transportiert. Neben den Gemälden bezeugt auch die Fotografie der damaligen Zeit, dass etliche Frauen aus verschiedenen sozialen Klassen – Kreolinnen, Ein-

eine »vom hohen Mittelalter bis zum Barock übliche Frisur der Edelknaben (Pagen), bei der das glatte Haar rundum etwa kinnlang und vorn die Stirn bedeckend geschnitten war.« Vgl. Ingrid Loschek, *Reclams Mode- und Kostümlexikon* (Stuttgart: Reclam, 1994). Doch in den Dreißigerjahren wird die sportliche Garçonne-Frisur wieder weiblicher; Bubiköpfe und Herrenschnitte verwandeln sich in seitlich ondulierte, flache Wellenfrisuren. Vgl. Barbara Mundt, *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre* (Berlin: Reimer, 1977), 87.

32 Die Fotografien zeigen verschiedene Frauen, deren Haare zum Bob geschnitten wurden. Aus den Bildquellen lässt sich entnehmen, dass der Bob in Argentinien in allen Gesellschaftsschichten getragen wurde. Vgl. Fernanda Gil Lozano und Valeria S. Pita, Hg., *Historia de las mujeres en la Argentina: Siglo XX* (Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2000).

33 Dem Online-Lexikon »Oxford Art Online« lässt sich entnehmen, dass Centurión von 1928 bis 1929 in Europa gelebt hatte. Vgl. Nelly Perazzo, »Emilio Centurión.« <https://www.oxfordartonline.com/>. [24.02.2018].

Abb. 62 (links) Archivo General de la Nación (Argentina), Departamento Fotografía, Sociedad Santa María (Escuela Dolores Lavalle de Lavalle), ca. 1910;

Abb. 63 (rechts) Archivo General de la Nación (Argentina), Departamento Fotografía, Obreras saliendo de una fábrica, 1920er Jahre



wanderinnen, Arbeiterinnen, *porteñas* und *mendocinas*³⁴ – die modischen Erscheinungen aus Europa und mit ihnen das darin enthaltene ästhetisch-politische Programm adaptierten.³⁵

Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs entwickelte sich ein neues Modebewusstsein der Frauen. Es kam, wie Gertrud Lenning schreibt, »zur ›Vermännlichung‹ der Frau, zur Mode »à la garçonne« mit Bubikopf, Herrenhaarschnitt und Topfhut.«³⁶ Zu diesem Zeitpunkt wurde das Korsett von einem »den Busen abflachenden Büstenhalter« abgelöst. Die in den 1930er-Jahren erschienene neue modische Tendenz, beispielsweise repräsentiert durch die Erfindung der Damenhose, wurde mit dem Begriff der »Sportlichkeit« umschrieben, welcher so viel wie »schlicht, knapp, unauffällig und zweckmäßig für Haus und Beruf von Morgen bis zum Nachmittag« bedeutete.³⁷ All dies deutet darauf hin, dass auch die kreolische Venus obgleich ihrer Nacktheit in den Diskurs über die neue Rolle der Frau in den Dreißigerjahren aktiv involviert ist.³⁸

34 Zur Ästhetik der *Mendocinas* vgl.: Cecilia Belej, Ana L. Martin und Alina Silveira, »La más bella de los viñedos: Trabajo y producción en los festejos mendocinos (1936-1955).« In *Cuando las mujeres reinaban: Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*, hg. v. Mirta Z. Lobato und Cecilia Belej (Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005), 45-77.

35 Im weiter oben bereits erwähnten umfangreichen Sammelband *Historia de las mujeres en la Argentina* wird der Wandel der Frau skizziert. Hier greifen zahlreiche Fotografien das modische Erscheinungsbild der Argentinierinnen auf. Vgl. Gil Lozano und Pita (2000). Darüber hinaus bietet der von Manuel Romero 1938 produzierte Film *Mujeres que trabajan* ein aufschlussreiches Bild über die Modewelt der *porteñas*.

36 Gertrud Lenning, *Kleine Kostümkunde* (Berlin: Schiele & Schön, 1989), 225-226.

37 Vgl. ebd., 225-229.

38 Die Rolle der Frau im Argentinien der Zwanziger- und Dreißigerjahre wurde u.a. von Mirta Zaida Lobato gründlich erforscht. Die Historikerin fokussiert insbesondere die neue Arbeitswelt, die sich

Abb. 64 (links) Jorge Larco, *Venus porteña*, ausgestellt im Salón de Bellas Artes, Rosario, 1924;

Abb. 65 (rechts) José A. Terry, *Venus criolla*, 1933



Der Vergleich zwischen Centurións Venus und anderen argentinischen Venusversionen bestätigt diese These. Denn auch die 1924 von Jorge Larco gemalte *Venus porteña* (Abb. 64) sowie die knapp zehn Jahre später von José Antonio Terry geschaffene *Venus criolla* (Abb. 65) zeigen Frauenfiguren, deren modische Frisur ebenfalls auf den zeitgenössischen Stil zurückzuführen ist. In diesen Venusversionen sind die Frauen liegend dargestellt. Terrys Venus liegt in lasziver Haltung auf einem Diwan. Zu ihrer linken Seite sind drei männliche Figuren erkennbar. Durch ihre Kleidung lässt sich vermuten, dass es sich um Gauchos handelt. Im Hintergrund erstreckt sich eine Landschaft. Die Venus hält einen Mate-Becher in der Hand und führt somit ein für die argentinischen Gauchos typisches Attribut vor. *La Venus porteña* ist ebenfalls auf einen Diwan gebettet. Im Vordergrund zeichnet sich ein Stilleben verschiedener Früchte ab, während hinter einem Vorhang die Stadt Buenos Aires in der Ferne sichtbar wird. Auch wenn die Venusversionen von Terry und Larco keine Indizien dafür liefern, dass es sich um mestizische oder kreolische Frauen handelt – denn ihre Haut ist blass und hell wie jene der *Chola* –, haben die drei Venusfiguren Gemeinsamkeiten. Alle Frauen tragen eine ähnliche Frisur,³⁹ und darüber hinaus ist ihre Schambehaarung deutlich betont. Die Frage, die sich mit dieser Tatsache nun auftut, ist in ein größeres Netzwerk eingebunden. Denn die Darstellung der weiblichen Scham ließe sich aus feministischer Perspektive und aus den Genderdiskursen des 20. Jahrhunderts heraus neu diskutieren. An dieser Stelle

zur Jahrhundertwende im Zuge der industriellen Produktion in Argentinien entwickelte. Über den »Mythos der weiblichen Passivität« hält sie fest: »Una idea común en los análisis del mundo del trabajo era el carácter pasivo de las mujeres. [...] A principios del siglo XX las mujeres se sumaron a las huelgas organizadas por sus compañeros varones hasta protestaron oponiéndose a las decisiones y/o consejos de sus compañeros.« (»Den Analysen über die Arbeitswelt ist häufig gemein, dass sie Frauen als passive Charaktere imaginieren. [...] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schlossen sich die Frauen den von ihren männlichen Kollegen organisierten Streiks an und protestierten sogar, indem sie sich den Entscheidungen und/oder Ratschlägen ihrer männlichen Kollegen widersetzen.«, ÜdA). Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869–1960)* (Buenos Aires: edhasa, 2007), 191.

39 Die Ästhetik der Haare ist insofern relevant, als dass über das Frisieren, wie an den *Peinetones* bereits gezeigt wurde (vgl. 5.1), verschiedene politische Ansichten vertreten werden.

soll die Frage nach der Sichtbarkeit der weiblichen Geschlechtsteile jedoch im Kontext ihrer narrativen Rahmung, hier: des argentinischen Mythos, gestellt werden. Vor dem Hintergrund der lateinamerikanischen Kolonialgeschichte wird der Begriff des Mythos in einen transkulturellen Kontext überführt. Was hat es damit genau auf sich? Die folgenden Überlegungen widmen sich zunächst dieser Frage, um anschließend wieder auf die *Venus criolla* zurückzukommen.

7.1 Der Mythos im transkulturellen Kontext

Nachdem Christoph Jamme zunächst darauf hinweist, dass sich das »Wesen des Mythos« für eine einheitliche Begriffsbestimmung sperre, führt der Philosoph dennoch eine erste Definition des Begriffs aus: »Der Mythos hat eine narrative Struktur; erzählt werden bestimmte wiederholbare Ereignisse, die außerhalb von Raum und Zeit liegen und ansetzen an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz.«⁴⁰ Heute sei der Mythosbegriff jedoch nicht mehr einseitig erfassbar. Denn seine unterschiedlichen Funktionen seien längst in andere Denktraditionen übergegangen.⁴¹ Die politische Transformation des Mythosbegriffs wurde bereits eingangs anhand der Thesen von Hans Blumenberg dargelegt. Eine ausführliche philosophische Begriffsgeschichte des Mythos soll nicht das Ziel dieser Arbeit sein.⁴² Die Frage, die sich nun in Bezug auf den Mythos stellt, konzentriert sich vielmehr auf ein sich wandelndes »mythisches Bild« im transkulturellen Kontext. Denn neben seiner »narrativen Struktur« materialisiert sich der antike Mythos in Bildern, meist in Form einer menschlichen oder anthropomorphischen Figur.⁴³ Er oszilliert zwischen einer erzählerischen und einer sinnlichen Gestalt. Es können demnach zwei grundlegende Kräfte im Mythos verortet werden: Narration und Aisthesis.⁴⁴

Während der Erzähler der Geschichte an die Vernunft seiner Zuhörer appellieren möchte, stellt der Begriff der Aisthesis Fragen an die »sinnliche Narration« des Körpers, der im Bild des Mythos dargestellt wird. Welche »andere Geschichte« kann also erzählt werden, wenn Körper und Sinne in den Fokus rücken? Vor dem Hintergrund einer transkulturellen Kunstgeschichte gilt es den künstlerischen Kurationsprozess des Mythos nicht aus einer narrativen, sondern vor allem aus einer sinnlich-materiellen Perspektive fruchtbar zu machen. Doch in Anbetracht der Kolonialgeschichte wurden

40 Christoph Jamme, »Mythos – kulturphilosophische Zugänge.« In *Mythos und Kulturtransfer: Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien*, hg. v. Brigitte Krüger (Berlin: transcript, 2013), 19.

41 Jamme rekonstruiert die historische Genealogie des Mythos und verweist darüber hinaus auf den philosophischen Diskurs des Mythos, der u.a. von Theodor W. Adorno und Hans Blumenberg debattiert wurde. Vgl. ebd., 20.

42 Neben Christoph Jamme liefert u.a. Wolfgang Müller-Funk eine detaillierte Übersicht zur philosophischen und literaturwissenschaftlichen Auslegung des Mythos. Vgl. »Mythos, Gedächtnis und Narration«, in Müller-Funk (2002).

43 Der griechisch-römische Mythos zeigt sich u.a. in der antiken Bildhauerei, in Mosaiken sowie in der Keramik- und Wandmalerei.

44 Blumenberg hebt deshalb die »ästhetische Rezeption« des Mythos hervor, vgl. Kapitel IV, *Hinfallen und Aufstehen – Eine Ästhetik fallender Mythen*.

die Mythen anderer Kulturen, wie anhand der Position von Ricardo Rojas und dem Diskurs des *Salon Nacional de Bellas Artes* gezeigt wurde, zunächst dem westlichen Ideal unterworfen. Dies ermöglichte die Begründung einer weiteren identitätsstiftenden Form, nämlich des ›lateinamerikanischen Mythos‹, der sich beispielsweise in der Figur des ›Nativen‹ manifestierte. Aus einer transkulturellen und postkolonialen Perspektive heraus können die Mechanismen der ›Überschreibung‹ von Identitäten kritisch untersucht werden. Doch die künstlerischen ›Arbeiten am Mythos‹ überschreiten aufgrund ihrer sinnlich-materiellen Existenzweise sowie ihrer dynamischen, werdenden Kraft – dies sollte die Analyse der *Venus criolla* verdeutlichen – eine transkulturelle und postkoloniale Position. Diese These wird im Anschluss an die Erörterung des Mythosbegriffs wieder aufgenommen und ausgehend von einer ›Agenzialität des Weiblichen‹ diskutiert.

Was hat es mit dem Mythos im Hinblick auf Lateinamerika nun auf sich? Aus einer literatur- und medienwissenschaftlichen Perspektive heraus hat sich Vittoria Borsò in ihrer Forschung über den ›magischen Realismus‹ intensiv mit der Thematik des Mythos in Bezug auf die hispanoamerikanische Geschichte auseinandergesetzt.⁴⁵ Der abendländische Mythos und der daraus resultierende philosophische Diskurs sind insofern bedeutend, als dass sich die hispanoamerikanische Kultur, wie Borsò festhält, die dort »bestehende Opposition zwischen Mythos und Logos zu eigen gemacht und darin eine Möglichkeit gesehen [hat], mit einem mythisch begründeten, alternativen *discurso del método* in den Dialog der Kulturen einzutreten.«⁴⁶ Dabei wurden unterschiedliche Methodiken der Identitätskonstruktion eingesetzt. Borsò spricht hier von »zwei Formeln des hispanoamerikanischen Identitätsbegehrens [...], der indigenistischen Aufwertung des *campo* und der kosmopolitischen Verlegung des Identifikationszentrums der Stadt.«⁴⁷ Es sind genau diese »Utopie-Modelle«, die auch in Argentinien im Diskurs der Salonkunst der Dreißigerjahre sichtbar werden und aus welchen letztendlich das ›Paradigma der Leere‹ resultiert. Doch durch die Untersuchung des »Gestaltungsmoments« der Mythen, nämlich der *energeia*⁴⁸, können Identitätsdiskurse aufgebrochen werden.⁴⁹ In ihrer theoretischen Auseinandersetzung bezieht sich Borsò u.a. auf die philosophischen Darlegungen zum Mythos von Ernst Cassirer. »Im Mythos ist ein theoretisches Element mit einem künstlerischen verknüpft«, zitiert die Literaturwissenschaftlerin den Philosophen.⁵⁰ Nach Cassirer hat der Mythos gegenüber der Wissenschaft den Vorteil, sich »Sinnesqualitäten« nützlich machen zu können, wodurch das Gefühl und nicht das Denken als ›Organ der Erkenntnis‹ genutzt werden können.⁵¹ Basierend auf Humboldts Sprachtheorie zu *energeia* und *ergon* stellt Borsò den Mythosbegriff Cassirers dem von André Jolles gegenüber. Vor diesem Hintergrund markiert Borsò sowohl eine Gefahr als auch ein Potenzial des Mythos: nämlich die im *ergon* lie-

45 Vgl. Borsò (1994), Kap. II, sowie: »Der Mythos und die Ethik des Anderen«, in Borsò (2015a).

46 Borsò (1994), 63.

47 Ebd., 73.

48 Auch Bredekamp verwendet den Begriff der »energeia«, wenn er das Bild als aktiven Handlungsträger denkt. Vgl. Bredekamp (2015), 11.

49 Vgl. Borsò (1994), 66.

50 Ebd., 64.

51 Ebd.

gende Festsetzung des Mythos auf das überlegende Subjekt sowie die *energeia*, dem offenen Schaffensprozess des Mythos. Demensprechend hält sie fest:

»Jolles' Unterscheidung zwischen den Formen des Mythos ist eine erste deutliche Hervorhebung der dem Mythos innewohnenden Ambivalenz, und zwar als epistemischem Objekt, das der Subjektkonstitution unterworfen ist, oder als Prozeß eines sich der Welt öffnenden Bewußtseins. Hinter der Erscheinung des Mythos als einer Form selbsttätiger Offenbarung der Welt kann sich ein Erkenntnissubjekt verbergen, das die Welt zum Objekt der Episteme reduziert.«⁵²

Vor dem Motiv der Wiederkehr, welches sich im präkolumbianischen Mythos meso-amerikanischer Völker zeige, entlarve sich das Konzept des abendländischen Mythos als festsetzendes Weltbild. Borsò führt des Weiteren aus:

»Die Wiederkehr des Vergangenen in Form einer unabgeschlossenen Utopie [...], kann zur Relativierung stabiler Bedeutungen der Gegenwart führen. In diesem Sinne hat der Mythos der Vergangenheit eine energetische, aber auch kritische Funktion. Dazu braucht der Mythos die distanzierende Bewegung der Utopie, wie auch die Utopie die Rückkehr zur Vergangenheit benötigt, wenn die Repräsentation von Welt nicht auf einen zukünftigen Zeitpunkt festgelegt werden soll. Beides bewirkt, daß die *energeia*, die dynamische Kraft des Mythos, erhalten bleibt. Diese impliziert auch erkenntniskritisches Potential. Mythische Strukturen, die im Sinne einer ur-gewordenen Geschichte funktionieren, sind dagegen als *Ergon*, als abgeschlossenes Weltbild zu denken, das zur metaphysischen Fundierung und Festigung gegenwärtiger Bewußtseinsinhalte instrumentalisiert werden kann.«⁵³

Anhand der Mythen der kubanischen Kultur skizziert Borsò die Gefahr des »Urmythos«, dessen temporale Qualitäten in der gegenwärtigen Anwendung ausgeschaltet werden, um ihn für bestimmte Ideologien einzusetzen. Genau hier verortet sie die »Tendenz utopischer hispanoamerikanischer Identitätsdiskurse«, die dann in der kubanischen Revolution überwunden werden.⁵⁴ »Die allgemein vertretene Auffassung, ›utopisches Denken‹ charakterisiere das ›Sosein‹ Hispanoamerikas, ist Beispiel mythischer Auslegungen des Utopie-Begriffs«, hält Borsò abschließend fest.⁵⁵ Dem Modell des »Soseins« stellt Borsò, wie eingangs dargelegt, das »Werden« gegenüber.

Aus den bisherigen Thesen wird deutlich, dass ein Denken entwickelt werden muss, welches sich gegen die Vorstellung eines »Ursprungsmythos« und gegen eine Mythisierung der Geschichte richtet. Indem Borsò eine »Ethik des Anderen« in Bezug auf Emmanuel Lévinas vorschlägt, liefert sie für die Interpretation des Mythos in der mexikanischen Literatur einen alternativen Denkansatz.⁵⁶ Bei Lévinas spielen Begriffe wie »Verletzlichkeit« (Vulnerabilität), »Betroffenheit« sowie die Verantwortung gegenüber dem Anderen und die Konzeption des »Antlitz« eine zentrale Rolle. Eine mögliche Methodik,

52 Ebd., 67.

53 Ebd., 70.

54 Ebd., 72.

55 Ebd.

56 Vgl. Borsò (2015a), 75-98.

um *mit* dem Mythos und nicht *über* ihn zu arbeiten – hier der Rückgriff Borsòs auf Blumenberg – liege in der »Spur des Anderen«. Demnach schreibt Borsò: »Die Andersheit des Anderen ist gleichsam im Mythos gerettet, sobald man die Suggestion des Mythos nicht als Weg der Erkenntnis des Anderen, sondern als Spur des Eindrucks durch den Anderen betrachtet.«⁵⁷ Neben Lévinas bezieht sich die Literaturwissenschaftlerin auf den von Michel Foucault geprägten Begriff der »Macht«. Durch die »Kritik der Macht«, mit welcher eine »radikale Absage« an die Erkennung des Anderen vollzogen werde, legt sie den »großen argentinischen Mythos« anders aus: »Die Asymmetrie zwischen Barbarei und Zivilisation wurde in das Innere der eigenen Kultur projiziert; der Dialog mit dem Anderen geschah als Monolog mit verteilten Rollen.«⁵⁸ Der oder die Andere wird hier als »Agens« verstanden.⁵⁹ Vor diesem Hintergrund gestaltet sich auch die Agenzialität der kreolischen Venus.

7.2 Die Agenzialität des Weiblichen

Die antike Definition der italienisch-römischen »Venus« geht mit der griechischen Definition von »Aphrodite« einher. Im Lexikon stellt Aphrodite, die nach Homer die Tochter von Zeus und Dione ist, die »gesamte Ambiguität der Weiblichkeit dar, den verführerischen Charme ebenso wie die Notwendigkeit der Fortpflanzung [...]«.⁶⁰ Schenkt man den Quellen Glauben, so ist bereits Aphrodite, die für die Griechen aus dem Orient kam und als »Zypriotin« bezeichnet wurde, transkultureller Herkunft. Es heißt deshalb, dass Aphrodite für die Griechen eine »Fremde« und eine mächtige Göttin zugleich war.⁶¹ Auf Zypern wurde Aphrodite vor allem als »Gottheit der Sexualität und der Zeugung, die die Kontinuität der menschlichen Gemeinschaften gewährleistet«⁶² verehrt. Die antiken Griechen verbanden die Fruchtbarkeit der Menschen mit jener der Erde, weshalb der Göttin auch eine Beziehung zur Vegetation nachgesagt wurde. Gleichzeitig wandten sich auch unfruchtbare Frauen an die Göttin. Darüber hinaus wurde die Venus sowohl bei den Griechen als auch bei den Römern von Frauen, die sich prostituierten, angebetet.⁶³

Die verschiedenen Hinweise aus der Überlieferung der griechisch-römischen Antike spiegeln sich in den zahlreichen Bildern der Göttinnen wider. Venus und Aphrodite werden von der antiken Bildhauerei bis in die Moderne als »schöne« Frauen dargestellt, die stets mit ihrer Sexualität in Verbindung gebracht werden. Die Nacktheit der Figuren, aber auch ihre variierende Haltung – meist stehend, seltener liegend – sowie Blick und Gestik verführen die Betrachter:innen. Doch bezüglich ihres sexuellen Fortpflanzungsorgans stehen viele der Venusfiguren im Widerspruch zur eigentlichen Funktion,

57 Ebd., 90.

58 Ebd., 89.

59 Vgl. ebd.

60 Hubert Cancik, Hg., *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike* (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2002), 838.

61 Vgl. ebd., 839.

62 Ebd., 838.

63 Vgl. ebd., 840.

die in der Narration des Mythos dargestellt wird.⁶⁴ Denn paradoxerweise wurde ihnen das Geschlecht ›gestohlen‹. *Venus pudica*⁶⁵, wie der Begriff bereits ausdrückt, schämt sich und verdeckt ihre ›weibliche Scham‹⁶⁶. Zahlreiche Bilder der Moderne folgen dem Motiv des Schämens.⁶⁷ Wie ist vor diesem Hintergrund das Bild der kreolischen Venus nun zu deuten? Nach Pierrat wird durch die Sichtbarkeit der Schamhaare das Animalische in den Betrachtenden hervorgerufen, weshalb das weibliche Geschlecht im Abendland ›abwesend‹ bleibt.⁶⁸ Auch dieses Thema kann hier nicht in angemessener Weise ausgeschöpft werden, doch bietet es Anlass, einen wesentlichen Paradigmenwandel zu skizzieren, der hier anhand der *Venus criolla* nachvollzogen werden kann. Sexualität und Animalität stehen sich dabei in keiner Weise fremd gegenüber, wie u.a. bereits Michelangelo und Hokusai bewiesen haben.⁶⁹ Doch im Venuskult sollen jegliche sexuellen Fantasien ausgehebelt werden, weshalb das weibliche Sexualorgan stets unzugänglich bleibt.⁷⁰ In *Venus öffnen* rekonstruiert Georges Didi-Huberman ausgehend von der These: »Es gibt kein Bild des Körpers ohne die Einbildung seiner Öffnung«, die Geschichte des Schamempfindens.⁷¹ So erläutert er anhand Botticellis *Geburt der Venus* jene Mechanismen der Kunstgeschichte, welche die Venusfigur von ihrer Sexualität und ›Schuld‹ distanzieren, um aus ihr ein Ideal anzufertigen. Dieses Ideal sei längst nicht sinnlich, sondern verstricke sich ganz und gar im Netz der Narration. Venus werde zur »représentation de mots« und damit zum intellektuellen Konstrukt.⁷²

64 Die Ausstellung *Der verbotene Blick – Diana und Actaeon* thematisierte, basierend auf dem antiken Mythos, die unterschiedlichen Praktiken des Unsichtbar- und Sichtbarmachens des weiblichen Körpers und insbesondere des weiblichen Geschlechts. Vgl. Beat Wismer, Hg., *Der verbotene Blick auf die Nacktheit: Diana und Actaeon* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008).

65 Zum Begriff der Scham (*Venus Pudica*) vgl. auch die Ausführungen von Sanyal (2017), 137ff.

66 Die Etymologie von »Schamhaar« verweist im Spanischen auf eine andere Herleitung des Wortes. Denn in »vello púbico« bezieht sich der Begriff auf das in der Pubertät einsetzende Wachstum der Haare (lat. *pubis*). Statt einer emotionalen Konnotation wie bei dem ›Haar, das sich (für den Ort auf dem es wächst) schämt‹ (lat. *pudere*), steht hier der zeitlich-biologische Moment im Vordergrund. Vgl. Real Academia Española, »pubis.« <http://dle.rae.es/?id=UYMgbHC>. [12.03.2018].

67 Ann-Sophie Lehmann fragt nach der Darstellung der Schamhaare und des »Spaltes« in der bildenden Kunst und eröffnet somit ein von der Kunstgeschichtsschreibung bisher vernachlässigtes Thema. Vgl. Lehmann, »Der schamlose Körper.« In Wismer (2008), 192-197.

68 Vgl. die Ausführungen zur Schambehaarung der *Venus criolla* in 7.

69 Verschiedene Bilder verweisen auf eine erotische Verbindung zwischen den Eigenschaften der Tiere und der weiblichen Sexualität. Bei Hokusai wird eine Frau durch einen Tintenfisch befriedigt. Das feuchte Tier saugt sich an das ebenso feuchte Geschlecht. In Michelangelos *Leda* schmiegt sich Zeus in der Gestalt eines Schwans zwischen die Beine seiner Angebeteten. Es geht hier nicht nur um das Tier selbst, sondern vielmehr um die vermeintlich ›animalischen Empfindungen‹, die mit den Eigenschaften der Tiere – Feuchtigkeit und Sanftheit – und dem weiblichen Geschlecht zusammengeführt werden.

70 Eine Ausnahme in der Sichtbarkeit des weiblichen Geschlechts stellten jedoch bereits in der Antike die Hetären dar, die sich prostituierenden Frauen. Ihre Vulva wurde, wie Beispiele aus der Töpferkunst zeigen, durch eine Linie oder sogar mit Schambehaarung dargestellt. U.a. befindet sich im *Getty Museum* in Malibu eine antike Vasenmalerei (mit dem Titel »A woman plays a drinking game, kottabos«, von ca. 490 v. Chr.), die dies veranschaulicht.

71 Georges Didi-Huberman, *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit* (Zürich: diaphanes, 2006), 24.

72 Vgl. ebd.

Im Kontext der bildenden Kunst in den 1920er- und 1930er-Jahren führt das ›Detail‹ der Schamhaare auf unterschiedliche Spuren zurück. Das Motiv der Venus ist in der westlichen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nur mit wenigen Ausnahmen aufzufinden. Hier ist die Venusfigur Botticellis mit verdeckter Scham häufig Vorlage für zeitgenössische Interpretationen.⁷³ Jedoch spielen der weibliche Körper und dessen Darstellung nach wie vor eine zentrale Rolle, wenn auch nicht im Kontext der griechisch-römischen Mythologie.⁷⁴ Vermehrt beginnen in den 1960er-Jahren Künstlerinnen den männlichen Blick auf die Vulva zu thematisieren.⁷⁵

Wie situieren sich vor diesem Hintergrund nun die argentinischen Venusversionen? Ganz offensichtlich stellen sie die weibliche Scham in Bezug auf die griechisch-römische Mythologie dar, zeigen sie aber auch vor dem Hintergrund eines ›argentinischen Mythos‹, hier: dem Diskurs um die ›argentinidad‹. In der Verflechtung des südamerikanischen und abendländischen Mythos wird die tabuisierte und ›un-werdende‹ Sichtweise auf die Sexualität der Frau aufgebrochen. Die Frau ist nicht länger von ihrer Sexualität distanziert, sondern findet in der *Venus criolla* einen unmittelbaren Zugang zu ihren sexuellen Organen. In der abendländischen Kunstgeschichte bleibt dieser Zugang noch bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts versperrt.⁷⁶ Doch anhand der *Venus criolla* kann bereits in den 1930er-Jahren ein Wandel skizziert werden. In diesem Sinne unterliegt auch die sogenannte *argentinidad* dem Paradigmenwechsel. Denn sie kann in der *Venus criolla* nicht als festlegendes Prinzip gedacht werden. Vor diesem Hintergrund vollzieht sich in Bezug auf die weibliche Sexualität nun eine doppelte Transformation: zum einen verändert sich die Darstellung und Sichtbarkeit der Weiblichkeit, woraus sich zum anderen eine neue ›weibliche Position‹ gestaltet. Die kreolische Frau wird zur aktiven Teilnehmerin und Gestalterin ästhetisch-politischer Ereignisse.

In der kreolischen Venus wird die Verbindung zur Fortpflanzung wieder sichtbar. Denn die *Venus criolla* hat eine Verbindung zum Leben, wodurch sie die der Aphrodite zugeschriebene ›Kontinuität der menschlichen Gemeinschaften‹ wieder aufnimmt. Ihre Lebendigkeit und die Fähigkeit, Leben zu geben, machen sie gleichzeitig angreifbar und verletzlich. Die *Venus criolla* ist deshalb keine ›ewige Göttin‹, sondern eine ›werdende Göttin‹, die aufgrund ihrer Vergänglichkeit in den dynamischen Prozess des Lebens eingebettet ist. Ihre Haut ist nicht blass wie der Marmorstein, den Didi-Huberman noch in Botticellis Venus zu erkennen vermag.⁷⁷ Ihre Haut ist lebendig und strahlt da-

73 Im Ausstellungskatalog *The Botticelli Renaissance* werden Venus-Aneignungen vorgestellt, die sich hauptsächlich auf die Version Botticellis beziehen. Vgl. Evans, Weppelmann, Debenedetti, Rebmann (2015).

74 Hierzu liefert der bereits genannte Ausstellungskatalog zahlreiche Beispiele. Künstler wie Gustav Klimt, Egon Schiele, aber auch Pablo Picasso widmeten sich der Darstellung des weiblichen Geschlechts. Hierbei diene, wie Wismer festhält, jedoch nicht der Mythos als thematische Vorlage, vielmehr werden Frauen und Freundinnen aus der Stadt ›portraitiert‹. Vgl. Wismer (2008), 17ff.

75 Vgl. Sanyal (2017), 138ff.

76 Lehmann weist hier auf wenige Ausnahmen hin u.a. die Darstellungen von Lucas Cranach. Vgl. Ann-Sophie Lehmann (2008).

77 Die Färbung des Körpers – »eine *tempera magna*, die äußerst fein, undurchsichtig schimmernd und blaß wie Stein ist« – verweise auf die antiken Vorbilder aus Marmor. Vgl. Didi-Huberman (2006), 19.

durch die Schönheit eines belebten, energetischen Körpers aus. In der Lebendigkeit steckt zugleich die ›werdende Kraft‹. Genau hier findet sich das transformative Moment der ›Arbeit am Mythos‹ wieder, welches sich in Cortázers Akt vom ›Hinfallen und Aufstehen‹ sowie im ›Werden des Lebens‹ (Borsò) widerspiegelt. Indem die *Venus criolla* ›das Argentinische‹ ebenfalls in den Prozess des Werdens überträgt, überschreitet der Mythos der kreolischen Venus die Kategorie der ›arte argentino‹ sowie der ›argentinidad‹.

Die Frage nach den griechischen Göttern und dem transkulturellen Mythos soll als Grundlage dienen, um die Frage des Mythos nun mit Minujín und Noé aus einer zeitgenössischen Perspektive erneut zu stellen. Dieser im Sinne von Serres eingeschlagene ›Umweg‹ (*randonnée*) war nötig, um die zeitgenössische künstlerische Produktion von Mythen in einen historischen Kontext einbetten zu können. Denn wie wir sehen werden, beziehen sich Minujín und Noé sowohl auf vergangene als auch gegenwärtige Mythen, um diese miteinander zu verflechten.

7.3 Die Frage nach den griechischen Göttern II

Im Werk von Luis Felipe Noé wird die Frage nach dem Mythos aufgegriffen und aus einer sinnlich-materiellen Perspektive verhandelt. In einem Bild des Künstlers sehen wir eine sich aus Linien, groben Pinselstrichen und monochromen Feldern ergebende, wirre Farblandschaft (Abb. 1). Im unteren Teil des Bildes ist eine Toilettenbrille installiert (Abb. 66). Im Inneren des Rahmens wird das im Profil dargestellte Portrait einer Figur angedeutet.⁷⁸ Die ›Toilettenszene‹ wiederholt sich im oberen Bildteil in einem weiteren Portrait, welches den medaillonförmigen Rahmen der Toilettenbrille übernimmt. Die Klobrille bietet verschiedene Assoziationen, doch im Kontext der Kunstgeschichte drängt sich das Bild des 1917 ausgestellten Readymades ›Fountain‹ von Marcel Duchamps buchstäblich auf.⁷⁹ Die Debatte um das Readymade sollte den damaligen Kunstbegriff radikal transformieren.⁸⁰

Vereinzelnd tauchen weitere Gesichter und Figuren auf, die mit den Farbformen verlaufen oder sich in die Struktur einfügen. Im rechten oberen Teil des Bildes ragt der halbe Körper eines fauchenden Drachens in den Bildraum. Ihm gegenüber steht ein Mensch in abwehrender Haltung mit gehobenem Arm (Abb. 67). Wie so häufig in seinen Bildern fließen Farbe und figurale Elemente miteinander zusammen. So lässt sich nicht ganz eindeutig sagen, ob in der linken Bildseite die Kontur eines weiteren Reptils sichtbar wird, oder ob es sich um einzelne, nicht zusammengehörige Linien und

78 Das Bild wurde 2014 im Rahmen der Ausstellung *Noé – Siglo XXI* im Museum Fortabat gezeigt. In der dortigen Version wurde eine neue Toilettenbrille angebracht, denn vorherige Fotografien der Arbeit zeigen, dass ein Teil aus der Klobrille herausgesprungen war. Noé hat den fehlenden Teil als Nase für das im Profil gezeigte Portrait improvisiert. Bei der neueren Version ist dieses Detail nun verloren gegangen.

79 Bereits Duchamp untersuchte das ›Fallen der Dinge‹. In *3 Standard Stoppages* (1913/14) definierte der Künstler das Metermaß anhand drei fallender Schnüre neu. Hier war es keine Zahl, sondern der Akt des Fallens, der den Meter ästhetisch transformierte.

80 Vgl. Kenneth G. Hay (2007), 442-452.

Abb. 66 (links) Luis Felipe Noé, ¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos? (Ausschnitt: Toilettenbrille), 2004;

Abb. 67 (rechts) Luis Felipe Noé, ¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos? (Ausschnitt: Drache), 2004



Zellen handelt. Doch bezüglich der Fragestellung, die Noé im Titel des Bildes formuliert, könnte dieses Detail von Bedeutung sein.

Die 2004 mit Acryl, Tinte und Plastik auf einer 2 x 2 Meter hohen Leinwand angefertigte Arbeit nennt sich »¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?«. Noé bezieht sich auf den Kunsthistoriker Johann Joachim Winckelmann, der im 18. Jahrhundert anhand der griechischen Kunst neue Parameter für die Kunstgeschichtsschreibung aufstellte und in Deutschland den Klassizismus begründete. Doch Noé stellt seine Frage an den griechischen Mythos aus einer ganz anderen Perspektive: »¿dónde están los dioses griegos?« (»Wo sind die griechischen Götter?«, ÜdA.) bezieht sich nicht nur auf einen Ort, an welchem die Kultur der Antike erst durch den Kolonialismus eintraf, sondern deutet vielmehr auf den »Mythos der Malerei« (und deshalb der Kunst) hin, welche Noé jedoch anders als Winckelmann nicht auf ein Ideal festlegen möchte, sondern zu befreien versucht.⁸¹

In den Linien und Farben des Bildes vermischen sich unterschiedliche Elemente: menschliche Figuren, eine Klobrille, ein Drache und ein Reptil. Die beiden Letzteren können als klassische Motive des Mythos identifiziert werden, die sich sowohl in der Bildgeschichte des Abendlandes als auch in der mesoamerikanischen Kultur, z.B. im Schlangengott Quetzalcoatl, wiederfinden. Der Drache, der in die perspektivisch aufgelöste Bildstruktur seitlich eindringt, stößt ebenso in die Geschichten und Bilder verschiedenster Kulturen vor und ließe sich demnach als »transmythisches« Wesen *par excellence* bezeichnen.⁸²

Noés Frage ist sowohl perspektivisch als auch motivisch »dezentriert«. Anders als es mit Ricardo Rojas im zuvor beschriebenen Identitätsdiskurs dargelegt wurde, wird hier

81 Dieser Aspekt wird anhand der Arbeit *Balance 1964-1965* in 9.3.3 ausführlich diskutiert.

82 In der Dokumentation *Monster und Mythen* erläutert u.a. der Germanist und Mythenforscher Rudolf Simek anhand verschiedener Bilder und Erzählungen die Präsenz des Drachens in zahlreichen Kulturkreisen. Vgl. Simek Rudolf u.a. (ZDF, 2017), <https://www.arte.tv/de/videos/069093-001-A/m-onster-und-mythen/>. [20.02.2018].

kein Ideal für eine transkulturelle Identität vorausgesetzt. Vielmehr ist das vorhandene Subjekt in die Bedingungen seiner transkulturellen Geschichte eingeflochten, als dass es sich über sie stellen könnte. Darüber hinaus könnte Noés Frage auch ironisch – im Sinne Cortázers – interpretiert werden. Denn wer oder was fällt hier? Welche »condición« umgibt die fallenden Subjekte und Objekte? Im Bild lässt sich eine unterbrochene vertikale Formästhetik beobachten, die jedoch von der linken Bildseite von einigen horizontalen Linien aufgelockert wird. Da es keine klaren räumlichen Vorgaben, weder Vorder- noch Hintergrund gibt, »fällt« im Bild Noés all jenes, was auch bei Cortázar schon fiel: der portraitierte, vermeintliche Winckelmann, Tiere (Drachen und *caracol*), wie auch die schräg in den Bildraum geschobene Schrift, *las palabras*. Die medaillonförmige Toilettenbrille, auf die der Körper sich fallen lässt und welche selbst wiederum unzählige Male auf die Kloschüssel fällt, fiel vermutlich auch schon einmal aus dem Bild heraus. Warum sonst hätte der Künstler sie ausgewechselt? Im Diskurs der »arte argentino« werden Dinge und Subjekte *rehabilitiert*, festgehalten, »geheilt« und zusammengeknüpft. So soll die Identitätskonstruktion ein festsetzendes, rehabilitierendes Moment schaffen. Doch dem widersetzt sich nicht nur Cortázar, sondern auch Noé, indem er seine Frage aus der Bedingung des (wiederholten) Fallens heraus – denn Ironie ist *recaída*, statt Rehabilitation – formuliert.

Im Folgenden soll die »Frage nach den griechischen Göttern«, die sich vor diesem Hintergrund nun auf die »Frage nach den Mythen der Kunstgeschichte« erweitert, erneut gestellt werden. Dabei liefern die »fallenden Monumente« Minujíns interessante Anknüpfungspunkte.

8. La caída de los mitos universales

Der von Marta Minujín 1978 geschaffene *Obelisco acostado* kann als die erste Arbeit der Serie *La caída de los mitos universales* bezeichnet werden. Mit dem Beginn dieser Serie widmet sich Minujín intensiv dem Begriff des Mythos, um ihn mit ihren kolossalen Installationen¹ in Verbindung zu setzen. Es werden lokale, aber auch internationale Mythen aufgegriffen.² In den meisten ihrer Werke wird die äußere Struktur der überdimensionalen Konstruktionen mit Lebensmitteln bestückt, die im ›Hinfallen‹ der Monumente vom Publikum abmontiert und verzehrt werden.

Einen Überblick über die zahlreichen Installationen bietet die mit Tinte, Bleistift, Grafit und Filzstift auf transparentem Papier angefertigte Zeichnung³ *Mitos populares desmitificándose*⁴ (Abb. 68) von 1986. Hier skizziert Minujín verschiedene ihrer monumentalen, partizipativen und ephemeren Kunstwerke. Aus der Sicht der Vogelperspektive werden insgesamt sieben Projekte dargestellt, von denen vier tatsächlich stattgefunden haben. Diese Arbeiten lassen sich allesamt der Serie *La caída de los mitos universales* zuschreiben.

Chronologisch betrachtet wurde zunächst der mit süßem Brot versehende *Obelisco de pan dulce* 1979 in Buenos Aires realisiert. Der bereits liegende Obelisk befindet sich im unteren Bildraum der Zeichnung. Ein Jahr später wurde der *Torre de James Joyce* in Dublin errichtet, der links vom Obelisken dargestellt ist. In Dublin brannte 1981 eine

1 Mehr als der Begriff der Installation ist hier die Dimension der Installation und ihre Rolle im Kontext der ›Partizipation der Massen‹ bedeutend. Deshalb wird dieser Begriff bei Minujín nicht weiter ausgeführt. Eine detailliertere Beschreibung der Installation wird jedoch in der Analyse von Noés Kunstwerken vorgenommen. (Vgl. 9.3.4)

2 Andrea Giunta teilt die Mythen in »städtische« und »internationale Mythen« ein. Dementsprechend seien der *Obelisco* und *Carlos Gardel de fuego* städtische Mythen von Buenos Aires und die Venus sowie der Parthenon seien internationaler Art. Doch wie später anhand des *Obelisco porteño* erläutert wird, sind die Grenzen zwischen lokal und international nicht eindeutig auszumachen. Vgl. Giunta, »Marta Minujín. Zeichnungen« (2010).

3 Die Zeichnung misst 69,3 x 99,3 cm. Sie wird in der Daros Collection in Zürich aufbewahrt.

4 Im Katalog wird die Zeichnung mit *Mitos universales de arte de participación masiva* betitelt und auf 1985 datiert. Vgl. Noorthoorn (2010), 120.

Abb. 68 Marta Minujín, *Mitos populares desmitificándose*, 1986

mit Watte umhüllte Stahlkonstruktion des argentinischen Tangosängers Carlos Gardel – die Arbeit nannte sich *Carlos Gardel de fuego* – im Rahmen der Biennale in Medellín nieder. Im Bild wird der in Flammen aufgehende Gardel dargestellt. Die tatsächliche Aktion fand am Abend statt, weshalb sich das Feuer vor dem Kontrast der Dunkelheit leuchtend absetzte.

Schließlich wurde 1983 zum Ende der Militärdiktatur der *Partenón de libros* aufgebaut, welcher mit zensierten Büchern ausgekleidet war. Auf der Zeichnung zeigt sich der Tempel bereits in schräger Ausrichtung, die auf seinen baldigen Abbau hindeutet. Die drei anderen im linken oberen Bildraum dargestellten Projekte – *Torre de Pisa con botella de aperitivo*, *Estatua de libertad acostada*⁵ und *La pelota de fútbol de dulce de leche*, konnten u. a. aufgrund mangelnder Finanzierung nicht realisiert werden.⁶ In der Zeichnung fallen die vielen Personen, die sich an der Demontage der Lebensmittel oder Bücher beteiligen, auf. Sie befinden sich im ›Zwischenraum‹ der einzelnen Projekte und können sich dementsprechend zwischen den unterschiedlichen Mythen hin- und herbewegen. Die Kräne und technischen Apparate, welche die monumentalen Kunstwerke teils anheben (*Partenón*) oder teils komplett hinlegen (*Obelisk*), lassen das Szenario wie eine riesige ›Baustelle‹ erscheinen, in der die Beteiligten am Abbau des Mythos ›arbeiten‹.

5 *Torre de Pisa* und die Freiheitsstatue wurden als Skulpturen realisiert.

6 Im Archiv von Minujín liegt die Absage des Unternehmens McDonald's vor, an welches die Künstlerin einen Brief mit der Bitte um finanzielle Unterstützung verfasst hatte. Die genannten unrealisierten Projekte sind nur eine Auswahl aus zahlreichen Ideen der Künstlerin. Vgl. Minujín, Archiv Espigas.

Darüber hinaus befinden sich unterschiedliche Akteur:innen und Aktanten im Einsatz. Dem brennenden Gardel steht die Feuerwehr unmittelbar gegenüber, Lastwagen entleeren vor der liegenden Freiheitsstatue verschiedene Materialien, ein Hubschrauber kreist über dem Geschehen. Die Mythoslandschaft, welche sich aus den verschiedenen Kunstprojekten zusammenfügt, schafft eine vielfältige und dynamische, doch auch widersprüchliche Atmosphäre. Die ›Baustelle‹ breitet sich auf einer ebenen, teilweise mit Bäumen versehenen Fläche aus. Doch tatsächlich wird hier nichts aufgebaut, vielmehr geht es um den Abbau von Materialien.

Andrea Giunta bezeichnet das Gesamtszenario als »Themenpark«, in welchem die Besucher:innen an den »Volksmythen« partizipieren.⁷ Dabei spiele vor allem Minujíns Interesse am massenhaften, öffentlichen, nicht unbedingt künstlerisch affinen Publikum eine zentrale Rolle. Denn in ihren Werken beschäftige sich die Künstlerin mit der »komplexen Beziehung zwischen Kunst, Publikum, Partizipation, Essen, Festen und Distribution.«⁸ Anhand der »Konstruktion und Dekonstruktion kultureller Ikonen« lasse Minujín in ihren Werken das »Gefühl des Exzesses von heidnischen Festen« aufleben, fügt die Kunsthistorikerin dem hinzu.⁹ Durchaus ließen sich die einzelnen Werke unter dem Aspekt des (Volks-)Festes untersuchen. Denn die kollektive Partizipation an der Demontage des Werkes und das spätere Verzehren der Lebensmittel zeugen von einem Charakter, der Festen, Ritualen und Zeremonien innewohnt.

Anhand Michail Bachtins Überlegungen zum Begriff des »Volksfestes« möchte ich kurz auf das Phänomen eingehen. Bachtin hält zunächst fest, dass das Feiern von Festen »eine sehr wichtige *primäre Form* menschlicher Kultur« sei.¹⁰ Dabei hebt er eine (menschliche) Eigenschaft hervor, die dem Feiern zugrunde liege: das Lachen.¹¹ Mit dem Prinzip des Lachens am Beispiel verschiedener kultureller Praxen u.a. den karnevalesken Volksfesten, beschreibt Bachtin, wie bestehende Ordnungen, beispielsweise die mittelalterliche Machtaufteilung zwischen Kirche und Volk, im parodistischen Moment aufgebrochen werden. Hier stehe der (christliche) Feiertag dem Volksfest gegenüber. Die »offiziellen Feiertage des Mittelalters« sollten die gegebene Weltordnung bekräftigen, während im Karneval und im Volksfest Hierarchien aufgelöst werden. Darüber hinaus sei im karnevalesken »Fest des Werdens« anders als bei den offiziellen Feiertagen keine Aktualisierung der Vergangenheit angelegt; vielmehr beziehe sich das Werden auf eine »unvollendbare Zukunft«.¹² Alle Teilnehmer:innen seien in diesen Prozess des Werdens eingebunden, weshalb im anderen Weltbild auch ein ›anderes Menschenbild‹ konzipiert worden sei:

»Der Mensch wurde sozusagen wiedergeboren für neue, rein menschliche Beziehungen. Die Entfremdung wurde aufgehoben. Der Mensch kehrte zu sich selbst zurück

7 Vgl. Giunta (2010).

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), 57.

11 Bachtin bezieht sich vor allem auf die mittelalterlichen Feste, welche er in François Rabelais literarischen Schriften analysiert.

12 Vgl. Bachtin (1995), 58.

und fühlte sich als Mensch unter seinesgleichen. Diese echte Menschlichkeit war nicht nur Gegenstand der Phantasie, sondern wirklich, sie wurde im lebendigen materiell-sinnlichen Kontakt erlebt. Das Ideal-Utopische und das Reale fielen zeitweilig in dem einzigartigen Wertgefühl des Karnevals zusammen.«¹³

Das hier vorgestellte ›karnevaleske Moment‹, welches sich laut Bachtin im »materiell-sinnlichen Kontakt« ereignet, ließe sich auch in den Kunstaktionen Minujíns wiederfinden. Ferner skizziert Bachtin anhand des Karnevals ein Phänomen, welches sich vor allem in der Kunstpraxis der 1960er-Jahre widerspiegelt: das ›Aufgehen‹ der Kunst im Leben. Bachtin schreibt diesbezüglich:

»Im Karneval spielt das Leben selbst, es inszeniert – ohne Bühne, ohne Rampe, ohne Schauspieler und Zuschauer, d.h. ohne jede Kunst- und Theaterspezifik – eine andere, freie, zwanglose Form seiner Verwirklichung, seiner Wiedergeburt und Erneuerung nach besseren Prinzipien. Die reale Form des Lebens ist hier zugleich auch seine erneuerte ideale Form.«¹⁴

Demnach ließe sich im Fest Bachtins bereits der Akt der »recaída« und der »desalteración« verorten. Mit Bachtins Überlegungen zum Volksfest sind wichtige Anknüpfungspunkte gegeben, die es im Folgenden anhand der ›Feste Minujíns‹ zu untersuchen gilt.

Indem temporale und räumliche Grenzen in der Zeichnung zusammenfließen, wird das ›Volksfest‹ zu einem fiktiven, heterogenen Ereignis. Denn die unterschiedlichen Kunstaktionen fanden von 1979 bis 1983 in verschiedenen Zeitperioden und auch an unterschiedlichen Orten – Buenos Aires, Dublin und Medellín – statt. Darüber hinaus treten über die fiktiven, bisher nicht realisierten Projekte weitere räumliche Angaben in die Narration des Bildes: New York und Pisa. Beispielsweise wurde Minujíns »Freiheitsstatue«, wie aus anderen Skizzen hervorgeht, für den sich in New York befindenden Battery Park konzipiert, von dem aus die originale Statue in der Ferne zu sehen ist.

Das imaginäre Volksfest, welches einen bestimmten Kulturkreis voraussetzen würde, steht somit in kulturellem Paradox zu den jeweiligen Mythen. Denn hier werden Carlos Gardel und James Joyce, der Obelisk, die Freiheitsstatue, ein griechischer Tempel, ein Fußball und der Turm von Pisa gleichzeitig ›gefeiert‹. Das Szenario stellt demnach ein Ereignis dar, in welchem sich verschiedene zeitliche, räumliche, kulturelle und vor allem sprachliche Kontexte miteinander vermischen. So könnte die Mythenlandschaft ebenso auf das Motiv der Weltausstellung zurückgreifen, in welcher sich zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort zahlreiche kulturelle ›Mythen‹ vereinen.

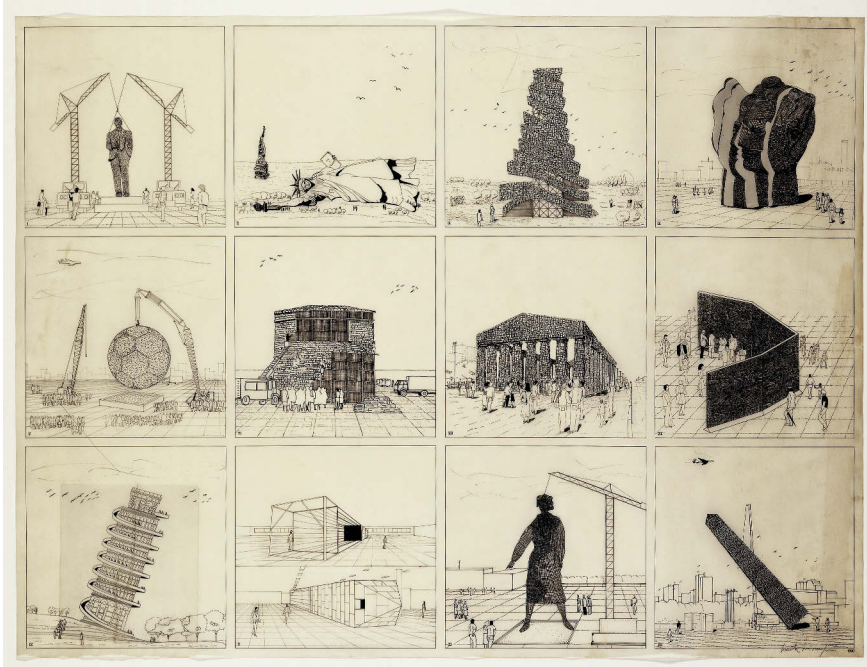
Doch über die Kategorisierung der Veranstaltungsform hinaus – Baustelle, Themenpark, Volksfest oder Weltausstellung – stellt sich vielmehr die Frage nach dem Verhältnis *zwischen* den dargestellten Mythen, die allesamt auf spezifische historische

13 Ebd., 59.

14 Ebd., 56.

und kulturelle Zusammenhänge hinweisen (siehe hierzu auch Abb. 69).¹⁵ Inwiefern äußert sich also die ›Praxis am Mythos‹ in den Werken Minujíns?

Abb. 69 Marta Minujín, *La desmitificación y remitificación de los mitos populares, 1990*



Der bereits im dritten Kapitel anhand der Matratzenarbeiten und der *Menesunda* untersuchte Begriff der ›Partizipation‹ erfährt in den hier vorgestellten Werken eine weitere Dimension. Denn mit der neuen Räumlichkeit ihrer Werke verändert sich auch das ›partizipative Moment‹. Die zuvor mess- und dadurch auch kontrollierbare Besucher:innenzahl wandelt sich nun zur unkontrollierbaren Menschenmasse. Wie gestaltet sich demnach die ästhetisch-politische Beziehung zwischen Masse, Partizipation und Mythos? Um auf die gestellten Fragen mögliche Antworten zu finden, sollen im Folgenden exemplarisch zwei Werkreihen untersucht werden. Zunächst werden die ephemeren Kunstinstallationen, die den Mythos des Obeliskens aufgreifen, näher betrachtet. Dabei wird insbesondere in den Ausführungen zum *Obelisco de pan dulce* die Frage nach der ›Partizipation der Massen‹ erneut aufgegriffen. Anschließend soll auf die Skulpturenreihe der ›fallenden Venusfiguren‹ eingegangen werden, die sich ebenfalls in die Thematik der *Caída de los mitos universales* einschreiben.

15 Eine weitere Zeichnung von Minujín aus dem Jahr 1990, die den Titel *La desmitificación y remitificación de los mitos populares* (Abb. 69) trägt, zeigt zwölf unterschiedliche Kunstaktionen. Im Unterschied zur diskutierten Zeichnung, werden die monumentalen Kunstwerke in einzelnen isolierten Feldern dargestellt. Die Frage nach der Beziehung zwischen den Mythen gestaltet sich hier aus einer ganz anderen Perspektive.

8.1 Fallende Obeliken

8.1.1 Einführung: Der *Obelisco porteño*

Im Jahr 1936 – zwei Jahre nachdem Emilio Centurión die *Venus criolla* erschuf – wurde in Buenos Aires der Obelisk errichtet. Der Fotograf Horacio Coppola hielt das Monument zum Zeitpunkt seiner Einweihung in einer Fotografie fest (Abb. 70). Anlass war das 400. Gründungsjahr von Buenos Aires (1536-1936). Das Bild zeigt, wie sich um den Obeliken herum eine strahlenartige militärische Formation bildet. Im Vordergrund weht eine Flagge. Es liegt nahe, dass es sich hier um die Nachbildung des zentralen Motivs der Nationalflagge handelt. Dieses stellt eine Sonne dar, deren einzelne Strahlen hier von der Formation nachgebildet werden. Im Obeliken soll, wie sich daraus schließen lässt, die nationale Ästhetik visualisiert und symbolisiert werden.

Abb. 70 Horacio Coppola, *Obelisco, Vista de la Plaza de la República el Día de la Bandera*, 1936



Im Laufe der Zeit erhielt das Bauwerk den Namen *Obelisco porteño* oder *Obelisco de Buenos Aires*. Damals war die heutige *Avendia del 9 de Julio*, auf welcher sich der Obelisk befindet, zwar bereits in Planung, jedoch noch nicht vollständig ausgebaut. Wie dem in *Obelisco – Ícono de Buenos Aires* aufgeführten Bild- und Textmaterial des Architekten und Historikers Gustavo Brandariz zu entnehmen ist, war der Platz des Obeliskens, der damals schon als *La plaza de la república* bekannt war, nichts weiter als ein großer Kreisverkehr. Dieser führte auf die im 19. Jahrhundert unter Bernardino Rivadavia neu konzipierten Straßen *Corrientes*, *Diagonal Norte* und die seit 1930 bereits so benannte *Avenida 9 de Julio*. Knapp ein Jahr nach der Errichtung des Obeliskens wurde auch die *Avenida* eingeweiht. Die Fertigstellung der einst breitesten Straße der Welt sollte das

gesamte Stadtbild verändern und die alte »Aldea« des 16. Jahrhunderts in eine moderne Großstadt umwandeln.¹⁶

Die Geschichte der Obelisken, welche heute weltweit an heiligen Stätten, urbanen und öffentlichen Plätzen sowie ländlichen Aussichtspunkten aufzufinden sind, reicht zurück bis ins alte Ägypten. Dort wurden die ersten Obelisken vor den Pyramiden errichtet. Sie sollten laut Legende die Strahlen des Sonnengottes Ra symbolisieren.¹⁷ Vor diesem historischen Hintergrund ließe sich die These von der argentinischen Nationalflagge, deren Symbolik in der Fotografie Coppolas nachgebildet wird, erneut bekräftigen. Mit der Besetzung Ägyptens gelangten einige Obelisken nach Rom, wo sie zunächst in Vergessenheit gerieten, jedoch im Zuge der Renaissance wiederentdeckt und christianisiert wurden.¹⁸ Zu den bekanntesten zählen der lateranische und vatikanische Obelisk.¹⁹

Der Obelisk in Buenos Aires sei jedoch, wie Brandariz festhält, nicht nach den Prinzipien der ägyptischen, monolithischen Bauten errichtet worden, sondern folge eher den Richtlinien des 1888 eröffneten *Washington Monument* in den USA.²⁰ Beide Obelisken sind Hohlbauten, weshalb die Spitze über Treppen und eine Leiter von innen aus erreicht werden kann. Während der Obelisk in Washington jedoch knapp 100 Meter höher ist und auf eine jahrzehntelange Bauphase zurückblickt, wurde der 67,5 Meter hohe *Obelisco* in Buenos Aires in nur wenigen Wochen konzipiert und gebaut. Hauptanlass für die Anfertigung des Monuments war das 400-jährige Jubiläum der Stadt, welche 1536 von Pedro de Mendoza gegründet wurde.²¹ Nachdem der Baubeschluss gefasst worden war, zirkulierten die Informationen in den lokalen Tageszeitungen. Laut Brandariz hat das Jubiläum jedoch eine sekundäre Rolle gespielt, denn die Tatsache, dass der »größte Obelisk Lateinamerikas« in Buenos Aires errichtet werden sollte, überdeckte den eigentlichen Anlass. Vom allgemeinen, rasanten Wachstum der Großstadt erfasst, imaginierten und konstruierten die *porteños* ihren Obelisken, bevor er tatsächlich realisiert wurde: »Para Buenos Aires, el Obelisco nació en los diarios antes que en la realidad«, fasst Brandariz dementsprechend zusammen.²² Der beauftragte Architekt Alberto H. Prebisch war für seine avantgardistischen Bauwerke in der Stadt sowie im europäischen Ausland bereits bekannt.²³

Der Argentinier ließ sich sowohl vom französischen und deutschen Rationalismus als auch von den technischen Innovationen, die er in den USA kennengelernt hatte, inspirieren. Die Größe des Monuments in Buenos Aires sollte sich dem Ort anpassen und

16 Vgl. Gustavo A. Brandariz, *Obelisco: Ícono de Buenos Aires* (Buenos Aires: My Special Book; Fundación Desarrollar, 2011), 26.

17 Vgl. ebd., 19ff.

18 Vgl. ebd., 19.

19 Auf die umfangreiche Geschichte des Obelisken kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, wenngleich seine Erscheinung als transkulturelles Motiv berücksichtigt werden soll.

20 Vgl. Brandariz (2011), 20.

21 Vgl. ebd., 32.

22 »In Buenos Aires wurde der Obelisk eher in den Zeitungen als in der Realität geboren.« (ÜdA). Brandariz (2011), 33.

23 Eine seiner ersten Arbeiten wurde in der Fachzeitschrift *Moderne Bauformen* in Stuttgart vorgestellt. Vgl. ebd., 23.

Abb. 71 Alberto Prebisch, *Obelisco*, 1930er Jahre

nicht wie in Washington überragend sein. Die Planung sah vor, den *Obelisco* aus Beton zu bauen. Doch da das Material laut Brandariz damals noch nicht so fein wie heute war, dadurch eher rau erschien und schwer zu reinigen war, sollten seine Außenwände mit weißen Steinplatten verkleidet werden.²⁴ Die geometrische Form und der robuste Beton sollten sich gegenüber den in Buenos Aires teilweise enormen Windstärken als resistent erweisen.²⁵ Das neu eingesetzte Material Beton und die schlichte, ornamentfreie Formästhetik des Obelisken (Abb. 71) entfachten damals eine langanhaltende Debatte unter den sowohl traditionell gestimmten als auch modernen und innovativen Architekt:innen, Politiker:innen und Künstler:innen der Stadt. Brandariz hält diesbezüglich fest:

»Tanto los arquitectos »historicistas« que adherían a la tradición de las »bellas artes«, tal como las entendían los profesores de la Escuela de París, como sus oponentes ingleses, fieles a las doctrinas de William Morris, habían hecho todo un tema de la cuestión de la autenticidad y la falsedad, trasponiendo desde la ética hacia la estética una obligación para los creadores. Para unos, no imitar bien el pasado era un pecado; para los otros, lo era imitar el pasado de algún modo.«²⁶

24 Vgl. ebd., 28ff. Die Inschrift auf den Platten war den Eroberern, Pedro de Mendoza und Juan de Garay, gewidmet.

25 Vgl. ebd., 28.

26 »Sowohl die »historistischen« Architekt:innen, die der Tradition der »schönen Künste« anhängen, in der Weise, wie sie von den Professor:innen der Pariser Schule verstanden wurden, als auch ihre englischen Gegner, die den Lehren von William Morris treu blieben, hatten die Frage nach Echtheit und Falschheit zum Thema gemacht und mit der Übertragung von der Ethik auf die Ästhetik für die Schöpfer:innen eine neue Verpflichtung geschaffen. Für die einen war es eine Sünde, die Vergangenheit nicht gut zu imitieren; für die anderen war es eine Sünde, die Vergangenheit überhaupt in irgendeiner Weise zu imitieren.« (ÜdA). Ebd., 42.

Darüber hinaus wurde beklagt, dass der Obelisk hohl sei. Denn dadurch sei er der Robustheit eines ägyptischen Obeliskens und damit seiner symbolischen Strahlkraft beraubt. Gegenüber den Kritikpunkten nahm Prebisch eine äußerst pragmatische Haltung ein. Für ihn verkörperte der Obelisk keine Ideologie, sondern sei vielmehr als »un detalle decorativo« zu interpretieren. Die sozialen Aspekte der urbanen Architektur zeugten für ihn von größerer Relevanz als ihre historischen und ideologischen Konnotationen. Interessanterweise habe der Diskurs, wie Prebisch feststellt, bei vorherigen Bauten und Monumenten wie dem damaligen Bürogebäude *Pasaje Barolo* auf der *Avenida de Mayo* oder dem *Monumento Cristóbal Colón* keine derartigen Kontroversen ausgelöst.²⁷ Der »wunde Punkt«, welcher die Debatte entfachte, verortet sich nach wie vor in einer arretierten Vorstellung von der »argentinischen Tradition«, die Prebisch jedoch als Paradox zu entlarven weiß: »Esto revela un celo ortodoxo extraño en Buenos Aires, que es la ciudad de la piedra falsificada. Y este celo es mucho más extraño aún, cuando proviene de personas que en toda su vida no hicieron otra cosa que practicar en arquitectura las más escandalosas falsificaciones.«²⁸ Mit dem Begriff der »falsificaciones« bezieht sich Prebisch auf einen in Buenos Aires häufig angewandten eklektischen Baustil, welcher die Vorstellung von einer »Tradition« bereits unhaltbar macht. Der Streit um »Original« oder »Kopie«, der in den Traditionsdiskurs eingebettet ist, wurde im ersten Kapitel ausführlich diskutiert. Hier stellt Nestor García Canclini mit dem Begriff der Hybridität die Dichotomie zwischen Tradition und Moderne grundsätzlich infrage.²⁹ Mit Bolívar Echeverría wurde anschließend gezeigt, dass das Traditionelle und das Moderne nicht voneinander getrennt auftreten, sondern stets koexistieren. Demnach gründet der »Diskurs der Moderne« auf einem Paradox, in welchem das Moderne nicht in Abgrenzung, sondern nur in Relation zum Traditionellen gedacht werden kann. Dieses Paradox äußert sich auch in der Debatte über den Obelisk, der als »Monument der Moderne« konzipiert wurde. Doch mit einem sinnlich-materiellen Ansatz stellt sich die Frage nach dem *Obelisco* noch einmal ganz anders, wie im Folgenden anhand der Arbeiten von Minujín gezeigt werden soll.

Neben den zahlreichen negativen Aussprüchen über den Obelisk, die sich in den Tageszeitungen ausbreiteten – ein Titel kündigte die »Obeliscofobia« an –, gab es auch Befürworter des Projektes.³⁰ Bezüglich der pathetischen nationalistischen Monumentalästhetik in Buenos Aires äußert sich der argentinische Architekt Amancio Williams positiv über den rationalistischen Stil des Obelisk: »La habilidad de Prebisch logró en ella una forma pura, no figurativa, en momentos en que sólo se pensaba en monumentos con ampulosas figuras de señores o señoras de abundantes carnes y con algún

27 Vgl. Ebd.

28 »Dies offenbart einen seltsamen orthodoxen Eifer in Buenos Aires, der Stadt der gefälschten Steine. Und dieser Eifer stellt sich als noch viel seltsamer heraus, wenn er von Leuten kommt, die in ihrem ganzen Leben nichts anderes getan haben, als in der Architektur die skandalösesten Fälschungen zu schaffen.« (ÜdA). Ebd.

29 Vgl. 2.4.

30 Vgl. Brandariz (2011), 51.

pecho al aire.«³¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zahlreiche Monumente – u.a. das *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*, *Monumento ecuestre a Carlos María de Alvear*, wie auch das mehrfach erwähnte Monument für *Cristóbal Colón* – aufgestellt.³² Keineswegs können im Obelisk, der an das Jubiläum der Nation erinnern soll, patriotische Ambitionen geleugnet werden, dennoch unterscheidet er sich in seinem Erscheinungsbild von jenen, wie Williams anführt, »verkörperten Nationalhelden«. Auch aus dieser Argumentation, wie Brandariz hervorhebt, kristallisiert sich das kontinuierlich begleitende Paradox des Obeliskens heraus: »Paradójicamente, el »obelisco conservador«, como lo llamó un caricaturista, fue apoyado por los artistas más innovadores.«³³

Noch während des Aufbaus³⁴ und bis einige Jahre nach seiner Fertigstellung wurde das Monument kontrovers diskutiert. So prangerte die Tageszeitung *La Prensa* die rechtliche Autorisierung des Obeliskens an, welcher lediglich vom Intendanten Mariano de Vedia y Mitre, jedoch nicht vom öffentlichen Kongress genehmigt worden sei.³⁵ Bereits hier forderte man den Abriss des Monuments. Als 1939 die ersten Steinplatten von der Fassade herunterfielen, wurde ein Gesetz diskutiert, das u.a. aufgrund von Sicherheitsvorkehrungen die Demolierung des Obeliskens vorsah. Der damalige Verwaltungsbeauftragte Arturo Goyeneche konnte den Beschluss dieses Gesetzes jedoch verhindern.³⁶

Brandariz skizziert, wie sich das häufig als nutzlos bezeichnete Monument im Laufe der Zeit in das Stadtbild und in die Wahrnehmung der *porteños* einfügen sollte:

»Por cierto que muchos han contribuido a la aceptación del Obelisco. Hasta aquel jocosos estribillo popular que aseguraba que »en la Avenida de Julio/hay una piedra parada/la llaman el Obelisco/y no sirve para nada...«. Poetas, músicos, cuentistas, periodistas, historiadores, pintores, humoristas, arquitectos... son muchos quienes se han ocupado a lo largo de unas cuantas décadas, del Obelisco de Buenos Aires. Así se construyó su significado, más por interacción popular que por decisión oficial.«³⁷

31 »Prebischs Kunstfertigkeit erreichte darin eine reine, ungegenständliche Form – und dies zu einer Zeit, als man nur an Denkmäler mit pompösen Figuren dachte, welche Herren oder Damen mit reichlich Fleisch und mit freizügigen Brüsten zeigten.« (ÜdA). Ebd., 35.

32 Nogués und Valdés zählen insgesamt 1700 Monumente in Buenos Aires. Vgl. Germinal Nogués und Eduardo Valdés, *Buenos Aires, ciudad secreta* (Buenos Aires: Ruy Díaz – Sudamericana, 1996), 97.

33 »Paradoxerweise wurde der »konservative Obelisk«, wie ihn ein Karikaturist nannte, von den innovativsten Künstler:innen unterstützt.« (ÜdA). Brandariz (2011), 35.

34 Für die Konstruktion und Montage des Obeliskens wurde u.a. das deutsche Unternehmen Siemens beauftragt. Brandariz beschreibt, wie das Wissen der Ingenieure den komplexen Bauvorgang beeinflusste. Vgl. ebd., 36.

35 Ebd., 35.

36 Vgl. Nora Sánchez, »Quisieron tirarlo abajo, lo salvaron y cumple 75 años.« *Clarín*, 20.05.2011, https://www.clarin.com/ciudades/Quisieron-tirarlo-abajo-salvaron-cumple_o_rkHWk7fpDme.html. [14.03.2018].

37 »Sicherlich haben viele zur Akzeptanz des Obeliskens beigetragen. Sogar der scherzhafte im Volksmund bekannte Spruch, der versichert, dass »auf der Avenida de Julio/ein Stein steht/sie nennen ihn den Obelisk/en und mit ihm dennoch nichts geht ...«. Dichter:innen, Musiker:innen, Geschichtenerzähler:innen, Journalist:innen, Historiker:innen, Maler:innen, Humorist:innen, Architekt:innen ... es gibt viele, die sich im Laufe der Jahrzehnte mit dem Obeliskens von Buenos Aires beschäf-

Vom Moment seiner Entstehung bis heute liefert der Obelisk Impulse für verschiedene Diskurse und Debatten. So wurde das Monument im Dezember 2005 am Welt-Aids-Tag mit einem überdimensionalen rosafarbenen Präservativ ausgestattet, womit dem Phallussymbol gleichzeitig der tabuisierte Aids-Diskurs übergestülpt wurde.³⁸ Darüber hinaus haben mit Bezug auf das Wahrzeichen von Buenos Aires zahlreiche künstlerische Interventionen – zuletzt schnitt Leandro Erlich 2015 die Spitze des Obeliskens ab³⁹ – stattgefunden. Der heute aufgrund von Vandalismus eingezäunte Obelisk ist nach wie vor Treffpunkt für politische Manifestationen, wie es der *Tetazo*, der sich im Februar 2018 ereignete, bestätigt.⁴⁰ Die »interacción popular«, die Brandariz im Hinblick auf die Ereignisse hervorhebt, wurde von Minujín bereits in den 1960er-Jahren gezielt eingesetzt, um das Wahrzeichen der Stadt vor anderen Parametern der Wahrnehmung zu beleuchten.

8.1.2 *Obelisco dulce*

Marta Minujín setzte sich mehrfach mit dem Obeliskens auseinander. Bereits 1965 integrierte sie das Monument in eines ihrer damals zahlreich durchgeführten Happenings. In der Aktion *El Obelisco dulce* (Abb. 72)⁴¹, welche Minujín gemeinsam mit Roberto Jacoby und Raúl Escari durchführte, trafen sich die Künstler:innen in einer Diskothek zwischen den Straßen *Florida* und *Lavalle*. Begleitet von einer großen Menschenmenge – laut Quelle waren es ca. 200 Personen – tanzten alle, ihre Körper wie Yogis achtsam windend, im Takt zur Musik der Rolling Stones.⁴² Später zog die Gruppe weiter zur *Avenida 9 de Julio*, wo sie gemeinsam und Hand in Hand die Straße überquerte und somit den Verkehr lahmlegte. Als sie ihr Ziel, den Obeliskens, erreichte, tauchte eine weitere Person mit 25 Eiswaffeln auf. Die nun eintretende Szene wird wie folgt dargestellt:

»El viento echaba hacia atrás los blondos cabellos de Marta cuando corría perseguida por los muchachos alrededor del Obelisco, nuevo centro de operaciones. Uno de sus compañeros apareció de pronto con 25 cucuruchos de helado de todos los colores

tigt haben. Seine Bedeutung entstand deshalb vielmehr durch die Interaktion der Bevölkerung als durch eine offizielle Entscheidung.« (ÜdA). Brandariz (2011), 75.

38 Vgl. La Gaceta, »El Obelisco porteño amaneció hoy enfundado en un preservativo gigante.« *La Gaceta*, 01.12.2005, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/138187/argentina/obelisco-porteno-amanecio-hoy-enfundado-preservativo-gigante.html>. [30.04.2018].

39 Vgl. La Nación, »Revelan el secreto del Obelisco sin punta.« *La Nación*, 21.09.2015, <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/revelan-el-secreto-del-obelisco-sin-punta-nid1829958/>. [13.03.2018].

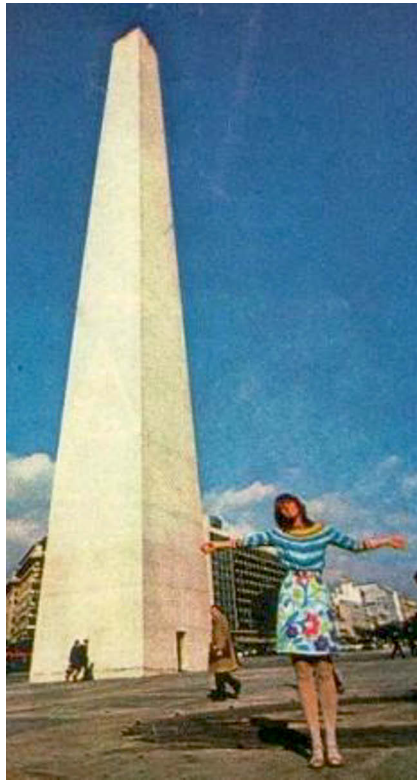
40 Zum sogenannten *Tetazo* versammelten sich zahlreiche Frauen mit freiem Oberkörper am Obeliskens, um gegen die Diskriminierung der Frau zu demonstrieren. Auslöser war ein Disput zwischen Polizisten und einigen Frauen, die sich am Strand in Necochea ohne Oberbekleidung sonnten. Diese wurden von der Polizei aufgefordert, sich anzukleiden. Vgl. Maximiliano Fernandez, »El Tetazo desde adentro: entre el derecho a mostrar el cuerpo, los curiosos y la confusión.« *Infobae*, <https://www.infobae.com/tendencias/2017/02/07/el-tetazo-desde-adentro-entre-el-derecho-a-mostrar-el-cuerpo-los-curiosos-y-la-confusion/>. [28.04.2018].

41 Die Abbildung zeigt Minujín unmittelbar vor dem Obeliskens. Möglicherweise wurde diese Aufnahme im Jahr 1965 gemacht, jedoch gibt sie keine genaueren Details über den Ablauf des Happenings preis.

42 Vgl. Villa (2010), 140.

e imprevisiblemente, los cuatro, sin probar el helado, se acercaron al monolito y le arrojaron con furia el contenido de los cucuruchos. En el granito aparecieron manchas de color que reverberaban a la luz del sol. Acto seguido, la capitana del equipo decidió no desperdiciar el dinero invertido y comenzó a saborear el helado. Todos siguieron a la Minujín y el Obelisco se convirtió en un gran cucurucho.»⁴³

Abb. 72 Marta Minujín, Obelisco dulce, Happening, 1965



In seiner Transformation zur Eiswaffel wurde der Obelisk zum sinnlich erfahrbaren Objekt, zum Objekt des Genusses. Die Aktion, welche jegliche Distanz zwischen dem zum Mythos gewordenen Obeliken und den Zungen der Künstler:innen auflöst, eröffnet nun einen anderen Raum des Sinnlichen. Dieser geht über die Nationalsymbolik

43 »Der Wind wehte Martas blondes Haar zurück, als sie von den Jungs um den Obeliken, der neue Ort ihrer Performances, gejagt wurde. Einer ihrer Begleiter tauchte plötzlich mit 25 Eiswaffeln in allen Farben auf. Unerwartet näherten sich die vier dem Monolithen, und ohne das Eis zu probieren, bewarfen sie ihn wütend mit dem Inhalt der Waffeln. Auf dem Granit erschienen farbige Flecken, die vom Sonnenlicht reflektiert wurden. Dann beschloss die Kapitänin der Gruppe das investierte Geld nicht zu verschwenden und begann das Eis genussvoll aufzuschlecken. Alle anderen folgten Minujín, und der Obelisk wurde zu einer großen Eiswaffel.« (ÜdA). Ebd.

des Monuments hinaus. Mit der Aufhebung der Distanz verändert sich auch die ästhetisch-politische Bedeutung des Mythos. Anhand Walter Benjamins Darlegungen zum Begriff der ›Aura‹ lässt sich diese Transformation näher beschreiben. In seinem bedeutenden Aufsatz über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* definiert Benjamin die Aura im Kontext der antiken Venusstatue, die bei den Griechen noch Gegenstand des Kultus gewesen sein soll und bei den Klerikern im Mittelalter zum Abgott erklärt worden sei.⁴⁴ Doch sowohl im antiken Mythos als auch im Mittelalter habe es eine Aura gegeben, denn in beiden religiösen Riten definiere sie sich als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, weshalb Benjamin die »Unnahbarkeit« als Gemeinsamkeit der religiösen Kulte hervorhebt.⁴⁵

Viel später, nämlich im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert, als sich die technische Entwicklung der Fotografie und des Films etablierte, habe sich der dargelegte »Verfall der Aura« ereignet. Diesen Moment belegt Benjamin anhand zweier wesentlicher Entwicklungen: die Bildung der Massen und der Wunsch, sich die Dinge »näherzubringen«.⁴⁶ Dies könne nur durch die Aufhebung einer vorher existierenden *Einzigartigkeit*, die sich in der Aura manifestiere, geschehen, nämlich durch Reproduktion. In der »Zertrümmerung der Aura«, so Benjamin, ereigne sich die »Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle«.⁴⁷ Mit dieser Entwicklung, die der Philosoph anhand des Mediums Film erörtert, wandle sich der Kunstbegriff von einem rituellen zum politischen Begriff.⁴⁸ Mit der historischen Transformation verändere sich schließlich die gesamte Sinneswahrnehmung.⁴⁹ Im *Obelisco dulce* wird dieser metamorphische Moment besonders deutlich. Denn indem die Künstler:innen die distanzierte und ›auratische Existenz‹ des Obeliskens durchbrechen, demaskieren sie das nationalistische Monument als ein in der Distanz manifestiertes Herrschaftssymbol. Dafür setzen sie ihre Zungen als erste Erfahrungsträger im Wahrnehmungsprozess des Objekts ein und gestalten dadurch eine ›andere Geschichte‹ des Monuments.⁵⁰ Diese von unterschiedlichen Geschmackssorten geprägte Geschichte überführt das gewöhnliche ›Eisessen‹ in eine neue Dimension. Ohne die Geschichte der Süßspeise an dieser Stelle weiter ausführen zu wollen, steht der Verzehr von Speiseeis stets für ein genussvolles Erlebnis – sofern man es mag. Eiscreme schmilzt und lässt sich verformen. Die Steine des Obeliskens hingegen, die hier zum Träger der Eiscreme werden, sind hart und ungenießbar. So öffnet die Verbindung zwischen der Materialität des riesigen Monuments und der Eiscreme ganz andere Zugangs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Darüber hinaus gestaltete sich die Aktion vor dem angespannten politischen Hintergrund der

44 Vgl. Benjamin (2011), 19.

45 Vgl. Ebd.

46 Vgl. ebd., 17.

47 Ebd., 18.

48 Vgl. ebd., 21.

49 Vgl. ebd., 16.

50 Die Zunge wurde auch in Allan Kaprows *Happening Household* von 1964 eingesetzt. Hier lecken mehrere Frauen Marmelade von einer Autohaube. Vgl. Eva Meyer-Hermann und Allan Kaprow, Hg., *Allan Kaprow: Art as Life* (London: Thames & Hudson, 2008), 174.

1960er-Jahre als pure Provokation gegenüber der staatlichen Autorität.⁵¹ Denn die Szene muss aus einer konservativen Perspektive heraus betrachtet äußerst obszön gewirkt haben, da das Lecken am ›Phallus der Nation‹ gleichzeitig auch auf sexuelle Praktiken hinwies.⁵² Doch bereits in der äußerlichen Erscheinung Minujíns – »vestía zapatos de color crema, medias blancas, un vestido muy ›op‹ y un gorro de aviador de estridente amarillo«⁵³ –, in der Auswahl der Musik und im Stilllegen des Verkehrs manifestiert sich eine klare Haltung gegen das sogenannte *Establishment*, nämlich gegen determinierte Normen und Verhaltensweisen. In der ›Versinnlichung des Monuments‹ wird deshalb ein starrer Habitus, der sich in einer traditionellen Symbolästhetik des Obelisken widerspiegelt, aufgebrochen, hinterfragt und schließlich transformiert. Hier wird auch die von Prebisch angestrebte rationalistische Formästhetik anderen Parametern gegenübergestellt. So ereignet sich in der ›Sensibilisierung des Monuments‹ eine andere »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière), welche auf die von Benjamin beschriebene Fundierung auf der Politik zurückgeht. Dabei tritt die Nähe, wie im dritten Kapitel auch anhand der ›Haut‹ gezeigt wurde, als wichtiges politisches Dispositiv auf. Über die Nähe verteilt sich das Sinnliche neu und schafft dadurch andere Parameter der Ästhetik. Es ist nicht eine bestehende Institution wie die Kirche oder die Nation, die hier das Sinnliche anders aufteilt, sondern es sind verschiedene einzelne Akteur:innen, die ihre Körper aktiv als Sinnesmedium einsetzen. Die Bedeutung ›emanzipierter Akteur:innen‹ und vor allem ›emanzipierter Aktanten‹ – in diesem Fall die Eiswaffeln oder die Fassade des *Obelisco* – wurde bereits im dritten Kapitel anhand der ›partizipativen Kunst‹ dargelegt.⁵⁴ Mit Benjamin ließe sich nun auf eine weitere Dimension in der ›partizipativen Kunst‹ hinweisen, die sich an verschiedenen Stellen in den Arbeiten Minujíns schon angekündigt hat: die Masse. Denn es ist die werdende Masse, die für den Wandel des Kunstbegriffs eine zentrale Bedeutung hat. Im Folgenden werden zwei weitere Obeliskenarbeiten vorgestellt. Während in *Obelisco acostado* das Phänomen des Hinlegens vor dem Hintergrund einer institutionellen ›Beständigkeit‹ untersucht wird, greift der *Obelisco de pan dulce* die Frage nach der Masse erneut auf.

51 Zur politischen Gegenbewegung der Linken der Sechzigerjahre hat Oscar Terán eine umfangreiche Analyse angefertigt. Vgl. Terán (2013).

52 Im Interview hält Marta Minujín dementsprechend fest: »[...] [E]l Obelisco de pan dulce fue en pleno momento militar y era una burla porque era el falo, el sexo de los militares. Primero era vertical y después lo acostamos para que la gente se lo comiera, ese era el sentido porque lo acostamos. Y nadie se dió cuenta de nada, porque eran tan brutos. Como que mi arte era fuera de serie no veían la subvención que estaba dentro del arte. La gente se comía el »falo« para desmitificar.« (»[...] [D]er *Obelisco de pan dulce* stand mitten im militärischen Moment und war eine Verspottung, denn er war der Phallus, das Geschlecht des Militärs. Zuerst war er vertikal und dann haben wir ihn hingelegt, damit die Leute [das süße Brot] essen können. Das war der Grund, warum wir ihn in die Horizontale gebracht haben. Und niemand hat etwas bemerkt, weil sie so dumm waren. Da meine Kunst aus der Reihe tanzte, sahen sie nicht das Subversive, das in der Kunst steckte. Die Leute haben den ›Phallus‹ gegessen, um ihn zu entmystifizieren.«, ÜdA). Auszug aus einem Interview mit Minujín vom 24.10.2014 in Buenos Aires.

53 »Sie trug cremefarbene Schuhe, weiße Strümpfe, ein sehr hippes Kleid und eine grellgelbe Fliegermütze.« (ÜdA). Villa (2010), 140.

54 Vgl. 6.2.2.

8.1.3 Obelisco acostado

Abb. 73 Marta Minujín, *Obelisco acostado*, 1978



Ende der Siebzigerjahre greift die Künstlerin erneut auf die Symbolik des Monuments zurück. Für die *I Bienal Latino Americana de São Paulo*⁵⁵, die im Jahr 1978 stattgefunden hat, entwickelte Minujín den *Obelisco acostado* (Abb. 73), einen in horizontaler Position liegenden Obelisken.

Im Jahr 1951 gründete der Unternehmer Ciccillo Matarazzo die erste internationale Biennale in São Paulo. Nach der ersten Biennale in Venedig, die bereits 1895 initiiert wurde, ist sie die zweite und bis heute bestehende Kunstbiennale. Vor dem Hintergrund des ›boom latinoamericano‹ sowie der Expansion des nordamerikanischen Imperialismus⁵⁶ konzipierten die Veranstalter nun eine erste, ausschließlich lateinamerikanische Biennale, die die Künstler:innen des Kontinents präsentieren sollte.⁵⁷ An-

55 Das Projekt der lateinamerikanischen Biennale erwies sich als ein einmaliges Ereignis. Später wurde auf das 1951 erprobte Format wieder zurückgegriffen. Vgl. Ferreiro Pella (2010), 110. Die bloß einmalige Realisation – eigentlich setzt eine ›Biennale‹ eine Fortsetzung im Zweijahresturnus voraus – könnte sich u.a. in den Punkten begründen, die Carla Stellweg in ihrem Artikel thematisiert. Stellweg weist beispielsweise darauf hin, dass die Organisatoren das Ereignis ohne jegliche Werbung *in secret* organisiert hatten, weshalb später nur wenige Medien von der Biennale berichteten, geschweige denn wussten, dass sie überhaupt stattgefunden hatte. Vgl. Carla Stellweg, »A Fallen Obelisk: The First Latin American Biennale.« *Vanguard*, 1979 (April). (Minujín Archiv, Espigas).

56 Zum Einfluss der nordamerikanischen Wirtschaft und Kulturpolitik in Lateinamerika, vgl. 2.4.1.

57 Die teilnehmenden Länder stellten nicht einmal die Hälfte aller Nationen Lateinamerikas dar. Bis auf El Salvador und Honduras nahmen die zentralamerikanischen Länder nicht teil. Die Repräsentation der ›lateinamerikanischen Kunst‹ beruht hier auf einer sehr reduzierten Auswahl. Vgl. Bienal São Paulo, Hg., *I Bienal Latino Americana de São Paulo* (São Paulo, 1978).

hand des Themas *Mitos e magia* sollte die ›lateinamerikanische Identität‹ – im Katalog beschrieben als »una de las más constantes y esenciales preocupaciones en Latinoamérica«⁵⁸ – erforscht werden. Die Aufteilung der Thematik in vier unterschiedliche Kategorien – indigene, afrikanische, euro-asiatische und mestizische Mythen und Magie – bot schließlich die Möglichkeit, um über die »Ikonografie des Lateinamerikanischen« zu reflektieren:

»As quatro divisões anteriores podem manifestar-se mediante os seguintes elementos visuais: iconográficos e compositivos. Iconográficos pelo tema e personagens, signos e símbolos. Os compositivos pelo uso da cor, da forma e espaços, de materiais e textura, pelos gestos e rituais. Para exemplificar, poderíamos dicutir se há temas e personagens essencialmente latino-americanos. E mais, há signos e símbolos que nos pertencem e só a nós?«⁵⁹

Darüber hinaus habe sich die Biennale als Manifestation gegen das Klischee des Primitiven gestaltet, welches nach wie vor die Wahrnehmung der lateinamerikanischen Kultur dominiere: »Sempre nos viram como portadores de uma cultura pitoresca e ›primitiva‹, quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida.«⁶⁰ Vor diesem Hintergrund werden die künstlerischen Arbeiten in den Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹ eingebettet, wodurch sie parallel auf das Paradox der Identitätsdebatte übertragen werden. Um also gegen die Klischees vorzugehen, werden im Rahmen der Biennale klassische Identitätskategorien herangezogen, aus denen letztendlich die stereotypisierten Perspektiven entstanden sind. Die Begriffe ›Mythos und Magie‹ weisen dabei unmittelbar auf den ästhetischen Diskurs des ›magischen Realismus‹ hin, in welchem die ›neue lateinamerikanische Identität‹ konstruiert wurde. Die Problematik liegt dabei in der identitätsstiftenden Diskursivierung der Kunst.⁶¹ Die Genealogie des *Obelisco* in Buenos Aires weist hingegen einen transkulturellen Kontext vor, in welchem sich verschiedene kulturelle und ästhetisch-politische Wandlungen vollzogen haben. Aus diesem Grund ist ein fester Identitätsbegriff wie das ›Lateinamerikanische‹ nicht haltbar. Die Perspektive der Materialität und der Sinne ermöglicht demnach einen dynamischen Ansatz, wenn es darum geht, die künstlerischen Arbeiten zu situieren.

58 »Eine der längsten und größten Sorgen in Lateinamerika«. (ÜDA). Ebd., 24.

59 »Die vier vorhergehenden Aufteilungen können durch folgende visuelle Elemente manifestiert werden: ikonographische und kompositorische. Ikonographisch nach Thema und Personen sowie Zeichen und Symbolen. Die kompositorischen [Elemente manifestieren sich] durch den Einsatz von Farbe, Form und Räumen, Materialien und Texturen, Gesten und Ritualen. Beispielsweise könnte man auch diskutieren, ob es Themen und Persönlichkeiten gibt, die im Wesentlichen lateinamerikanisch sind, und darüber hinaus, ob es Zeichen und Symbole gibt, die nur zu uns gehören?« Ebd., 21.

60 »Sie sahen uns immer als Träger einer malerischen, ›primitiven‹ Kultur, während wir ein anderes Verständnis vom Kosmos und von der Welt sowie dem Leben hatten.« (ÜDA). Ebd., 22.

61 Zum Begriff ›magischer Realismus‹ vgl. Borsò (1994), 13ff.

Abb. 74 (links) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Obelisk verkleidet), 1978;

Abb. 75 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Gerüst), 1978



Abb. 76 (links) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Innenansicht), 1978;

Abb. 77 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Minujín im Inneren mit Fernseher), 1978



Der Obelisk, der bereits vor seiner Errichtung wiederholt ›fiel‹ – die damaligen Diskurse bezeugen seine ›wackelige Position‹⁶² –, wird von Minujín aus der Perspektive des Fallens heraus aufgegriffen und verhandelt. Mit 64 Metern war der *Obelisco acostado* etwas kleiner als sein Vorbild in Buenos Aires, hatte jedoch denselben Umfang wie dieser. Minujín installierte das Monument im Pavillon der Biennale. Dieser wurde von Oscar Niemeyer und Hélio Uchôa über mehrere Stockwerke hinweg als gigantische Kunstplattform konzipiert und trägt den Namen des Gründers, *Pavilhão Cicillio Matarazzo*. Der Pavillon liegt in der Metropole São Paulos im *Parque do Ibirapuera*, wo er sich in einen Komplex aus verschiedenen Kunstinstitutionen einfügt. Aufgrund der überdimensionalen Größe wurde Minujíns Installation *in situ* aufgebaut. Den Fotografien kann entnommen werden, dass es sich dabei um eine weiß verkleidete, liegende Holzkonstruktion handelte, die vom Boden fast bis zur Decke reichte (Abb. 74). Dabei stellte der Boden eine der vier Seitenwände des liegenden Obelisken dar. Die Verkleidung erstreckte sich nicht über die gesamte Länge des Monuments. Anhand des Bildmaterials zur Arbeit ist es jedoch nicht möglich, genau zu bestimmen, bei welcher

62 Vgl. 8.1.1.

Meterzahl die Verkleidung begann. Dennoch ist eindeutig erkennbar, dass die Form des Obeliskens auf einigen Metern vom Eingang bis möglicherweise zur Mitte hin lediglich durch Seile oder Drähte vorgegeben war (Abb. 75). Diese gestalten sich hier wie Linien einer Zeichnung oder einer Skizze und offenbarten den Betrachtenden das Gerüst des Monuments. So erfuhren die Besucher:innen zunächst den ›nackten Obelisk‹, bevor sie in den verkleideten Innenraum eintraten, welcher sich dann in zwei Gänge aufteilte (Abb. 76). Dies sollte den Besucher:innen ermöglichen, die Spitze der Installation auf einem vorgegebenen Weg zu erreichen – als Wegweiser war der Boden mit Pfeilen markiert – und sie über einen anderen Weg wieder verlassen zu können. Die Trennwand war mit bunten, irisierenden Farben versehen, die aus verschiedenen Winkeln betrachtet und unter dem Einsatz von Schwarzlicht unterschiedlich schillerten. Die Verwendung von fluoreszierenden Lichtern, Farbtönen und Objekten zeigt sich bereits in früheren Werken der Künstlerin, wie beispielsweise den Matratzenarbeiten oder auch der *Menesunda*. Dabei steht die Farbe der unterschiedlich eingesetzten Materialien symbolisch für Beweglichkeit, Transformation und allgemein den ›Fluss der Dinge‹. Diese Eigenschaften sind dem ursprünglichen Begriff und Material, dem Fluor, bereits inhärent. Im ›Pyramidion‹, der Spitze des Obeliskens angekommen, erwartete die Besucher:innen ein mit zwei Fenstern ausgestatteter Raum, in welchem zwei fluoreszierende Stühle aufgestellt waren (Abb. 77).⁶³ Zwei Fernsehmonitore sollen hier die von Minujín produzierte, fiktive Geschichte der Versetzung des Obeliskens von Buenos Aires nach São Paulo gezeigt haben. Laut Minujín wurden zunächst Kommentare über das Monument von berühmten argentinischen Persönlichkeiten, wie u.a. dem Tango-komponisten Astor Piazzola und der Schauspielerin Isabel Sarli, eingeblendet. Sie habe jedoch, so die Künstlerin, auch unbekannte Personen interviewt und ebenfalls in den Film integriert. Anschließend sei der ›Umzug‹ zu sehen gewesen.⁶⁴ Für die Aufnahmen kletterte Minujín nach eigenen Angaben selbst in die Spitze des Monumentes: »Conseguí un permiso, subí, saqué una película desde la ventana, hice como que el Obelisco se acostaba, volaba y aterrizaba en San Pablo«⁶⁵, hielt sie fest. Dabei wurden im Film, wie einem Interview entnommen werden kann, visuelle Spezialeffekte eingesetzt, um den Obelisk ›fliegen‹ zu lassen.⁶⁶ Zusätzlich seien Aufnahmen von Juni 1978 von der Fußballweltmeisterschaft in Buenos Aires, aus der Argentinien als Sieger hervorging, zu sehen gewesen.⁶⁷ Minujín greift hier auf populäre Praktiken wie den Fußball, den Tango oder den Film zurück, um sie gemeinsam mit dem Monument ›hinzulegen‹.

Durch die Projektion der Bilder wird der Obelisk medialisiert, doch durch die Überführung in die Horizontale tritt seine eigene Medialität nun unmittelbar hervor. Diese Medialität gestaltet sich im *Dazwischen*, denn das Medium befindet sich stets *zwischen*

63 Die ›Spitze‹ wurde nach der Biennale im MNBA in Buenos Aires ausgestellt. Vgl. Ferreiro Pella (2010), 110.

64 Die Beschreibung des Filmes geht aus einem Interview mit der Künstlerin hervor. Vgl. Eduardo Guiraud, »A comer el Obelisco.« *La Nación*, 02.09.1979, in Minujín, Archiv Espigas.

65 »Ich besorgte mir eine Genehmigung, ging hinauf, nahm einen Film aus dem Fenster auf und ließ es so aussehen, als ob der Obelisk sich hinlegen, dann losfliegen und in São Paulo landen würde.« (ÜdA). Minujín zitiert in Brandariz (2011), 111.

66 Vgl. Guiraud, in Minujín, Archiv Espigas.

67 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 110.

zwei oder mehreren Instanzen, die sich auf seine Verortung und seine äußere Gestalt auswirken.⁶⁸ So ließe sich bereits in seiner Platzierung das sogenannte Dazwischen markieren. Denn auf der *Avenida 9 de Julio* positioniert sich der *Obelisco* zwischen Westen und Osten, zwischen der Seite der Stadt und des Landesinneren sowie der Seite des Flusses, der die Landesgrenze markiert und sich in den Meeresraum fortsetzt. Der *Plaza de la república* fügt sich gleichermaßen in die heute mit Werbedisplays versehene, urbane Architektur sowie in die von einem stetigen Autostrom erfasste *Avenida* und die unterirdische Kreuzung der *subte* ein. So situiert sich der Obelisk in der Dynamik des Verkehrs, des *tránsito*, und der kontinuierlichen Bewegung von Menschenmengen. Des Weiteren stellt sein Platz einen Ort der politisch motivierten Begegnung und Manifestation dar. Durch den ›Fall des Obeliskens‹ soll das Bewusstsein einer möglichen Schrägstellung, einer ›Obliquität‹, die Minujín bereits in der Vertikalen erkennt, evoziert werden. Dementsprechend hält die Künstlerin fest: »La idea central de este proyecto realizándose en San Pablo radica en desplazar un mito de un país a otro, alterar la ley de gravedad del mundo – lo vertical a horizontal y producir *un estado de conciencia oblicua* dentro del símbolo-obelisco-signo significante del espíritu penetrante y de la luz solar.«⁶⁹

Die Mythen, die Minujín transportieren möchte, sind nicht nur die eines nationalen Monuments, vielmehr werden, wie anhand des Films gezeigt wurde, auf den Obelisk auch Elemente der Populärkultur übertragen. Dadurch überlappen und verflechten sich durch die Verschiebung des Obeliskens von Buenos Aires nach São Paulo auch verschiedene lokale Diskurse. Darüber hinaus wird das Monument durch seine Neuverortung innerhalb der Kunstinstitution der Biennale in einen anderen Kontext überführt. Hier spielt die besondere Architektur des Pavillons eine ebenso wichtige Rolle, wie der geschichtsträchtige *Parque do Ibirapuera*. Nördlich des Pavillons wurde 1947 mit dem Bau eines weiteren Obeliskens begonnen. Das 72 Meter hohe Monument wurde als Mausoleum für die Opfer der *Revolução constitucionalista* aus dem Jahr 1932 errichtet, bei welcher zahlreiche Studenten ums Leben kamen.⁷⁰ Im Obeliskens vermischt sich damit auch die politische Realität der damals sowohl in Argentinien als auch in Brasilien herrschenden Militärdiktaturen. Die brutalen Ausmaße der Diktaturen schreiben sich auch in die weiße, bloße Haut des Monuments ein. Im Jahr 1974 wurde die Außenwand des Obeliskens in Buenos Aires mit einem rotierenden Schriftzug versehen: »El silencio es salud«.⁷¹ Die Aktion »Ruhe ist Gesundheit« beruht auf einer Kampagne des Politikers José López

68 Hier ließe sich erneut eine Verbindung zum eingangs beschriebenen Phänomen des ›hingelegten Colóns‹ ziehen, der in der Fotografie von Lena Szankay in einer horizontalen Position festgehalten wurde. (Vgl. 2.1).

69 »Die zentrale Idee dieses in São Paulo realisierten Projekts besteht darin, einen Mythos von einem Land in ein anderes zu verlagern; das Gesetz der Schwerkraft – von der Vertikalen in die Horizontale – zu verändern und einen Zustand des *schrägen Bewusstseins* innerhalb des symbolischen Zeichens des Obeliskens zu erzeugen, eines, das sich im allgegenwärtigen Geist und im Sonnenlicht ausdrückt.« (ÜdA). Villa (2010), 152. [Herv. L.G.].

70 Vgl. Parque Ibirapuera, »Obelisco do Ibirapuera.« <https://parqueibirapuera.org/areas-externas-do-parque-ibirapuera/obelisco-do-ibirapuera/>. [13.03.2018].

71 In einer tonlosen Aufnahme wird zunächst der Straßenverkehr rund um den Obeliskens und schließlich das Plakat gezeigt. Vgl. Archivo DiFilm, »El silencio es salud – 1974.« http://www.youtube.com/watch?v=iDZGEG5_wE. [13.03.2018].

Rega, die sich gegen den Straßenlärm richtete. Doch im Hinblick auf die sich anbahnende Militärdiktatur erwies sich dieser Satz als grotesk und grausam. Der Journalist Gustavo Fernando López hält diesbezüglich fest:

»Con esa temible frase, López Rega sentenció la Navidad de 1974 con la excusa de una campaña contra los ruidos molestos, pero que incluía las opiniones de disidentes, periodistas, artistas, intelectuales, obreros y dirigentes políticos que osaran denunciar al terrorismo de Estado que se instalaba con la Triple A, como cabecera de playa de lo que vendría a partir del 24 de marzo del 76.«⁷²

Im Zuge der Militärdiktatur sollten die Vertikalität und Solidität des Obelisken die damaligen Diskurse symbolisch untermauern. Minujín, die während der Diktatur zwischenzeitlich in New York lebte, suchte mit dem *Obelisco acostado* die Überwindung jener Starrheit. Indem sie das Monument hinlegte, veränderte sie die Perspektive auf den Obelisken, wodurch andere Wahrnehmungsformen möglich wurden. Diese Veränderung des Bewusstseins ist für Minujín wesentlich. So kann laut Minujín beispielsweise der Schock gewohnte Verhaltensmuster auflösen. In einem Interview legt die Künstlerin ihr »Konzept des Schocks« wie folgt dar:

»[...] [S]eguramente usted como todos los porteños estará harto de pasar por el obelisco y verlo siempre allí, en el mismo lugar, parado inmutable. Pero ¿qué pasa si un día se encuentra con el obelisco acostado? Flor de shock, ¿no es cierto? Bueno, precisamente ese shock es, según creo, la síntesis del arte. De golpe se han roto los esquemas a los que uno estaba acostumbrado y en consecuencia debe modificar todo su andamiaje mental y espiritual para adaptarte al nuevo orden. Si no nos sometemos periódicamente a este tipo de acciones, corremos peligro de muerte, porque es sabido que »la función hace al órgano«, y órgano que no se activa y se deja mucho tiempo sin funcionar termina atrofiándose.«⁷³

Die »Praxis des Hinlegens«, die, wie hier deutlich wird, für Minujín eine *lebensnotwendige Strategie* darstellt, macht das Monument schließlich auf einer anderen Ebene zugänglich und dadurch auch für die Besucher:innen der Biennale anders erfahrbar. So wird

72 »Mit diesem furchtbaren Satz verurteilte López Rega das Weihnachten von 1974 unter dem Vorwand einer Kampagne gegen lästige Geräusche, die aber die Meinungen von Dissident:innen, Journalist:innen, Künstler:innen, Intellektuellen, Arbeiter:innen und politischen Führer:innen einschloss, die es wagten, den Staatsterrorismus anzuprangern, der mit der Triple A eingeführt wurde, als Brückenkopf für das, was nach dem 24. März 1976 kommen sollte.« (ÜdA). Gustavo López, »El silencio es salud.« *Página 12*, 31.03.2016, www.youtube.com/watch?v=iDZGEg5j_wE. [13.03.2018].

73 »[...] [S]icherlich sind Sie, wie alle Porteños, es leid, am Obelisken vorbeizugehen und ihn unverändert immer dort zu sehen, an der gleichen Stelle stehend. Aber was passiert, wenn Sie den Obelisken eines Tages liegend vorfinden? Ein Schock, nicht wahr? Nun, genau dieser Schock ist, denke ich, die Synthese der Kunst. Plötzlich sind die Schemata, an die man gewöhnt war, zerbrochen und folglich muss man sein gesamtes mentales und geistiges Gerüst modifizieren, um sich der neuen Ordnung anzupassen. Wenn wir uns nicht regelmäßig dieser Art von Aktion unterziehen, laufen wir Gefahr zu sterben, denn es ist bekannt, dass »die Funktion das Organ gestaltet«, und ein Organ, das nicht aktiviert wird und für eine lange Zeit ohne Funktion bleibt, wird schließlich verkümmern.« (ÜdA). Guiraud, in Minujín, Archiv Espigas.

auch der Mythos des Obelisken in das ›Werden des Lebens‹ aufgenommen. Dieses lebendige Werden impliziert die permanente Transformation. Der *Obelisco acostado* kann im Nachhinein als ein Einstieg in die Werkreihe der ›monumentalen Mythen‹ betrachtet werden. Mit dem *Obelisco de pan dulce* schafft Minujín schließlich ihre erste Arbeit der ›Partizipation der Massen‹. Hier verlagert sich die Dimension der Wahrnehmung auf eine andere Ebene. Während der *Obelisco acostado* im elitären Rahmen der Kunstbiennale gezeigt wurde, wird im *Obelisco de pan dulce* der Rahmen der Kunstinstitution aufgebrochen, und die Arbeit verortet sich auf einer Messe. Die große Öffentlichkeit gelangt nun in den Fokus der Künstlerin.

8.1.4 *Obelisco de pan dulce*

8.1.4.1 Die Frage nach der ›Partizipation der Massen‹

»Es curioso. Desde hace algún tiempo todos los espectáculos de la Minujín se relacionan con comida«, schreibt 1979 ein Journalist der Zeitung *Semanario* über den im Rahmen der *Feria de las Naciones*⁷⁴ geplanten *Obelisco de pan dulce* (Abb. 78 und 79).⁷⁵ Vom 08. bis zum 18. November desselben Jahres wurde der 25 Meter hohe Obelisk in der *Sociedad Rural de Palermo*, heute nur als *La Rural* bekannt, ausgestellt.⁷⁶ Die Oberfläche des Obelisken wurde mit ca. 10.000 einzeln abgepackten *pan dulce* der Marke Marcolla verkleidet.⁷⁷ Einige Zeit zuvor erwarb Mariano Marcolla eine Arbeit von Minujín. Die Künstlerin konnte bei dieser Gelegenheit den Unternehmer von ihrem ersten ›essbaren Projekt‹ unter Einbeziehung einer partizipierenden Menschenmasse überzeugen, welches letztendlich 50.000 Dollar gekostet haben soll.⁷⁸ Dass der Obelisk nun speziell mit *pan dulce* ausgestattet wurde, basiert also weder auf purem Zufall noch auf einem vorher festgelegten Konzept der Künstlerin. Minujín ist, wie aus dieser Situation, aber auch aus ihren Notizen, Konzepten, Anträgen und ihrem Briefwechsel mit Kollegen deutlich

74 Die Messe wurde 1976 ins Leben gerufen und dient seither dem Vertrieb nationaler Produkte aus allen Provinzen des Landes. Träger der Messe ist der gemeinnützige Verein COAS (Cooperadora de acción social), welcher landesweit öffentliche Krankenhäuser mit einem Teil des Ertrags finanziell unterstützt. Vgl. COAS, »Feria de las naciones.« www.coas.org.ar/feria-coas-de-las-naciones/ [20.10.2018].

75 »Es ist kurios. Seit einiger Zeit haben alle Spektakel von Minujín mit Essen zu tun.« (ÜdA). *Semanario*, »Marta Minujín prepara un obelisco de pan dulce.« 1979, in Minujín, Archiv Espigas.

76 *La Rural* ist das heutige Messegelände in Buenos Aires, wo beispielsweise die jährliche, bereits fest etablierte, internationale Kunstmesse arteBA stattfindet. Das Gelände wurde ursprünglich für Viehzuchtausstellungen konzipiert, weshalb die alten Gebäude architektonisch auf diesen kommerziellen Zweck zugeschnitten sind. Solanas und Getino zeigen in ihrer Dokumentation Ausschnitte dieser populären Tradition, um zugleich die Rinderzucht und Fleischindustrie, die längst zur Massenindustrie geworden ist, scharf zu kritisieren. Vgl. Solanas und Getino. *La hora de los hornos* (1968).

77 Die Quellen weisen differenzierte Angaben bezüglich der Höhe und der Anzahl der *pan dulce* auf. Laut dem Katalog von 2015 war der *Obelisco de pan dulce* 32 Meter hoch und trug 30.000 Panettone. Vgl. Minujín (2015), 181. Für die folgende Erörterung ist die genaue Anzahl jedoch nicht relevant. Fest steht, dass der Obelisco überragend war und zahlreiche *pan dulce* trug. Dies bezeugen auch die Fotografien.

78 Vgl. Ebd. 180.

wird,⁷⁹ in der Herangehensweise ihrer ambitionierten Projekte zwar strukturiert und auch international sehr gut vernetzt, bewahrt sich jedoch gleichzeitig Flexibilität. Dies unterstreicht, dass die Realisierung der Projekte letztendlich bedeutungsvoller ist als das vorher erarbeitete Konzept. Für die Materialität der Werke ist dieser Hinweis wichtig. Denn es musste einen Obelisk geben, es musste Lebensmittel geben, die allesamt hingelegt werden sollten, aber es musste nicht notwendigerweise *pan dulce* sein.⁸⁰ Doch da es letztendlich *pan dulce* wurde und die Geschichte des Kunstwerkes nun mit der Geschichte des süßen Brotes einhergeht, gilt es, die Materialität des Lebensmittels – bei aller Zufälligkeit – zu berücksichtigen.

Abb. 78 (links) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce*, 1979;

Abb. 79 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Feria de las Naciones), 1979



Vor dem Hintergrund ihrer außergewöhnlichen Projekte unterstreicht Victoria Noorthoorn die wesentlichen Merkmale von Minujíns Charakter, welche bezüglich der Realisierung ihrer Arbeiten eine wichtige Rolle spielen:

»[...] Marta es libertad, voráGINE, exceso, egocentrismo, fiesta, pura creatividad y locura, y asimismo, contrariamente a lo que quizás imaginaríamos, Marta es, también método, precisión, rigor, resistencia, generosidad y espíritu crítico, así como una autogestora de proyectos artísticos como no ha visto la Argentina.«⁸¹

Der Künstlerin, deren Arbeiten in der Berichterstattung häufig geringschätzig verhandelt werden,⁸² gelingt es dennoch – auch außerhalb der Kunstinstitution – ihre enor-

79 Vgl. Minujín, Archiv Espigas.

80 Dies gilt jedoch nicht für den *Partenón de libros*, wo das Material, die zensierten Bücher, eine wichtige Voraussetzung für das Gesamtwerk ist.

81 »[...] Marta ist Freiheit, Wirbel, Exzess, Egozentrik, Party, pure Kreativität und Verrücktheit, aber Marta ist auch, anders als wir es uns vielleicht vorstellen, Methode, Präzision, Strenge, Widerstand, Großzügigkeit und kritischer Geist, doch ebenso ist sie selbstständige Verwalterin künstlerischer Projekte, wie Argentinien sie noch nie gesehen hat.« (ÚdA). Noorthoorn (2010), 15.

82 Die abschätzige Haltung geht aus zahlreichen Pressemitteilungen eindeutig hervor, aber auch die Tatsache, dass Minujín, zumindest in Buenos Aires als »La loca«, die Verrückte, bekannt ist,

men, komplexen und kostenaufwendigen Projekte zu realisieren. Dabei gilt ihr größtes Interesse der Mobilisierung von Menschenmassen. Dieses äußert sich bereits in der *Menesunda*, deren Konzeption auf die Partizipation möglichst vieler Besucher:innen ausgelegt worden war. In *Obelisco dulce* wird zusätzlich der öffentliche Raum problematisiert, der später im *Obelisco acostado* symbolisch aufgegriffen wird. Mit dem *Obelisco de pan dulce* erzielte die Künstlerin schließlich eine erste Verflechtung zwischen dem öffentlichen urbanen Raum und der Teilnahme verschiedener Akteur:innen an ihrer Arbeit. Der *Obelisco de pan dulce* wird deshalb als ihr erstes Kunstwerk der ›participación masiva‹ bezeichnet.⁸³ Vor diesem Hintergrund eröffnet die Auseinandersetzung mit dem *Obelisco de pan dulce* bereits verschiedene Fragen, die sich im Begriff der ›Partizipation‹ bündeln. Partizipation ereignet sich dann, wenn an einem Ort verschiedene Teilnehmer:innen, in der Regel mehrere Akteur:innen und Aktanten, miteinander in Verhandlung gehen.⁸⁴ Doch im *Obelisco de pan dulce* treten sowohl einzelne Akteur:innen als auch Aktanten massenweise in Erscheinung, weshalb dem Begriff der ›Partizipation der Massen‹ eine grundsätzlich andere politische Dimension anhaftet, welche die folgende Erörterung nun untersuchen möchte.

Um die politische Dimension der Aktanten beleuchten zu können, bedarf es einer näheren Erforschung von deren Materialität. Was hat es also mit dem *pan dulce* tatsächlich auf sich? Welche Geschichte verbirgt sich im süßen Brot und wie ließe sich ferner der Einsatz von essbaren Materialien deuten? Anschließend stellt sich die Frage nach den teilnehmenden Subjekten, die im *Obelisco de pan dulce* im Rahmen der *Feria de las Naciones* nicht einzeln – in der *Menesunda* mussten die Teilnehmer:innen nacheinander den Parcours durchlaufen und es war keine Gruppierung vorgesehen –, sondern massenweise auftreten. Damit rückt auch der spezifische Ort der Teilnahme, hier: die Großstadt und die dort stattfindende Messe, in das zu untersuchende Themenfeld.

Partizipation geht nicht nur vom Subjekt aus, vielmehr ereignet sich zwischen Subjekt und Objekt eine sinnlich-materielle Verhandlung, die jedoch vor dem Hintergrund der Masse eine andere politische Gestalt annimmt. Dies zeigt bereits Walter Benjamin, indem er anhand des Mythos der Venus den Wandel vom rituellen zum politischen Kunstbegriff analysiert.⁸⁵ In der (massenhaften) Reproduzierbarkeit und im Wunsch (der Masse) sich die Dinge *näherzubringen*, verändere sich das Distanz-Nähe-Verhältnis, wodurch sich auch der Kunstbegriff in einer anderen Logik verortet: der Politik. Die Nähe evoziert, wie anhand des *Obelisco dulce* dargestellt wurde, eine andere sinnlich-materielle Wahrnehmung. In der neuen »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière) verortet sich schließlich eine Politik, die die ›polizeiliche Ordnung‹ zerstört. Doch darüber

spricht für einen undifferenzierten Umgang mit der Person der Künstlerin und vor allem mit ihren Arbeiten. Auch in wissenschaftlichen Kreisen wird Minujín häufig als naiv abgetan. Mit diesem Standpunkt bleibt Marta Traba (vgl. 2.4.1) nicht allein. *Marta hace* wird häufig über die Künstlerin behauptet, womit ihr gleichzeitig unterstellt wird, dass ihr direktes ›Tun‹ aus einer naiven Haltung gegenüber der Institution heraus geschehe. Dem möchte ich mich jedoch nicht anschließen. Die Analyse der Arbeit wird deshalb das komplexe Netzwerk, in welches zahlreiche Handlungen verschiedenster Akteur:innen mit einfließen, untermauern.

83 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 112.

84 Vgl. 6.2.2.

85 Vgl. 8.1.2.

hinaus tritt das Politische bereits durch Affekte, wie mit Brian Massumis Darlegungen gezeigt wurde, in Erscheinung. Denn sowohl subjekt- als auch objektbezogene Affekte bergen die Möglichkeit einer anderen politischen Ordnung.⁸⁶ Auch die Masse reagiert und generiert bestimmte Affekt-Situationen. Es gilt deshalb, jenes Potenzial der Affekte zu berücksichtigen.

Vor dem Hintergrund der Masse gestaltet sich das Phänomen der Partizipation als äußerst komplex, weshalb neben Benjamins Thesen weitere theoretische und historische Positionen herangezogen werden sollen, die die Bedeutung der Masse näher beleuchten. Minujín setzt das zur Massenware gewordene *pan dulce* ein, welches anschließend an eine Menschenmasse verteilt werden soll. Aus kunsttheoretischer Perspektive geht die Frage nach der Masse spätestens seit der Erfindung der Pop-Art mit der Frage nach der Massenproduktion einher. Aus diesem Grund gilt es im Kontext Lateinamerikas die Mechanismen der Massenware näher zu beschreiben. Anschließend soll mit Ernesto Laclau eine speziell in Argentinien entstandene Form der (politischen) Masse, der Populismus, näher thematisiert werden. Die Frage nach der ›Partizipation der Massen‹ verbindet im Hinblick auf den *Obelisco de pan dulce* unterschiedliche ästhetisch-politische Themenfelder. Sie flicht ein komplexes Gewebe, dessen einzelne Fasern relational beschrieben werden sollen.

Abb. 80 Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Obelisk wird hingelegt), 1979

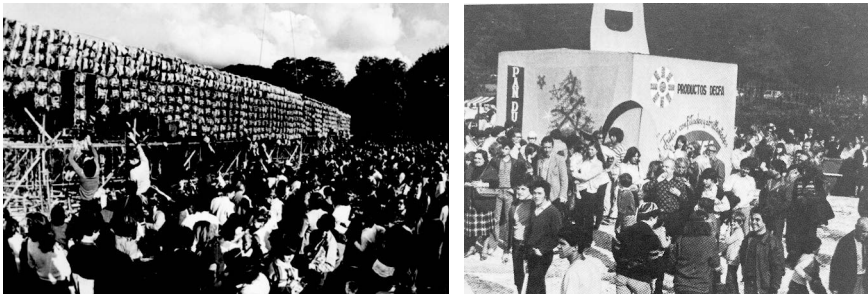


Laut Programm sollte der *Obelisco de pan dulce* fünfzehn Tage auf der *Feria de las Naciones* aufgestellt werden, um anschließend mithilfe von zwei Kränen hingelegt zu werden (Abb. 80). Das Ereignis sollte von läutenden Glocken und Xylofonen begleitet werden, die zuvor im Publikum verteilt werden sollten. Sechs Personen würden nacheinander an den Obelisk herantreten und ihr *pan dulce* abholen, um es anschließend

86 Vgl. 6.1.

zu Hause essen zu können. Im gemeinsamen Verzehr vollende sich das Werk, so Minujín.⁸⁷ Dieser von der Künstlerin geplante Ablauf wurde jedoch nicht eingehalten. Wenn auch am Tag des Ereignisses, dem 18. November 1979, die Musikinstrumente in der Menschenmenge verteilt wurden und sogar ein von Osvaldo Piro komponiertes Weihnachtslied ertönte, artete die Situation in Chaos aus: »El entusiasmo del público estuvo fuera de los cálculos del evento. La gente se precipitó violentamente para quedarse con un pan dulce. Hubo forcejeos, golpes, caídas y corridas, que provocaron la intervención de los bomberos, quienes tuvieron que dispersar a las personas reunidas mediante la acción del agua.«⁸⁸ Minujín flüchtete in das Kranführerhaus, um sich vor dem Gewaltausbruch zu schützen. Später äußerte sich die Künstlerin: »Fue un escándalo, casi se matan varios, tuvieron que venir los bomberos y tirar agua para descomprimir. Al final se repartieron los pan dulces en los hospitales públicos.«⁸⁹ Wie auch anhand des Bildmaterials deutlich wird, war der Obelisk von etlichen Personen umgeben (Abb. 81).

Abb. 81 (links) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Menschenmasse vor dem Obelisken), 1979; Abb. 82 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (überdimensionale Pan dulce-Packung), 1979



Auf dem Bild strecken die Leute ihre Arme über die bereits abgegriffenen Stellen des hingelegten Obelisken, um die weiter oben angebrachten restlichen *pan dulce* erreichen zu können. Keineswegs waren es lediglich sechs Personen, die sich in einer Schlange nacheinander am *pan dulce* bedienten. Die Eskalation des künstlerischen Spektakels ist nicht weiter dokumentiert worden.⁹⁰ Sie ist jedoch von zentraler Bedeutung, wenn

87 Vgl. Guiraud.

88 »Die stürmische Euphorie des Publikums war in die Planung der Veranstaltung nicht einkalkuliert. Die Menschen stürzten sich heftig [auf den Obelisken], um ein süßes Brot in die Hände zu bekommen. Es kam zu Rangeleien, Schlägen, Stürzen und Fluchten, weshalb die Feuerwehr eingreifen und die versammelten Menschen mit Wasser vertreiben musste.« (ÜdA). Ferreiro Pella (2010), 112.

89 »Es war ein Skandal, beinahe hätten sich einige gegenseitig getötet, die Feuerwehr musste kommen und Wasserwerfer einsetzen, um die Masse aufzulösen. Am Ende wurde das süße Brot in den öffentlichen Krankenhäusern verteilt.« (ÜdA). Brandariz (2011), 111.

90 In Dublin soll der von Minujín 1980 ähnlich inszenierte *Torre de pan de James Joyce* ebenfalls für eine tumultartige Auseinandersetzung gesorgt haben. Die Quellen weichen jedoch in der Berichterstattung des Ereignisses voneinander ab. Während zum einen berichtet wird, dass der Prozess

es darum geht, im Hinblick auf die Partizipation die Verbindung zwischen zwei Formen von Massen – Menschen und Ware – näher zu untersuchen. Bereits hier lassen sich verschiedene sinnliche Affekte beobachten, die sich sowohl im Wunsch einzelner Akteur:innen, die die Menschenmasse formen, als auch im begehrenswerten *pan dulce* manifestieren. Was hat es mit diesem ›süßen Brot‹ nun auf sich?

8.1.4.2 *Pan dulce* – Zwischen kollektiver Erinnerung und Massenware

Das *pan dulce* – hierzulande als ›Panettone‹ bekannt – blickt auf eine traditionsreiche Geschichte zurück, die in Italien beginnt: »Was den Deutschen der Christstollen ist den Italienern der ›Panettone‹. Die Weihnachtszeit ist ohne den süßen, kuppelförmigen Fruchtekuchen aus Hefeteig schlicht undenkbar. Auch nach dem traditionell mehrgängigen Weihnachtsessen wird von Venezien bis Palermo ein ›Panettone‹ als Nachtisch serviert [...].«⁹¹ Angeblich sei das süße Brot im 15. Jahrhundert von einem Küchengesellen namens Toni erfunden worden. Dieser habe aus der Not heraus mit Teigresten und Trockenfrüchten ein süßes Brot kreiert, welches den damaligen Fürsten Ludovico Sforza so begeistert habe, dass sich das Rezept des *Pane di Toni* etabliert habe.⁹² Erst später, geht man von dieser mittelalterlichen Legende aus, wurde das süße Brot, welches u.a. in den Stillleben des Malers Emilio Longoni verewig ist, mit dem Weihnachtsfest in Verbindung gebracht. In den 1970er-Jahren ist die Zuschreibung des Brotes jedoch eindeutig: Sowohl in Italien als auch in Argentinien ist der Panettone oder das *pan dulce* ein kulinarischer Beitrag zum Weihnachtsfest.

Abb. 83 Marcolla *Pan dulce*-Dose, 1990er Jahre



friedlich – »con total normalidad« – verlief (Ferreiro Pella 2010, 114), wird zum anderen von einem »konfusen und aggressiven Ereignis« gesprochen (Minujín 2015, 188). Im Hinblick auf den jahrzehntelangen Nordirlandkonflikt müssten die sozialen Machtverhältnisse jedoch auch hier kritisch untersucht werden.

91 Katie Kahle, »Weihnatskuchen mit Tradition: Der Panettone aus Italien.« <https://www.n-tv.de/p-anorama/Der-Panettone-aus-Italien-article40570.html>. [16.04.2018].

92 Vgl. ebd.

Die am Obeliken befestigten Verpackungen bestanden nicht wie üblich aus einem Papierkarton, der das Weihnachtsgeschenk symbolisieren sollte, vielmehr wurde das Gebäck lediglich in einer Plastikschutzfolie an der Metallstruktur des Monuments installiert. Vermutlich wollte die Künstlerin nicht riskieren, dass der Karton bei möglichem Regen aufweicht. Doch um die eigentliche Verpackung des süßen Brotes zu veranschaulichen, stellte Minujín einen überdimensionalen ›*pan dulce*-Karton‹ mit der Aufschrift »Productos DECFA«⁹³ (Abb. 82) sowie dem Bild eines Weihnachtsbaums an den Ort des Ereignisses. Derartige Verpackungen, teilweise noch aus den Sechziger- und Siebzigerjahren, können heute im *mercado libre* – dem offiziellen Ebay Argentiniens,⁹⁴ erworben werden. Dort ist auf einer Dose der Marke *Marcolla* (Abb. 83) das Bild eines Bäckers zu sehen, welcher in seiner Bäckerei das *pan dulce* zubereitet. Er übergibt dem Weihnachtsmann das süße Brot. Im Hintergrund der Übergabe leuchten die Christbaumkugeln am Tannenbaum. In seiner rechten Hand hält *Papá Noel* bereits ein anderes Geschenk. Das *pan dulce* ist demnach eng mit der Gestik des Schenkens verbunden. Es ist eine Gabe zum Weihnachtsfest, welches auch im Winter 1979 in Buenos Aires gefeiert wurde. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits zahlreiche Menschen verschwunden und Familien auseinandergerissen worden.⁹⁵ Eine Weihnachtsszene, die sich zwei Jahre vor dem *Obelisco de pan dulce* ereignete, wird wie folgt beschrieben: »Heiligabend 1977 erlaubten die Wachposten uns, uns die Kapuzen vom Kopf zu ziehen, eine Zigarette zu rauchen und fünf Minuten miteinander zu sprechen. Héctor [Oesterheld] sagte, weil er der Älteste sei, würde er gern jedem von uns die Hand geben, um uns frohe Weihnachten zu wünschen.«⁹⁶ Das *pan dulce* erzählt vor dem Hintergrund der Militärdiktatur eine groteske und die wohl grausamste Geschichte Argentiniens im 20. Jahrhundert. Wie sich zeigen wird, ist im Hinblick auf die repressive Gewalt eine Auseinandersetzung mit dem *pan dulce* von zentraler Bedeutung. Denn im *Obelisco de pan dulce* wird durch die ›Partizipation‹ von Akteur:innen und Aktanten, hier: dem Gebäck, eine vorgegebene Ordnung zerstört und neu debattiert.

Neben dem politischen Hintergrund des Weihnachtsfestes ließe sich das süße Brot auch im Kontext der *Eat-Art* und damit der ephemeren Kunst verhandeln, die in den 1960er-Jahren entstand.⁹⁷ Über den Einsatz von Lebensmitteln erweiterte sich damals die Materialsprache der Kunst.⁹⁸ Darüber hinaus erfuhren Begriffe wie das Ephemere und der Metabolismus im ›Verzehr des Obeliken‹ eine neue Bedeutung.⁹⁹ Das Ephe-

93 DECFA ist ein günstiges Nahrungsmittel, welches auf der Basis von Zucker und Honig hergestellt wird. Sehr wahrscheinlich wurde es auch für das *pan dulce* verwendet.

94 Global Players wie Ikea, Ebay oder Amazon sind in Argentinien noch nicht etabliert. Es bilden sich deshalb eigene ›Marken‹ und Plattformen wie der *mercado libre*.

95 Die Geschichte von Elsa Oesterheld, der Witwe des *Eternauta*, die während der Militärdiktatur ihre vier Töchter und ihren Mann verlor, stellt nur ein Schicksal unter vielen dar. Vgl. Héctor Oesterheld, *Eternauta* (Berlin: avant-verlag, 2016).

96 Ebd. (2016), 14-15.

97 In ihren Installationen und Happenings integrierte Minujín ab Mitte der 1960er-Jahre verschiedene Lebensmittel. Vgl. dazu auch 8.2.2.

98 Magdalena Holzhey, »Eating the Universe.« In *Eating the Universe: Vom Essen in der Kunst*, hg. v. Eloe Evers (Köln: DuMont, 2009), 13.

99 Die Begriffe ›Metabolismus‹ und ›Einverleibung‹ wurden u.a. im Workshop über Kunst und Lebensmittel verhandelt. Vgl. Isabella Augart und Ina Jessen, »Metabolismen. Nahrungsmittel in

mere prangere die Dauerhaftigkeit und die »museale Konservierbarkeit« der Kunst an, und das Metabolische werfe existenzielle Fragen an die Lebensbedingungen und Gewohnheiten auf, so die Kunsthistorikerin und Kuratorin Magdalena Holzhey.¹⁰⁰ Des Weiteren stelle die spezifische Kunstform der *Eat-Art*, welche im europäischen Kontext in Daniel Spoerri¹⁰¹ ihren Begründer findet, »Zeitlichkeit, Wachstum und Verfall als Modell des Lebensprozesses an sich« infrage.¹⁰² Die Sinne, insbesondere der Geschmacks- und Geruchssinn, erschlossen dabei einen wichtigen Zugang auf andere Dimensionen der Wahrnehmung:

»Eine distanzierte Betrachtung des Werks als Artefakt wird erschwert oder gar unmöglich, wenn der Betrachter als Handelnder direkt in die Entstehung oder auch die Zerstörung durch Verspeisen des Kunstwerks einbezogen ist. Die direkte Kommunikation mit dem Rezipienten stellt sich nicht nur über Genuss oder Ekel her, sondern auch über die Tatsache, dass Geschmack und Geruch als unmittelbarster Träger von Erinnerung fungieren.«¹⁰³

Wie hier deutlich wird, agieren die künstlerischen Arbeiten der *Eat-Art* aus einer unmittelbaren Nähe heraus, wodurch sie intime und intensive Erfahrungen bei den Riechenden und Schmeckenden auslösen können. Demnach ruft auch das *pan dulce* Erinnerungen an vergangene Weihnachtstage hervor und manifestiert sich als kulturelles Erinnerungssymbol.¹⁰⁴ Vor dem Hintergrund der Militärdiktatur evoziert die »genussvolle Süßigkeit« jedoch auch Ekel und Ablehnung oder, wie es im *Obelisco de pan dulce* der Fall war, entfacht gar eine gewaltvolle Eskalation. Darüber hinaus deutet die Zusammenführung von *pan dulce* und Obelisk auf zwei verschiedene Formen von Erinnerungssymbolen hin, die jedoch beide transformiert werden. Das Nationalmonument¹⁰⁵ wird hingelegt, die Weihnachtsgabe wird verzehrt: Dies zeigt, dass materielle Erinnerungen nicht als feste Narrationen fungieren, sondern ebenfalls im Prozess des Werdens eingeschrieben sind und zudem performativ auftreten können. So agiert das Gebäck, welches aus Zutaten wie Rosinen, kandierten Früchten, Nüssen, Butter, Zucker, Mehl, Eiern etc. zusammengemischt wird, zugleich als aktiver sinnlicher Erfahrungs- und Erinnerungsträger. Neben seiner Einbettung in eine traditionelle Geschichte schreibt sich die Frage nach dem *pan dulce* aufgrund von dessen Herstellungsweise in einen weiteren

der Kunst: Bericht zur Tagung im Warburg-Haus am 16. und 17. November 2017.« <http://www.warburg-haus.de/tagebuch/metabolismen-nahrungsmittel-in-der-kunst/>. [17.04.2018].

100 Vgl. Holzhey (2009), 14ff.

101 Spoerri und Minujín lernten sich Anfang der 1960er-Jahre in Paris kennen. Beide gehörten dem Kreis des *Nouveau réalisme* von Pierre Restany an. Inwiefern der Pariser Kontakt zur späteren Verwendung von Lebensmitteln angeregt haben könnte, müsste noch genauer untersucht werden.

102 Holzhey (2009), 14.

103 Ebd., 13.

104 Im Hinblick auf das »kulturelle Gedächtnis« haben Aleida und Jan Assmann den Begriff der Erinnerung ausführlich erforscht. Vgl. Jan Assmann und Tonio Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988) und Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Beck, 2003).

105 Zur Verbindung zwischen Erinnerung und Nation vgl. Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1998).

Kontext ein, nämlich in jenen der Massenproduktion. Es gilt diesen Aspekt im Folgenden näher zu beleuchten, um anschließend die Verflechtung zwischen Partizipation und Masse vor dem Hintergrund der politischen Repression erörtern zu können.

8.1.4.3 Affekte der Politik

Das sich im 19. Jahrhundert anbahnende kapitalistische Gesellschaftssystem, welches Karl Marx vorausschauend zu analysieren wusste,¹⁰⁶ stellt das Fundament für die im 20. Jahrhundert aufgrund fortgeschrittener Technik global entstehende Massenproduktion dar. Im Hinblick auf die Verteilung von Macht spielt in diesem Kontext die Kolonialgeschichte zweifelsohne eine zentrale Rolle. Inwiefern die Entwicklung der Massenproduktion zu einem psychologisch determinierten Massenbegriff führen kann und wie dieser letztendlich mit dem *pan dulce* zusammenhängt, soll im Folgenden anhand des Lebens von Edward Bernays, der die ›Public Relations‹ in Nordamerika etablierte, kurz beleuchtet werden.¹⁰⁷ Der Amerikaner entwickelte bereits in den 1920er-Jahren Werbestrategien, die die heranwachsende Massengesellschaft auf einen wettbewerbsfähigen Markt vorbereiten sollte. In seinen Kampagnen setzt Bernays Wünsche und Affekte gezielt ein, um das Kaufverhalten der Massen steuern und manipulieren zu können. Dementsprechend hält er in seiner 1928 verfassten Schrift *Propaganda* einführend fest:

»Die bewusste und zielgerichtete Manipulation der Verhaltenweisen [sic!] und Einstellungen der Massen ist ein wesentlicher Bestandteil demokratischer Gesellschaften. Organisationen, die im Verborgenen arbeiten, lenken die gesellschaftlichen Abläufe. Sie sind die eigentlichen Regierungen in unserem Land. Wir werden von Personen regiert, deren Namen wir noch nie gehört haben.«¹⁰⁸

Bernays Begriff der Masse ist zutiefst manipulativ und basiert auf einem psychologischen Affektprinzip, das gezielt auf das Konsumverhalten der Menschen gerichtet ist. Dementsprechend machte es sich der PR-Manager damals zunutze, der Neffe von Sigmund Freud zu sein.¹⁰⁹ Das Prinzip Bernays sollte sich weltweit verbreiten. Die Produktion orientierte sich nicht wie bisher an einer möglichen Nachfrage, vielmehr wurde die Nachfrage im kapitalistischen System zur Plattform einer speziellen Marktstrategie. Auch in Argentinien – wie bereits anhand der *Menesunda* gezeigt wurde – etablierte sich diese neue Form der Nachfrage, die mit der Produktion von Massenware einherging. Das ökonomische und politische Verhältnis zwischen Süd-, Mittel- und Nordamerika war diesbezüglich klar definiert. Während die USA mit ihrer Produktionsdevise international expandierten, gingen viele Regierungen in Lateinamerika – darunter

106 Karl Marx analysiert in seinem 1867 erschienenen Hauptwerk *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* die Entstehung kapitalistischer Produktionsbedingungen, auf die Benjamin im Vorwort seines Aufsatzes hinweist. Vgl. Benjamin (2011).

107 Vgl. dazu den Dokumentarfilm *Edward Bernays und die Wissenschaft der Meinungsmache* von Jimmy Leipold, *Leipold* 2017 (Arte TV, 2017), <https://www.arte.tv/de/videos/071470-000-A/edward-berneys-und-die-wissenschaft-der-meinungsmache/>. [07.06.2018].

108 Edward Bernays, *Propaganda: Die Kunst der Public Relations* (Berlin: orange-press, 2017), 11.

109 Im Dokumentarfilm wird bezüglich der »Massenpsychologie« u. a. auf die Überlegungen von Gustave Le Bon eingegangen. Vgl. Leipold (2017).

auch Argentinien – den umgekehrten Weg und propagierten die sogenannte ›import-substituierende Wirtschaftspolitik‹, die sich jedoch bald als Fehlschlag erweisen sollte. In den 1960er-Jahren führte die Industrialisierungspolitik zur »abrupten wirtschaftspolitischen Kehrtwende«, in welcher die Liberalisierung des Außenhandels eine neue Lösung darstellen sollte.¹¹⁰ Doch zu dieser Zeit war der internationale Absatzmarkt längst in Argentinien eingedrungen.¹¹¹ Die Militärdiktaturen müssen dementsprechend als Resultat der internationalen politischen und wirtschaftlichen Situation verhandelt werden, in welcher sich eine starke linke und rechte Fraktion bildete, wie Rinke hier darlegt: »Lateinamerika entwickelte sich (...) zu einem Schauplatz intensiver politischer Gewalt. Die Region war Teil des globalen Kampfes der Ideologien und ein Schauplatz des Kalten Krieges. Diese Entwicklung speiste sich aus der weltweiten Rivalität zwischen Kapitalismus und Marxismus.«¹¹² Die in den Diktaturen der lateinamerikanischen Länder ausgeübte Gewalt wurde von den USA mit dem Ziel, kommunistisches Gedankengut zu untermauern, tatkräftig unterstützt.¹¹³ So wurde der 1951 in Guatemala demokratisch gewählte Präsident Jacobo Arbenz, der im selben Jahr eine Agrarreform durchsetzte, die der US-amerikanischen Bananenproduktion erheblich schadete, von der nordamerikanischen Regierung gestürzt. Arbenz verstaatlichte Teile des Landes und verteilte es an die Bauern der Region. Doch gehörten Großteile der Fläche der *United Fruit Company*. Es war Bernays, der von dem Unternehmen beauftragt wurde, eine Werbe-Kampagne gegen Arbenz zu starten. Indem Bernays Guatemala als kommunistisches Land propagierte, mobilisierte er die staatliche Gewalt der USA, die letztendlich für den Sturz von Arbenz sorgten und eine brutale Militärdiktatur folgen ließen.¹¹⁴ Ohne die einzelnen Details und Mechanismen näher ausführen zu wollen, soll das Beispiel ›Bernays‹ die Hintergründe eines manipulativen, wirtschaftlichen und politischen Machtsystems skizzieren, welches u. a. auf dem Verhältnis zwischen Massenware und Menschenmasse basiert. In dieses System ist das Phänomen des *pan dulce* unmittelbar eingeschrieben. Als Aktant eines kapitalistischen Systems tritt es massenhaft in Erscheinung, um die Wünsche der Menschenmassen zu befriedigen. Doch durch die Überführung des *pan dulce* von den Lagerräumen der Fabrik *Marcolla* und aus den Supermarktregalen auf die Oberfläche des Obelisken transformiert sich im *pan dulce* eine auf manipulierten Affekten beruhende Politik zur ›Politik der Affekte‹. Nicht nur der kapitalistische Zweck der Massenware, der Umsatz, sondern auch die gesamte sinnliche Erscheinung des Gebäcks wird im *Obelisco de pan dulce* aus einer anderen Logik verhandelt.

8.1.4.4 ›Politik der Affekte‹

Im Kontext Argentinien deutet sich vor dem Hintergrund der ›Masse‹ eine weitere politische Dimension an, die von Ernesto Laclau in *On Populist Reason* aufgegriffen wird. Hier widmet sich der Philosoph im Hinblick auf den Peronismus einer kritischen Ana-

110 Vgl. Rinke (2014), 99.

111 Vgl. ebd., 101.

112 Ebd., 104.

113 Vgl. ebd., 105ff.

114 Vgl. Leipold (2017) und Rinke (2014), 106.

lyse des ›Populismus‹.¹¹⁵ In die Tiefe der politischen Theorie vorzudringen, soll nicht Ziel der Arbeit sein, doch gilt es das Phänomen des Populismus, welches in Argentinien mit Perón und Evita eine beachtenswerte Geschichte schrieb, für die Analyse der ›Partizipation der Massen‹ fruchtbar zu machen. Wie kann nun die Menschenmenge¹¹⁶, die sich 1979 um den *Obelisco de pan dulce* versammelte, aus einer politischen Perspektive heraus verstanden werden?

Mit »the people«¹¹⁷ bezieht sich Laclau nicht auf eine gegebene soziale Struktur, sondern interpretiert vielmehr den Begriff als eine »politische Kategorie«. Über die Handlungsfähigkeit einer bestimmten Gruppe äußere sich eine »new agency«, ein Akt, den der Philosoph als »social-political demand« bezeichnet.¹¹⁸ So wird bei Laclau mit dem Begriff der ›Leute‹ keine passive, einem starken Anführer blind folgende Gruppe bezeichnet – wie Bernays sie im Hinblick auf eine Werbekampagne denken könnte –, vielmehr werden aktive Agenten beschrieben, die unter einem ganz bestimmten Anliegen (*demand*) zusammenkommen.¹¹⁹ Statt also zu fragen, was Populismus eigentlich ist, fragt Laclau nach den sozialen und ideologischen Hintergründen, in welchen Populismus angewendet wird.¹²⁰ Dabei kommt er u. a. zur Erkenntnis, dass populistische Züge jedem politischen Akt inhärent seien: »Populism is, quite simply, a way of constructing the political.«¹²¹

Die Bindung an einen mächtigen Anführer, wie sie durch Perón und auch Evita verdeutlicht wird, ist für die populistische Bewegung dennoch kennzeichnend. Perón übernahm vor allem während seines Exils die Rolle des Vermittlers zwischen dem linken und rechten Flügel. Damit habe er, so Laclau, seine Rückkehr 1972 ermöglicht, denn sowohl die *guerrilla groups* als auch die konservativen Rechten hätten in Perón einen unterstützungswürdigen Anführer gesehen und ihm zur erneuten Machtübernahme verhelfen können.¹²² Doch trotz seiner Rückkehr waren die Diskrepanzen zwischen den Parteien zu groß. »The process of antagonistic differentiation had gone too far«, schreibt Laclau

115 Während in Europa der Begriff des Populismus mit einer rechten Bewegung in Verbindung gebracht wird, ist Populismus in Lateinamerika vorwiegend linksorientiert. Dieser Unterschied gilt auch für Laclau, der die Linkspolitik der Kirchnerregierung unterstützte. Vgl. Benjamin Seyd, »Ein Aktivist der Theorie: Ernesto Laclau im Porträt.« <https://www.sozio-polis.de/ein-aktivist-der-theorie.html>. [16.04.2018].

116 Zwischen den Begriffen ›Masse‹ und ›Menge‹ muss unterschieden werden. Ersterer bezieht sich auf ein Konzept des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, um beispielsweise eine ›faschistische Masse‹, die keine politische Organisation aufweist, zu beschreiben. Die Menge hingegen umfasst diejenige Gruppe von Menschen, die ein politisches Organ suchen. (Ich danke Dario Gentili für diesen Hinweis).

117 Im Hinblick auf Gustave Le Bons Buch *The Crowd* unterscheidet Laclau zwischen den Begriffen »the people« und »the crowd«. Vgl. Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (London: Verso, 2007), 21ff.

118 Vgl. ebd., 224.

119 Ein Beispiel hierfür wäre die starke Arbeiter:innenverbindung in Argentinien, die sich in der CGT (*Confederación General del Trabajo*) organisierte.

120 Laclau (2007), 17.

121 Ebd., xi. Vgl. dazu auch: Benjamin Seyd, »Das vertraute Gespenst: Ernesto Laclau zum Populismus.« <https://www.theorieblog.de/index.php/2014/05/das-vertraute-gespenst-ernesto-laclau-populismus/>. [09.05.2018].

122 Vgl. Laclau (2007), 221.

und bezieht sich damit auf das Scheitern des Politikers.¹²³ Zwei Jahre nach Peróns Tod trat die Militärdiktatur ein. Vor diesem Hintergrund hält Laclau fest: »[...] [T]here is nothing automatic about the emergence of a ›people‹. On the contrary, it is the result of a complex construction process which can, among other possibilities, fail to achieve its aim.«¹²⁴ In der Manipulation und der Untergrabung der Spannung, welche die dynamische Verhandlung zwischen ›Differenz und Äquivalenz‹ ermöglichen würde, verortet Laclau schließlich die Ursachen für das Scheitern ›populistischer Gruppierungen‹:

»The reasons for this [failure] are clear: political identities are the result of the articulation (that is, tension) of the opposed logics of equivalence and difference, and the mere fact that the balance between these logics is broken by one of the two poles prevailing beyond a certain point over the order, is enough to cause the ›people‹ as a political actor to disintegrate. If institutional differentiation is too dominant, the equivalential homogenization that popular identities require as the precondition of their constitution becomes impossible.«¹²⁵

Die Situation, die Laclau hier beschreibt, spiegelt sich im totalitären System der argentinischen Militärdiktatur wider. Die Menschenmenge, die ›scheitert‹ ist von einer totalitären Macht ergriffen worden, die das Werden und die Dynamik der politischen Verhandlung unmöglich macht. So werden die Leute – *the people* – gewaltsam ›desintegriert‹ und ihrer Handlungsfähigkeit beraubt. Doch im *Obelisco de pan dulce* kann diese übergreifende Macht aufgrund einer anderen ›Aufteilung sowie Verteilung des Sinnlichen‹ nicht nur kritisiert werden, vielmehr gestaltet sich im Akt der Teilnahme zwischen den verschiedenen Akteur:innen – *pan dulce* und *the people* – ein neues Potenzial sinnlicher Handlungskräfte. Dies zeichnet das Politische aus, welches Walter Benjamin im Aufkommen des Phänomens der Masse betont. Die Reproduzierbarkeit von künstlerischen Arbeiten wie Film und Fotografie einerseits, die massenhafte Produktion von Dingen, die künstlerisch eingesetzt und deshalb in ihrer Existenzweise transformiert werden andererseits, schaffen ein politisches Potenzial. Im Akt der Annäherung äußern sich bereits unterschiedliche Affekte. Wenn mit Affekten eine Politik beschrieben werden kann, die sich, wie Massumi festhält, der »affektiven Wirkungsweise von Macht bewusst ist« und dennoch den Versuch unternimmt, sich nicht in Gewalt und identitätsstiftenden Dichotomien zu begründen,¹²⁶ dann könnte im Affekt des *pan dulce* ein solches Potenzial liegen. Brot verkörpert ein zentrales Grundnahrungsmittel, weshalb *pan*, welches symbolisch für Lebensmittel steht, als ein zutiefst ›politisches Material‹ betrachtet werden kann. Dies wird vor dem Hintergrund der Masseneinwanderung, die eine Verarmung der Bevölkerung verursachte, auch in Antonio Bernis *Manifestación* von 1934 betont. Hier fordert die Menschenmenge »pan y trabajo«. Auch die von Victor Grippo 1972 im öffentlichen Raum installierte *Construcción de horno popular para hacer pan* hebt den politischen und sozialen Wert des Brotes hervor. Aus Lehm und Steinen baute der Künstler einen Backofen mitten auf den Straßen von Buenos Aires. All dies weist

123 Ebd.

124 Ebd., 200.

125 Ebd.

126 Massumi (2010), 16.

darauf hin, dass sich bereits in der Verteilung des Brotes, welches eine Grundlage für das »Werden des Lebens« darstellt, ein politischer Akt manifestiert.¹²⁷ Doch die Eskalation zeigt eindeutig, dass die Bedingungen dieser Verteilung unzureichend sind. Der Konflikt verhindert den kathartischen Moment der künstlerischen Arbeit, weswegen eine sequenzielle Entfaltung nicht möglich ist.¹²⁸ In der Teilnahme der Akteur:innen und Aktanten steckt demnach eine Eigendynamik, die sich von vorgegebenen, manipulativen Strukturen befreit und in die Verhandlung des Politischen übergeht.¹²⁹ Dabei spielt auch der Ort, an welchem das Ereignis stattfand, eine bedeutende Rolle. Zwar handelt es sich bei der *feria de las naciones* um eine Messe, weshalb sich der *Obelisco de pan dulce* in einem institutionellen Rahmen verortet, jedoch war das Messegelände für die Öffentlichkeit frei zugänglich und stellte eine breite Fläche zur Verfügung. Abgesehen von *La Destrucción*, der Kunstaktion, die 1963 draußen im Hinterhof in Paris stattgefunden hatte und die eine überschaubare Menge von Leuten versammelte, war der *Obelisco de pan dulce* die erste Arbeit Minujíns, die sich im öffentlichen Raum situierte. Anders als im Museum oder in einem abgeschlossenen Raum fügt sich der Obelisk nun unmittelbar in die Ästhetik des öffentlichen Raums ein und setzt sich dadurch mit ihm in Verbindung.¹³⁰ Damit wird auch der Ort zum wesentlichen Verhandlungsfeld des Politischen.

127 Im religiösen Kontext des Christentums steht die Gabe des Brotes symbolisch für den »Leib Christi«, der an die Glaubensgemeinschaft verteilt wird.

128 Claire Bishop betont die Möglichkeit der Abwandlung eines geplanten künstlerischen Konzepts, da in den drei Wesenszügen der Partizipation – *activation*, *authorship* und *community* – Hierarchien aufgelöst und Handlungsvorgänge unterbrochen werden können. Vgl. Claire Bishop, Hg., *Participation* (London: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2006), 12.

129 Im Jahr 2000 konzipierte Christoph Schlingensiefel in Wien vor dem Hintergrund des wachsenden Rechtspopulismus in Österreich ein partizipatives Kunstwerk. Hier kam es ebenfalls zu unvorhersehbaren Reaktionen seitens der Teilnehmer:innen. Wenn auch das Werk ganz offensichtlich in den politischen Kontext eingebettet war, verortet sich die Partizipation hier, wie auch bei Minujín, in der Verhandlung des Politischen. Vgl. Christoph Scheurle, »Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?«, <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst>. [20.04.2018].

130 Anhand des Begriffs *unitary urbanism* verhandelte Guy Debord bereits in den 1950er-Jahren die Bedeutung des öffentlichen Raums. Vgl. Guy Debord, »Towards a Situationist International (1957)«. In Bishop (2006), 96-101.

8.2 Fallende Venus

8.2.1 *Venus cayendo*

Zahlreiche Künstler:innen des 20. und 21. Jahrhunderts greifen auf das Motiv der antiken *Venus de Milo* zurück, um es in einen zeitgenössischen Kontext zu überführen.¹³¹ Anders als in der *Venus criolla* und auch in den bereits erwähnten Venus-Versionen der Malerei vom 15. bis zum 19. Jahrhundert¹³² wird das ästhetische Konzept der weiblichen Liebesgöttin nicht durch ein neues Körperbild ersetzt, sondern dient als Grundlage, um über die Materialität der Werke einen grundsätzlich anderen Kunstbegriff zu entfalten. In dieser ›Aneignung‹ der Kunstgeschichte – Alonso spricht weiter unten von ›apropiaciónismo‹ – ist die Zeitlichkeit, die dem materiellen Werkprozess stets immanent ist, von wesentlicher Bedeutung.

Die seit Anfang der 1980er-Jahre von Marta Minujín geschaffenen Venusskulpturen verorten sich in der Logik der Nähe und nicht der Distanz. Sie dynamisieren die Geschichte des antiken Mythos auf verschiedenen sinnlich-materiellen Ebenen und situieren dadurch zugleich die Geschichtlichkeit im Prozess des Werdens. Folgende Erörterung widmet sich der Untersuchung jener sinnlich-materiellen Praktiken, die in den künstlerischen Arbeiten zum Vorschein kommen. Dabei soll vor allem auf unterschiedliche Formen von ›Temporalitäten‹ näher eingegangen werden.¹³³

Abb. 84 Marta Minujín, *Venus cayendose*, 1986–2006



131 Die Figur der *Venus de Milo* wird u.a. bei Dalí, Man Ray, Magritte, de Chirico und auch bei Michelangelo Pistolotto neu verhandelt.

132 Vgl. 7.

133 Im Sinne der ›Aneignung‹ greifen in den Achtzigerjahren verschiedene Künstler:innen auf den Mythos zurück. Vgl. dazu: Eleanor Heartney, *Postmoderne* (Stuttgart: Hatje Cantz, 2002), 13ff.

Minujín bezieht sich in den Achtzigerjahren zunächst auf klassische Figuren der griechisch-römischen Mythologie. So werden u.a. Apollo, Victoria, Venus und Ariadne dargestellt. In den Neunzigerjahren greift die Künstlerin in ihren Arbeiten zu den verschiedenen ›Zeitzyklen‹ auf den Kult der Kykladen zurück, welche während der Bronzezeit auf dem Ägäischen Archipel lebten.¹³⁴ Im Fokus dieser Erörterung stehen die verschiedenen Venusfiguren der Künstlerin. Mit ihren Arbeiten dringt die Künstlerin in die Dimensionen einer für sie untypischen Gattung ein, nämlich in jene der klassischen Bildhauerei. Rodrigo Alonso hält diesbezüglich fest: »En la década de 1980, Marta Minujín retoma la producción de objetos luego de veinte años de dedicar su vida a las acciones, los proyectos efímeros y las propuestas participativas.«¹³⁵ Die Skulpturen bestehen vorwiegend aus Gips, Bronze und Marmor. Doch es werden auch ephemere Materialien wie Käse oder Gras eingesetzt, um die Haut der Venus darzustellen. Über die Verwendung der Bronze, ein bereits in der antiken Bildhauerei angewendetes Material, schreibt Alonso: »Este material ›clásico‹ es sin dudas el más adecuado para emprender una revisión de la historia del arte, de las figuras e imágenes emblemáticas de la antigüedad que, en momentos de retorno a las formas tradicionales y apropiacionismo, se tornan ejes de debate y reflexión.«¹³⁶ Nachdem die Sechziger- und Siebzigerjahre von der ephemeren Kunst geprägt waren, kehren in den Achtzigerjahren traditionelle Medien und Materialien in die Kunstproduktion zurück. In dieser künstlerischen Praxis verortet Alonso die »Aneignung« vorheriger Genres und Stile: »Este retorno va de la mano de una revisión de la historia del arte, que promueve la frecuente aparición de citas y ›apropiaciones‹ en las obras.«¹³⁷ Minujíns *Venus cayendo* (Abb. 84) nimmt demnach die Proportionen und Formen der *Venus de Milo* auf, um sie nun im Prozess des Fallens darzustellen. Die Originalgröße der Skulptur von ca. zwei Metern wurde jedoch nicht übernommen. Die *Venus cayendo* aus Bronze misst einen Meter und die Gips-skulptur erreicht knappe 50 cm. Dennoch orientieren sich die Gesichtszüge, der Körperbau sowie Frisur, Gestik, Haltung und der leicht nach links gewandte Blick am Original. Die Betrachter:innen konnten den weiblichen Körper nun in vierfacher Form wahrnehmen, ausgehend von einer vertikalen Position hin zu einer ›herabfallenden‹ horizontalen Lage. Jorge Glusberg hat sich dieser Werkreihe besonders intensiv gewidmet. Vor dem Hintergrund des zunächst liegenden, dann aufgestellten und schließlich wieder hingeleghen *Obelisco de pan dulce* sieht er in den Venusfiguren gleichzeitig auch die Möglichkeit der Aufrichtung: »[...] [N]o están cayendo sino levantándose«, hebt Glusberg hervor.¹³⁸ Seine Betonung liegt deshalb auf der »re-construcción«, also dem Wiederaufbau der

134 Vgl. Jorge Glusberg, *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: MNBA, 1999).

135 »In den 1980er-Jahren kehrt Marta Minujín wieder zur Gestaltung von Objekten zurück, nachdem sie sich in ihrem Leben zwanzig Jahre lang mit Aktionen, ephemeren Projekten und der partizipativen Kunst beschäftigt hat.« (ÜdA). Alonso (2011), 63.

136 »Dieses ›klassische‹ Material eignet sich zweifellos am besten, um einen Rückblick auf die Geschichte der Kunst, auf die emblematischen Figuren und Bilder der Antike zu werfen, die im Moment der Wiederaufnahme und Aneignung traditioneller Formen zu diskursiven und reflexiven Knotenpunkten werden.« (ÜdA). Ebd.

137 »Diese Wiederaufnahme geht mit einer Revision der Kunstgeschichte einher, die in den Werken durch das häufige Auftreten von Zitaten und ›Aneignungen‹ vorangetrieben wird.« (ÜdA). Ebd.

138 »[...] sie fallen nicht, sondern stehen auf«. (ÜdA). Glusberg (1999), 68.

Mythen, statt der Dekonstruktion, dem bloßen Zerlegen und Zerstören des Mythos: »[...] [P]asa de la de-construcción a la re-construcción.«¹³⁹ In der Auffassung von Glusberg, die hier aus den Arbeiten Minujíns resultiert, ist die permanente Wiederholung von entscheidender Bedeutung. Diese besondere Bedeutung der Wiederholung für transformative Prozesse wurde anfangs anhand der »desalteración« (Cortázar) sowie dem »Werden des Lebens« (Borsò) dargelegt.

Die einzelnen Venusfiguren nehmen zwischen der vertikalen und der horizontalen Position gleich mehrere Perspektiven ein. Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Werk und Betrachter:in hält Glusberg fest: »En definitiva, la que se mueve es la escultura frente al espectador, y no el espectador frente a la escultura o alrededor de ella, como es tradicional.«¹⁴⁰ Die Einbeziehung der Betrachter:innen figuriert in der Kunst Minujíns eine zentrale Rolle, wodurch hier eine andere Perspektive auf die Skulptur eröffnet wird. Der Kunsthistoriker fasst dementsprechend zusammen: »Lo social se manifiesta siempre en su obra, no como detrimento o ironía sobre el pensar y sentir colectivos, sino como preocupación socio-contextual: el metadiscursio del arte sobre la realidad.«¹⁴¹ Minujíns Arbeiten stehen demnach nicht nur für einen »sozialen Kult«, in welchem Betrachtende auf die Skulptur zugehen; vielmehr geht, indem die Venus sich bewegt, hinfällt, essbar wird und sich darüber hinaus fragmentiert, die Skulptur auch auf die Betrachter:innen ein. Die »Arbeit am Mythos« (Blumenberg) erweist sich damit umso deutlicher als eine Arbeit an der sinnlichen Materialität des Mythos.

Glusberg skizziert den Weg der Mobilität, indem er auf historische Vorreiter wie etwa Henry Moore hinweist. Bezüglich der neuen Rolle der Betrachtenden fast der Kunsthistoriker schließlich zusammen: »Esta dinámica de la expresión lleva implícita una nueva dinámica en la percepción por parte del espectador.«¹⁴² Doch wo und wie ereignet sich letztendlich die Bewegung zwischen Venus und Betrachter:in? Die Venus fällt, sodass auch der Blick fällt. Die Köpfe der Betrachtenden neigen sich von oben nach unten – oder umgekehrt. Im Fallen findet Bewegung statt. Auch wenn die Skulptur zunächst statisch ist, stellt ihre fächerartige Ausrichtung – Glusberg spricht von einem *abanico* – die Frage nach der Bewegung.¹⁴³ Diese wird im Prozess der Zeit erst als solche erkennbar.¹⁴⁴ Zudem deuten die Titel der Arbeiten, *Venus cayendo* und *Venus fragmentándose*, durch die grammatikalische Zeitform des *gerundio* auf die im Moment

139 »[Der Mythos] bewegt sich von der De-Konstruktion zur Re-Konstruktion«. (ÜdA). Jorge Glusberg, Marta Minujín – *Esculturas recientes: Las re-construcciones de Marta Minujín* (Galería del Buen Ayre, 1983), in Minujín, Archiv Espigas, Ausstellungskatalog ohne Seitenangabe.

140 »Letztlich ist es die Skulptur, die sich vor den Betrachter:innen bewegt, und nicht die Betrachter:innen, die sich vor der Skulptur oder um sie herum bewegen, wie es traditionell üblich ist.« (ÜdA). Glusberg (1999), 68.

141 »In ihrem Werk zeigt sich das Soziale nicht als Beeinträchtigung oder Ironie des kollektiven Denkens und Fühlens, sondern vielmehr als sozio-kontextuelles Anliegen: als ein Metadiskurs der Kunst über die Realität.« (ÜdA). Glusberg (1983).

142 »Diese im Ausdruck erscheinende Dynamik impliziert eine neue Dynamik der Wahrnehmung seitens der Betrachter:innen.« (ÜdA). Ebd.

143 Zum Thema »Kinesis und Aisthesis« vgl. Waldenfels (2013a), 68.

144 Beispielsweise untersuchte der 1830 geborene Fotograf Eadweard Muybridge durch das Medium der Fotografie den zeitlichen Bewegungsablauf bei Menschen und Tieren.

geschehende ›Aktivität der Skulpturen‹ hin. Sie befinden sich gerade jetzt im Fallen oder im Prozess der Fragmentierung. Ihre Existenz, die irgendwann begonnen hat, wird durch das permanente In-Bewegung-sein jedoch nie wirklich abgeschlossen. Die Venus ist die Fallende (und wieder Aufstehende), wonach sich der Akt vom Hinfallen und Aufstehen stets in ihr ereignet, sich stets wiederholt.

Die Frage nach der Temporalität äußert sich vor diesem Hintergrund auf mehreren Ebenen. Zunächst stellt sich allgemein die Frage, wie durch die im Fallen begriffene Venus eine ›andere Temporalität‹ produziert wird. Dem schließt sich die Überlegung an, inwiefern die Betrachter:innen in den zeitlichen Bewegungsprozess eingebunden sind. Darüber hinaus soll untersucht werden, wie sich die Temporalität vor dem historischen Hintergrund des ›angeeigneten Mythos‹ gestaltet. Denn über das historische Motiv des antiken Mythos überlappen sich in der Materialität der *Venus cayendo* verschiedene Formen von *Temporalitäten*, weshalb sich die Frage nach der Zeitlichkeit im Material selbst stellt. Denn wie verhält sich der Mythos vor dem Hintergrund ephemerer Materialien, wie beispielsweise Käse oder Gras?¹⁴⁵

Alle Fragen formulieren sich in der dynamischen Logik ›fallender Mythen‹. Die Schnittstelle zwischen den einzelnen Komponenten – künstlerische Arbeit, Betrachter:in, Bewegung, Zeitlichkeit und Materialität – wird von den Sinnen markiert. Aus der Perspektive des Fallens ist vor allem die propriozeptive Wahrnehmung von essenzieller Bedeutung. Denn die Frage nach dem Fall ist eng mit dem Gleichgewicht und dadurch mit dem Sinnesorgan der Ohren verflochten. In den Tiefen der Ohrmuschel befindet sich der sogenannte ›Lagesinn‹. Dieser formt gemeinsam mit dem Bewegungs-, Kraft- und Widerstandssinn das kinästhetische System, welches sich wiederum im Bereich der Eigenwahrnehmung, auch Tiefensensibilität genannt, verortet. Hier werden Reize aus dem eigenen Bewegungsapparat aufgenommen und an das zentrale Nervensystem weitergeleitet.¹⁴⁶ Der Lagesinn informiert den Körper über alle möglichen Positionen zwischen vertikaler und horizontaler Lage. Jede Bewegung wird dabei von dem inneren Gleichgewichtsorgan, dem Vestibularapparat, begleitet. Der innere Ablauf wird wie folgt beschrieben:

»Der Vestibularapparat ermöglicht uns die Orientierung im Raum und löst die Stellreflexe zur Normalhaltung des Kopfes aus. [...] Jede Macula besteht aus Sinneszellen mit langen Schöpfen von Sinneshaaren und einer gallertigen Deckplatte, in welche kleine Kalksteinchen (Statoconia) eingelagert sind. [Die] Änderung der Geschwindigkeit führt dazu, daß diese Deckplatte entweder an den Sinneshaaren zieht oder auf sie drückt, was zu Nervenimpulsen führt.«¹⁴⁷

Jede ›äußere‹, sichtbare Bewegung führt demnach auf einen inneren, parallel laufenden beweglichen Prozess zurück. Doch dieser Prozess findet meistens im Unterbewusstsein statt.¹⁴⁸ Auch wenn wir den Lagesinn täglich einsetzen, sind wir uns seiner Existenz

145 Diese Frage wird im nächsten Punkt zur *Venus de queso* wieder aufgegriffen.

146 Vgl. Lexikon für Medizin & Gesundheit, »Lagesinn.« <http://symptomat.de/Lagesinn>. [20.04.2018].

147 Adolf Faller, *Der Körper des Menschen: Einführung in Bau und Funktion* (Stuttgart: Thieme, 1978), 377ff.

148 Vgl. Lexikon für Medizin & Gesundheit.

kaum bewusst. Trotzdem ist er in der permanenten »Raumkörperbeziehung« unabdingbar. Denn durch ihn ist der Körper fähig, sich den wandelnden Umweltbedingungen adäquat anzupassen. Darüber hinaus wäre ohne den Lagesinn »kein passendes Zusammenspiel von sensorischen und motorischen Reizverarbeitungen möglich.«¹⁴⁹

Auch Cortázar fragt nach der Bewusstwerdung des Falls. Im Fall erfährt der Lagesinn nun eine andere Bedeutung. Denn durch den Verlust des Raumbezugs und der Umgebung entfaltet sich im Schwindel des Falls – in der Orientierungslosigkeit des Ikarus – die Evidenz des Unterbewussten. Die Orientierung¹⁵⁰ setzt dabei einen Raum voraus, denn weder Menschen, Tiere noch Dinge verlieren sich im Nichts, sondern in materiellen Strukturen, die teilweise unbewusst wahrgenommen werden. Der Fall kann demnach die Sensibilität für den »unterbewussten Lagesinn« schärfen. Dies verdeutlicht erneut, dass die Frage nach den Sinnen stets relational gestellt werden muss. Denn erst in der beweglichen »Raumkörperbeziehung« oder im »Chiasmus« (Merleau-Ponty) aktiviert sich die Möglichkeit der Bewusstwerdung des Lagesinns.

Werden Fall und Sinne in ihrer Gemeinsamkeit erschlossen, ergeben sich grundsätzlich andere Perspektiven auf die oben gestellten Fragen nach der Materialität, Temporalität und schließlich auch nach dem Mythos. Denn aus der Logik des Fallens verändert sich nicht nur der gesamte Wahrnehmungsapparat, ebenso produziert der Fall eine andere, nämlich dynamische Form von Zeitlichkeit. In dieser Dynamik verortet sich das permanente, wiederholende Hinfallen und Aufstehen der Mythen. In der *Venus cayendo* offenbart sich darüber hinaus ein Sinnesprozess, der sich zwischen Betrachter:in und Skulptur ereignet. Denn um die transformierten Standpunkte der fallenden Venus nachempfinden zu können, muss sich der eigene Körper ebenfalls in Bewegung versetzen. Waldenfels wendet in seiner Beschreibung vom Akt des »Hinsehens« die Metapher des »wandernden Blickes« an und hebt somit die »Motorik des Blickes« hervor: »Im seligierenden *Hinsehen* [...], betätigt sich der Blick auf mannigfache Weise, indem er teils auf der Sache ruht, teils mit dem Gegenstand wandert, teils ruckartig die Einstellung wechselt.«¹⁵¹ Die »bewegliche Statik« der Venusskulptur *bewirkt* demnach die Beweglichkeit in den Betrachtenden. »Das Bemerken, Bewirken, Empfinden und Sichbewegen greifen kreisförmig ineinander«, hält Waldenfels fest.¹⁵² Demnach leiten Minujíns Arbeiten den Prozess des Fallens ein, in welchem Sinne und Materie sich wechselseitig bedingen.

8.2.2 *Venus de queso*

Im Happening *Suceso plástico*, welches 1965 in einem Stadion in Montevideo stattfand, schmiss Marta Minujín von einem fliegenden Helikopter aus Mehl, Salat und lebende Hühner auf die Besucher:innen und Performer. Im selben Jahr wurde das zuvor auf den Obelisken geworfene Eis abgeleckt. In der *Menesunda* stieg den Besucher:innen der

149 Ebd.

150 Zum Begriff der Orientierung, vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes* (Berlin: Suhrkamp, 2013), 110ff.

151 Waldenfels (2013a), 71.

152 Ebd., 68.

Geruch nach Frittiertem in die Nase. Zwischen 1977 und 1979 brachte die Künstlerin Massen von Kohlköpfen, Pampelmusen und Orangen in die Museen von São Paulo, Mexiko-Stadt und Buenos Aires, um mit ihnen *Arte agrícola en acción* zu betreiben. Im zweigeteilten Deutschland der 1970er-Jahre verteilte Minujín Würstchen an der Berliner Mauer. Ende der Siebziger- und Anfang der Achtzigerjahre ließ sie kolossale Installationen errichten – *El obelisco de pan dulce* und *La torre de pan de James Joyce* – deren Fassaden mit Brot ausgestattet waren. Ein Bett aus Maiskolben sollte 1985 die Schulden Argentiniens an die USA tilgen, weshalb Minujín in *El pago de la deuda externa con chocolates* das ›lateinamerikanische Gold‹ an Andy Warhol überreichte. Ein Jahrzehnt später übergab sie in London einem Double von Margaret Thatcher in *Solving the international conflict with art and corn* ebenfalls eine Masse von Maiskolben. Im Rahmen der *documenta* in Athen wiederholte sie 2017 dieselbe Aktion. In *Payment of greek debt to germany with olives and art* wurden Argentinien durch Griechenland und die Maiskolben durch Oliven ersetzt. Mitte der 1980er kreierte Minujín *La estatua de libertad con frutillas*. Für die Ausstellung aus dem Jahr 2012 im *Museo Nacional de Bellas Artes* in Neuquén wurde ihre Kopie der Freiheitsstatue mit Kirschen versehen. In der beliebten Touristenstadt der Argentinier:innen, Mar del Plata, wurde 2015 vor dem *Museo del mar* ein gigantischer Seelöwe installiert, dessen Haut mit *alfajores*, dem in Argentinien bekannten Keks aus Schokolade und *dulce de leche*, bestückt wurde.

Ob Rohkost oder bereits verarbeitete Produkte, ob Früchte oder Gemüse, salzige Oliven oder süße Kirschen, Grundnahrungsmittel wie Mehl oder Genussmittel wie *alfajores* – seit Beginn ihrer künstlerischen Karriere spielen unterschiedliche Arten von Lebensmitteln in den Arbeiten der Künstlerin eine zentrale Rolle. Sogar lebendige Tiere¹⁵³ wie Hühner, aber auch tote Tiere in Form von Würstchen, die in der Regel aus Schweine-, Geflügel- oder Rindfleisch bestehen, werden in das Werk integriert. Wie aus diesem Überblick hervorgeht,¹⁵⁴ agieren die Lebensmittel als aktive Handlungsträger: Mehl, Salat und Hühner *fallen* in ein Stadion, Eis *klebt* am Monument und *schmilzt* auf den Zungen, Pampelmusen, Orangen und Kohlköpfe *rollen* über die Böden der Museen, Mais und Oliven *werden* zur Währung, rote Kirschen und Erdbeeren *bilden* und *kleiden* die Haut der Freiheitsstatue. Darüber hinaus treten ›Lebensmittel‹ als das auf, was der Begriff bereits ausdrückt: als ›Mittel zum Leben‹. Der spanische Begriff ›alimentación‹ (im Lateinischen *alimenta*) führt hingegen auf den finanziellen Hintergrund der ›essbaren Dinge‹ (*comestibles*) zurück. *Alimentieren* bedeutet in diesem Fall jemanden mit Geldmitteln zu unterstützen (Spesen für Speisen). Mit Mais und Oliven, beide jeweils wichtige regionale Nahrungsmittel in Argentinien und Griechenland, wird nicht nur der symbolische Wert der Währung aufgegriffen, die Lebensmittel treten darüber

153 Wenn auch nicht im Kontext der Lebensmittel, treten doch immer wieder Tiere in den Werken der Künstlerin auf. In *La Destrucción* lässt Minujín Hasen und Vögel frei. Ein Pferd spielt die Hauptrolle in *La Cabalgata*. In *Batacazo* fliegen Fliegen und hoppeln Hasen. Einige Hasen seien jedoch bei der Kunstaktion ums Leben gekommen, weshalb das Werk frühzeitig beendet wurde. Vgl. Noorthoorn (2010). Ich möchte dies anmerken, ohne der Thematik weiter nachzugehen. Doch erneut eröffnet sich an dieser Stelle die Möglichkeit, über die Agenzialität der Tiere weiter nachzudenken. (Vgl. dazu auch 6.2.2).

154 Weitere wichtige Aspekte und Details der Werke wurden hier ausgelassen. Mit der Aufzählung sollte lediglich die Präsenz der unterschiedlichen Lebensmittel hervorgehoben werden.

hinaus als ›doppelte Medien‹ auf: als Lebensmittel und als Alimente. Ihre Überführung in Währung entzweit diese im Tauschgeschäft essenzielle Verbindung zwischen unterschiedlichen Bedürfnissen oder »Lebensnotwendigkeiten«, wie Lebensmittel, so betont auch Bernhard Waldenfels, sie darstellen.¹⁵⁵ Die Schuld, *la deuda*, ist ein Zeugnis dieser Trennung. Wenn auch der kausale und historische Weg bis zur Schuld weitaus komplexer ist, sollten hier dennoch der Begriff und die Bedeutung der Lebensmittel näher beleuchtet werden.

Im Phänomen der Lebensmittel, die als Tauschmittel eingesetzt werden, verortet Waldenfels die Begriffe der »Teilgabe« und »Teilnahme«. Dabei wird das Geben zum »Teilgeben«. Im *Teilgeben* wiederum vollziehe sich parallel der Prozess des Teilnehmens: »Speise und Trank sind idealiter betrachtet gemeinsame Speise und gemeinsamer Trank«, so Waldenfels.¹⁵⁶ Das Problem liege im »Mehr-haben-wollen«, in der Unersättlichkeit der Menschen. Lediglich vor dem Hintergrund des Mythos tauche eine »freigiebige Natur auf, die gibt, ohne zu nehmen.«¹⁵⁷ Aus dieser Perspektive heraus werden Lebensmittel als pure Gaben dargestellt. Waldenfels verweist hier auf das Zeitalter des Kronos, in welchem es noch keinen Ackerbau gegeben habe und die Menschen Früchte sammelten, die ihnen »die Erde von selbst gab«.¹⁵⁸ Im goldenen Zeitalter Ovids, so der Philosoph, flossen Ströme von Milch und Honig, die »ohne Zwang gewachsen waren«. Erst Zeus sollte diesem »kindlichen Spuk« ein Ende bereiten. Die Nahrung gab sich nun nicht mehr von selbst, sie wurde vielmehr zur »Gabe der Götter«. Sei es die Natur oder seien es die Götter, welche die Nahrung geben: Im Geben selbst entlarvt Waldenfels die Frage nach der Selbsterhaltung als »Fremdheitsmotiv«, welches letztendlich im »zivilisatorischen Mythos« festgehalten werde. So folgert der Philosoph, dass im »Mythos vom Geben« eine Umdeutung geschehen sei: »[...] denn was die Gabe wohl oder übel auszeichnet, das ist eine Zuvorkommenheit, die niemals völlig einzuholen ist.«¹⁵⁹ Erneut wird deutlich, dass das Geben und Nehmen nicht ausschließlich zwischen verschiedenen Subjekten stattfindet, sondern sich im (Lebens-)Mittel selbst verortet. Demnach »repräsentieren« Lebensmittel nicht einfach etwas.¹⁶⁰ Im Kunstwerk von Minujín sind sie auch keineswegs, wie es auf den ersten Blick wirken mag, Mittel zum Spektakel oder bloß köstliche Amusements; vielmehr werden an der Schnittstelle von Ästhetik und Politik durch die Verhandlung der Lebensmittel wesentliche Fragen formuliert. Diese Fragen richten sich an die jeweilige Materialität der Lebensmittel, an den Kontext und an die bereits im Hinblick auf die Temporalität gestellte Frage nach dem Ephemeren, nach ihrer Vergänglichkeit.¹⁶¹ Anhand der *Venus de queso* sollen die-

155 Darüber hinaus hält Waldenfels fest: »Die Gewinnung und Herstellung von Lebensmitteln reiht sich [...] unter die elementaren Betätigungen ein, die der Befriedigung ebenso elementarer Bedürfnisse dienen.« Waldenfels (2015), 300.

156 Ebd., 314.

157 Ebd.

158 Ebd., 315.

159 Ebd.

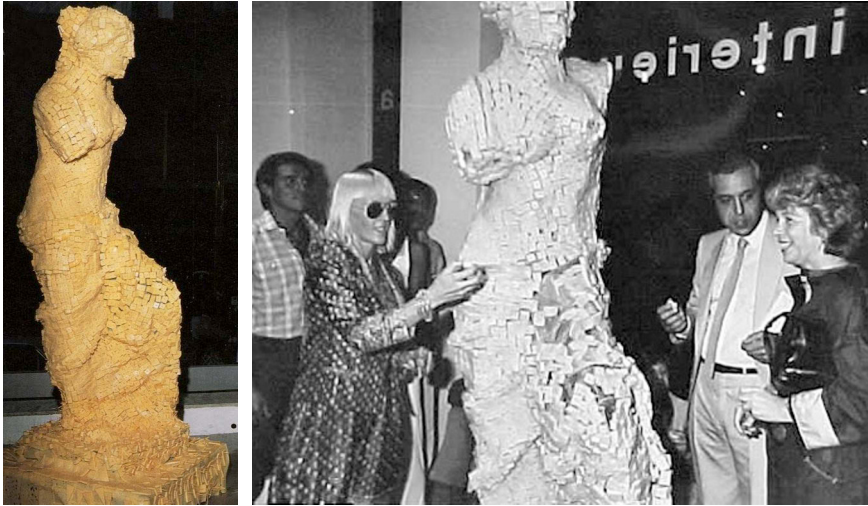
160 Hier schließe ich mich den Überlegungen von Karen Barad an, die statt der »Repräsentation von Dingen« für die »Performativität der Dinge« plädiert. Vgl. Barad (2012).

161 Vgl. 8.2.1.

se Aspekte nun erneut aufgriffen und über den Geschmacks- und Geruchssinn näher untersucht werden.

Abb. 85 (links) Marta Minujín, *Venus de queso*, 1981;

Abb. 86 (rechts) Marta Minujín, *Venus de queso* (Venus wird verzehrt, links Marta Minujín), 1981



Die *Venus de queso* (Abb. 85, 86) wurde 1981 erstmals in Buenos Aires ausgestellt. Anlass bot das 20-jährige Jubiläum der von Hans Knoll bereits 1938 in New York gegründeten Designfabrik.¹⁶² In den 1980er-Jahren war das Unternehmen unter dem Namen ›Interior forma‹ bekannt. Die Skulptur bestand vermutlich aus einem Eisengestell, welches mit einem Metallnetz überzogen wurde (vgl. Abb. 87).¹⁶³ In das Netz konnten dann mit Zahnstochern kleine Käsewürfel gesteckt werden, die schließlich den gesamten Körper der Venus mit einem gelben Käsemantel umhüllten. Wie schon bei der *Venus cayendo* dienten die Formen des antiken Originals als Vorbild für die ›Käsevenus‹. Die Figur stand auf einem Sockel und muss ca. zwei Meter hoch gewesen sein.¹⁶⁴ Anhand der Bilder lässt sich rekonstruieren, dass es sich um verschiedene Käsesorten gehandelt haben muss, welche die Haut der Venus gestalteten. Am Sockel wurden sowohl rechteckige Käsescheiben mit größeren Löchern als auch dreieckförmige Scheiben angebracht. An

162 Vgl. Claudia López Barros, »La figura del comensal en el arte efímero. Acerca de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina.« revista figuraciones, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=44&idn=1&arch=1>. [22.04.2018].

163 Die Fotografie wurde in Minujíns Atelier aufgenommen. Dort stand eine solche Metallstruktur, die als Gerüst für den Käsemantel gedient haben könnte.

164 In den Quellen werden keine Angaben zur Größe geliefert, jedoch geht aus den Bildern hervor, dass die Skulptur die daneben stehende Minujín um einiges überragte.

den Füßen der Figur wurden die Scheiben dann dicker und gingen schließlich in kleine Käsewürfel über. Auf einer Fotografie sieht man die bereits »angeknabberte Venus«. Neben ihr steht die Künstlerin mit einem Käsewürfel in der Hand. Das Werk sollte während der Feierlichkeiten von den Gästen verzehrt werden.¹⁶⁵ Was hat es mit dem besonderen Material »Käse«, aus welchem sich das Bild der griechischen Göttin letztendlich zusammensetzt, tatsächlich auf sich?

Abb. 87 Marta Minujín, Venus de queso-Gestell



Käse gehört in die Kategorie der tierischen Milchprodukte und zählt in vielen Kulturen als Grundnahrungsmittel. 2012 fanden Archäologen in Polen perforierte Tonscherben, an denen Spuren von MilCHFettsäuren nachgewiesen werden konnten. Diese Spuren werden als Bestätigung für die Käseproduktion im 6. Jahrtausend v. Chr. angesehen. Dabei entstand der Käse aus fermentierter Milch.¹⁶⁶ Die Umwandlung von Milch

¹⁶⁵ Ob die Käsevenus während der Ausstellung tatsächlich »hingelegt« wurde, wie Claudia López Barros behauptet, bleibt fraglich. Denn der Käse konnte problemlos auch in der aufgestellten Position abgenommen und gegessen werden. Zudem führt die Autorin zu ihrer Behauptung kein Bildmaterial oder eine weitere Quelle an, die dies bestätigen würde. Vgl. López Barros.

¹⁶⁶ Vgl. Martin Vieweg, »Buchstäblich alter Käse.« <https://www.wissenschaft.de/geschichte-archaeologie/buchstaeblich-alter-kaese-2/>. [22.04.2018].

zu Käse hatte verschiedene Vorteile: Zum einen wurde das Nahrungsmittel transportfähiger und haltbarer, zum anderen wurde es für die damals laktoseintoleranten Menschen auch bekömmlicher.¹⁶⁷ Mit Ausnahme der asiatischen Völker, bei denen nach wie vor eine hohe Laktoseintoleranz vorliegt, da hier weniger Milchprodukte in der Ernährung vorkommen, ist die Herstellung von Käse weltweit verbreitet, vor allem in europäisch geprägten Kulturen.¹⁶⁸ Über das heute für seinen Käse berühmte Frankreich schreibt Michel Serres: »Die französische Kultur pflegt von jeher den Geschmack, beschäftigt sich damit, arbeitet daran. Käse, Weine, Wild, Kuchen, Küche: dieses Stilleben ist wie ein Personalausweis.«¹⁶⁹ Dies mag ebenso für die italienische Esskultur gelten.¹⁷⁰ Wesentlich ist, dass sich im Käse eine zutiefst sinnliche Beziehung verbirgt. Nicht nur der Geruch und Geschmack von Käse regen die Sinne an, bereits seine materielle Grundlage – die Milch – zeugt von purer Sinnlichkeit. Bei allen Säugetieren stellt Milch nach der Geburt das erste und gleichzeitig wichtigste »Lebensmittel« dar. Dabei ist Milch das einzige Nahrungsmittel, welches die Körper weiblicher Säugetiere von sich aus erzeugen können. Milch wird im »eigenen«, mütterlichen Körper produziert, um vom »anderen«, dem Körper des Säuglings, aufgenommen zu werden. Waldenfels bezeichnet das Stillen durch die Muttermilch – ein weiteres Fremdheitsmotiv – als die »Urgabe«.¹⁷¹ In diesem sehr intimen, innigen Prozess bündeln sich die verschiedenen Sinneswahrnehmungen und zugehörige Handlungen: fühlen, schmecken, tasten, saugen, riechen und schließlich das Fühlen der Haut. Der Geschmack und Geruch von Milch muss demnach für Säuglinge, die in den ersten Wochen ihres Lebens keine konkrete visuelle Wahrnehmung haben, eine der frühesten, sinnlichen Erfahrungen darstellen. Ohne nun in die Ebenen der Psychoanalyse Freuds oder der Entwicklungspsychologie Piagets abschweifen zu wollen, kann Milch als Inbegriff eines »sinnlichen Materials« bezeichnet werden.

Auch Wolfgang Laib greift auf dieses Material zurück. In seinen *Milchsteinen* gießt der Künstler flüssige Kuhmilch auf horizontale, leicht abgeschliffene Marmorplatten. Die Milch verteilt sich regelmäßig auf dem Marmorbett und ist als flüssiges Material kaum noch erkennbar. Auf der glatten Oberfläche glänzt und schimmert sie weiß durch ihre fetthaltige Konsistenz. Milch und Marmor werden hier in einen sinnlich-materiellen Dialog geführt und »verschmelzen« in der visuellen Wahrnehmung zu einem einzigen Element. Die Dichotomien zwischen festem und flüssigem Material, zwischen Vertikalität und Horizontalität werden hier in eine völlig andere Dimension überführt. Darüber hinaus fusioniert in der Zusammenführung der unterschiedlichen Materialien auch die Materialität der jeweiligen Geschichte. Was geschieht also, wenn sich Minujins Käsevenus vor dem Hintergrund der fallenden Mythen in diesen weißen, kühl

167 Vgl. Melanie Salque und u.a., »Earliest evidence for cheese making in the sixth millennium BC in northern Europe.« <https://www.nature.com/articles/nature11698>. [22.04.2018].

168 Die Frage, ob und inwiefern Käse im präkolonialen Afrika und Südamerika vorkam, bedarf einer weiteren Untersuchung.

169 Serres (1999), 444.

170 Hingegen verfügen weder die »deutsche« noch die »argentinische Küche« über eine besondere kulinarische Raffinesse.

171 Vgl. Waldenfels (2015), 315.

temperierten, zwischen flüssig und fest, tierisch und mineralisch befindlichen ›Materialdialog‹ einbringt? Der Marmor, aus welchem die Erscheinung der klassischen Venus resultiert, wird sowohl bei Laib als auch bei Minujín mit einer tierischen, essbaren Haut versehen. Im Hinblick auf die antike Venus, deren ›ewige Jugend‹ in der Materialität des Minerals festgehalten wird, werden nun vergängliche Materialien buchstäblich *auf den Leib gebunden*. Diese temporäre, materielle Zusammenführung formuliert andere Fragen an den Mythos der griechischen Göttin. Denn die mythische Narration verändert sich – wie anhand der *Venus criolla* gezeigt wurde –, sobald sie aus der Perspektive der Vergänglichkeit erzählt wird. Zweifelsohne muss die Käsevenus vergehen. Ihr Geruch *fällt* in die Nasen und ihr Geschmack in die Münder und Mägen schmeckender Betrachter:innen. Die sogenannten ›chemischen Sinnesorgane‹, Geschmacks- und Geruchssinn, werden über die Käsevenus direkt ›angesprochen‹, treten also in eine sinnliche Konversation mit der Skulptur. So wird die Gestalt der Venus neben ihrer visuellen Erscheinung gleichzeitig auch von den Geruchs- und Geschmacksnerven ›geformt‹. In der Käsevenus verwandelt sich die einst kühle und feste Materialität der antiken Venus in eine feinstoffliche, nicht sichtbare Materie aus Duftstoffen. Im Verzehr transformiert sich der Käse schließlich in den Nahrungsbrei, vermischt sich mit Speichel und Magensäften, wird Teil des Stoffwechsels. Die Haut der Venus löst sich nach und nach ab. Übrig bleibt das metallene Gestell der Skulptur.

»Nektar und Ambrosia«, um die Termini Waldenfels aufzugreifen, bleiben den Göttern vorenthalten. Denn »Essen und Trinken haben in der Metaphysik, also im Bereich ewiger Wesenheiten und letzter Ziele, nichts zu suchen.«¹⁷² Demnach bettet sich die Käsevenus Minujíns in ein sinnliches Paradox ein. Das Bild der antiken Göttin aus Marmor wird in der *Venus de queso* nicht nur zum vergänglichen Objekt, vielmehr kehrt über das Motiv des Lebensmittels auch etwas in die Venus ein, das ihr von Anfang an vorenthalten war – nämlich Lebendigkeit. Als Göttin der Liebe, Fruchtbarkeit, Sexualität und der Verführung, ja sogar der Vegetation, tritt die Venus tatsächlich getrennt von diesen vergänglichen und im Leben verankerten Begriffen in Erscheinung. Die antike Venus wird niemals essen, niemals trinken, niemals riechen, geschweige denn fühlen. Indem Minujín den weiblichen Körper zum ›Milchprodukt‹ werden lässt, führt sie die lebensnotwendigen Eigenschaften der Säugetiere in den dynamischen Kreislauf des Werdens zurück. Dadurch wird parallel eine Grundlage für die politische Verhandlung der unterschiedlichen Werdensprozesse ermöglicht. Darüber hinaus durchdringen die Materialität und Sinnlichkeit der Milch mögliche Deutungsversuche aus einer transkulturellen oder postkolonialen Perspektive. Denn in der Milch, der »Urgabe«, liegt die Voraussetzung jeder kulturellen Entfaltung (von Säugetieren). Von dieser Annahme ausgehend, die sich im Bereich des Sinnlichen situiert, können ›postkoloniale Machtverhältnisse‹ aus einer anderen Perspektive heraus untersucht werden.

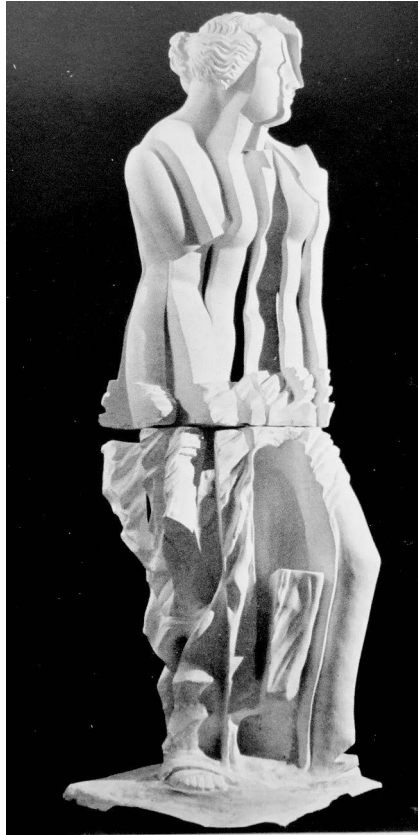
8.2.3 *Venus fragmentándose*

Der Mythos der Venus wird in Minujíns Skulpturen von einer geschlossenen Form befreit. Die von Benjamin beschriebene ›Einzigartigkeit der Aura‹, die im Ritual anwe-

172 Waldenfels (2015), 305.

send ist, verliert mit der Reproduktion ihre singuläre Erscheinung. Die Aura zerbricht und ihre Erscheinungsform wird vervielfacht. Wie stellt sich die Transformation der Erscheinung in der ›fragmentierten Venusfigur‹ von Minujín dar?

Abb. 88 Marta Minujín, *Venus fragmentándose*, 1983



Die *Venus cayendo* fällt nicht nur einmal, sondern multipliziert sich in ihrem Fall, wodurch die Venusfigur in einer raum-zeitlichen Dynamik erscheint. Auch die *Venus fragmentándose* (Abb. 88) stellt das Uniforme der antiken Skulptur infrage. Das Bild der griechischen Göttin fügt sich aus ca. einem Dutzend an Fragmenten wieder zusammen. Dabei überziehen die Schnitte ihren gesamten Körper – von Kopf bis Fuß ist Venus mehrmals geteilt. Die Versionen der *Venus fragmentándose* von 1983, die aus Gips, Marmor und Bronze angefertigt wurden, bestehen nicht aus einem Element, vielmehr wurden Ober- und Unterkörper sichtbar zusammengesetzt. In diesen Versionen, welche die griechische *Venus de Milo* mit 2,40 Meter knapp überragen, gestalten sich die einzelnen Fragmente von einem Längsschnitt ausgehend. Doch in anderen Arbeiten dieser Werkreihe setzen sich die Skulpturen aus mehreren Querschnitten zusammen. Mal werden nur Gesichter fragmentiert, mal sind es gespaltene Torsi, die sich aus ihren

Fragmenten heraus multiplizieren.¹⁷³ Anhand dieser Arbeiten unterscheidet Glusberg zwischen zwei wesentlichen, formalen Aspekten: der Wiederholung (*repetición*) und dem Bruch mit einer Einheit (*fractura de lo único*).¹⁷⁴ Das Motiv der Einheit werde durch die Wiederholung und Fragmentierung der Formen zerstört, sodass essenzialistische Modelle wie jene der Identität und des Ursprungs ihre notwendige Basis verlören. Durch den Aspekt der Wiederholung (*repetición*) werde außerdem deutlich, dass es nicht bei einer Dekonstruktion des Mythos bleibt, sondern im Rekonstruieren ein permanenter Akt zwischen Konstruktion und Dekonstruktion stattfinde. Dabei äußere sich der Bruch der Einheit nicht nur in der materiellen Erscheinung der Venus (*ruptura real*), sondern situiere sich darüber hinaus im »ideologischen Bruch« (*ruptura ideológico*) mit dem mythischen Narrativ der antiken Skulpturen.¹⁷⁵ An diesem Punkt verortet Glusberg den von Bertold Brecht geprägten Begriff des »Verfremdungseffekts« (*efecto de distanciamiento*). Hier soll über die Verfremdung einer Norm, wobei sich das Gegebene vom »ursprünglichen Zustand« distanziert, eine andere Form der »Nähe« hergestellt werden. In Minujíns Arbeiten wird diese Nähe über die transformierte, geöffnete, fragmentierte, fallende und ephemere Haut der Venus unmittelbar erfahrbar.

Durch die »Aneignung« des klassischen Motivs der europäischen Kunst und Kultur öffnet Minujín eine *brecha* (Glusberg) für den kunsthistorischen Diskurs.¹⁷⁶ Der spanische Begriff *brecha* kann sowohl mit Bresche, Lücke und Öffnung als auch mit dem Bild einer »klaffenden Wunde« übersetzt werden. Bezüglich des im ersten Kapitel diskutierten Traditionsbegriffs der »arte argentino« wird diese Öffnung im Hinblick auf die koloniale Geschichte nach wie vor als Wunde, im Sinne einer Verletzung, interpretiert. Doch wäre Minujín missverstanden, wenn ihr Werk allein durch das Motiv der Wunde betrachtet würde. Denn vielmehr als dass sie im »schmerzhaften« Zustand verhaftet bleibt, *eröffnet* Minujín durch die permanente Fragmentierung der Venus einen weiteren Raum für neue Handlungsmöglichkeiten.¹⁷⁷ Ohne diesen Rückschluss auf die »arte argentino« zu ziehen, hält Glusberg gleich zu Beginn seines kurzen Textes fest: »Esta liberación de la escultura tradicional, esta demitificación de obras clave de la historia del arte [...] plantean una nueva concepción del espacio.«¹⁷⁸ Es ist genau diese räumliche Neuordnung, die Minujín stets sucht und in welchen sich ästhetisch-politische Potenziale produktiv entfalten können.

173 Bei *Termópilas* von 1983 verläuft der Schnitt horizontal bis diagonal, während die Spaltung in *El colapso de la identidad de Marsyas* vertikal angesetzt ist. Vgl. Glusberg (1983).

174 Vgl. ebd.

175 Ebd.

176 Glusberg schreibt diesbezüglich: »El tiempo cronológico, simbolizado por la movilidad y el dinamismo, y los procesos de ruptura; por los cortes de las figuras, abren así una brecha en el futuro de la escultura.« (»Die durch Mobilität und Dynamik symbolisierte chronologische Zeit, und die Prozesse des Bruchs, die sich in den Einschnitten der Figuren zeigen, öffnen eine Bresche für die Zukunft der Skulptur.«, ÜdA). Ebd.

177 Didi-Huberman geht beispielsweise auf das Sezieren der Venus – *Venus öffnen* – als epistemologische Praxis ein. Vgl. Didi-Huberman (2006).

178 »Diese Befreiung von der traditionellen Skulptur, diese Entmythologisierung von Schlüsselwerken der Kunstgeschichte [...] schlägt eine neue Konzeption des Raums vor.« (ÜdA). Glusberg (1983).

Abb. 89 Marta Minujín, *Plataia y lo millones*, 1995

Ähnlich wie in der künstlerischen Verhandlung der Matratze, aus welcher sich Minujíns frühen skulpturalen Werke zusammensetzen, manifestiert sich auch in der Auseinandersetzung mit den antiken Skulpturen eine ›Praxis des Erfahrbar-machens und des Durchdringens‹. Wenn es zunächst nur die Blicke sind, die die fragmentierte Haut der Venus *durchdringen*, so wird mit *Plataia y los Millones* (Abb. 89) ein Werk geschaffen, dass bereits das Begehen des gespaltenen Kopfes von *Plataia* ermöglicht. *Plataia* ist eine von Minujín geschaffene Wortneuschöpfung, die sich jedoch unmissverständlich auf das Land des Silbers, nämlich Argentinien, und seine Bewohner:innen – *los millones* – bezieht. Der Durchmesser des Kopfes beträgt 2,80 Meter. Zwischen den einzelnen Kopfelementen verlaufen schwarz gekennzeichnete Wege. Vor der Installation befinden sich die ›Millionen Figuren‹. Laut eines Zeitungsberichts waren es ca. fünf- bis sechstausend kleine Figuren, die durch ihre zerstreute Anordnung eine kaum überschaubare Menge darstellen sollten.¹⁷⁹ Durch die Fragmentierung öffnet sich die Skulptur. Die Aufspaltung ermöglicht schließlich auch die Wahrnehmung des Inneren des skulpturalen Körpers. Somit verwandelt sich das in sich geschlossene Werk in eine Installation im Raum und wird dadurch auch von innen heraus erfahrbar.¹⁸⁰ Ein geschlossener, unbeweglicher (Hohl-)Raum würde keine teilnehmende Handlung erlauben. Minujín *unternimmt* – im Sinne von ›in die Materie eingreifen‹ – demnach den nötigen ›Schnitt in die Haut‹¹⁸¹ der antiken Göttin, um die physische Teilnahme im Innenraum der Skulp-

179 Vgl. Carlos Espartaco, »Marta Minujín: Plataia y los millones.« ICI- Instituto de Cooperacion Iberoamericana, 1990; Flyer in: Minujín, Archiv Espigas.

180 Das In-Erfahrung-bringen des ›Inneren‹ wurde bereits anhand der Matratzenarbeiten erforscht, vgl. 6.2.1.

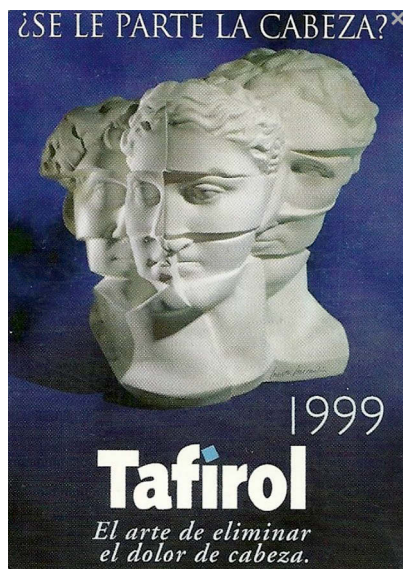
181 Bezüglich der ›Öffnung des Bildraumes‹ ist auch Lucio Fontana und sein *Concetto spaziale* eine wichtige Referenz.

tur zu ermöglichen. Die Frage nach der Partizipation stellt sich deshalb auch in dieser klassischen, bildhauerischen Werkreihe der Künstlerin.¹⁸²

Mit der Anfertigung von zahlreichen Modellen, die sie *Cabeza viva en Arte* (Abb. 90) nennt, kehrt Minujín das Konzept der ›massenhaften Partizipation‹ nun um. War es zuvor die Menschenmenge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort an einer künstlerischen Aktion teilnahm, so sind es nun unzählige Orte, an welchen ›die Betrachter:innen‹ zu verschiedenen Zeiten an Minujíns Kunst ›teilhaben‹ können. Denn ca. 6000 der genannten Modelle wurden als Werbemittel für das Schmerzmedikament *Tafirol* angefertigt (Abb. 91). Die aus Kunststoff bestehenden Skulpturen wurden von dem Pharmaunternehmen *Lasifarma* produziert und später auf die Apotheken des ganzen Landes verteilt. Mit dieser Aktion bringt Minujín nun alle ›klassischen‹ Merkmale, die am traditionellen Kunstbegriff haften, zu Fall. Material, Produktion, Ausstellungsort – alle Faktoren, die dem Kunstwerk seine klassische Existenzberechtigung verleihen, entspringen einem direkten kommerziellen Kontext. Dabei ließe sich Kunststoff als das ›kommerzielle Material‹ schlechthin bezeichnen, da es die Massenanfertigung zahlreicher Dinge ermöglicht. In der Materialtransformation von Marmor zu Plastik wird durch die weiße Farbigkeit beider Werkstoffe jedoch eine täuschende Ähnlichkeit simuliert.

Abb. 90 (links) Marta Minujín, *Cabeza viva en arte*, 1999;

Abb. 91 (rechts) Marta Minujín, *Tafirol*-Poster, 1999



182 Die Größenangabe zu *Plataia* (1998) beträgt ca. 340 x 320 x 320 cm. In den selben Kontext integriert sich auch die Arbeit *Percepción* mit 380 x 340 x 340 cm.

Dass Künstler:innen ihre Werke in ihren Ateliers von Mitarbeiter:innen produzieren lassen, ist kein Geheimnis.¹⁸³ Doch es ist auffällig, dass nun die Anfertigung der ›Ware‹ in die Hände eines Pharmaunternehmens gegeben wurde. Die damals unter *Lasifarma* und heute unter dem Namen *Sidus* bekannte Firma produzierte die 6000 Venusköpfe und lieferte sie anschließend an ihre Kunden, die Apotheken, aus. Minujín hat demnach die Produktion ihrer Arbeit ›outgescourt‹ und reicht mit diesem Schritt die künstlerische Tätigkeit – das Handwerk der Bildhauerin – an die Produktionstechnik eines wirtschaftlichen Unternehmens weiter. Jedoch werden in der Verflechtung der Schmerzmittelwerbung von *Tafírol* und dem antiken, gespaltenen Venuskopf Begriffe wie Ware, Ding, Mythos und Kunst im ästhetisch-politischen Spannungsverhältnis verhandelt. Dadurch entziehen sie sich dem wirtschaftlichen Zweck und vermischen die Grenzen verschiedener Existenzweisen.¹⁸⁴

Die kuratierende Institution, welche die *Tafírol-Venus* als Kunstwerk letztendlich ausstellt, ist die Apotheke. In dieser Konstellation eröffnen sich nicht nur zahlreiche Metaphern, die das ›Schmerzbild‹ einer Kultur nachzeichnen, vielmehr verlagert sich der Kunstbegriff an den zentralen Ort der Schmerzbekämpfung und greift deshalb mehr denn je in die ›Rehabilitation‹ der Patienten ein. Dank *Tafírol* wird Venus zum Inbegriff des Kopfschmerzes, zum Inbegriff eines Denkens, in welchem das Subjekt verletzbar, schmerzempfindlich und deshalb auch sensibel bleibt.

183 Dabei sprengt der Begriff des ›Ateliers‹ die eigentliche Bedeutung dieser Orte. Andy Warhol nannte sein ›Atelier‹ deshalb *factory*. Dieser Begriff trifft heute auf zahlreiche ›Ateliers‹ zu, da sie eher Produktionsstätten als Werkstätten darstellen.

184 In *La flexibilidad del porvenir* und *Filosofía de la diagonalidad*, beide Arbeiten wurden 1998 produziert, werden kleinere Repliken der *Venus cayendo* und *Venus fragmentándose* mit Alltagsgegenständen kombiniert. Venus fällt aus ihrer Isolation heraus und wird zum reproduzierten Ding. Ähnliches geschieht auch mit Pistolettos *Venere degli stracci* (Venus in Lumpen) von 1967.

9. Striptease de la pintura¹

»En [los lenguajes artísticos] existe siempre un destiempo en la comunicación.«²

Luis Felipe Noé

9.1 Neoexpressionismus

Anfang der 1980er-Jahre wurde der Begriff des ›Neoexpressionismus‹ erneut verhandelt. In ihren Überlegungen zur Postmoderne führt die Kunstkritikerin Eleanor Heartney die Strömung auf Künstler:innenpositionen zurück, die in Deutschland, Italien, England und den USA vertreten sind.³ Als Protagonisten werden u.a. Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Carlo Maria Mariani, Sandro Chia, Francesco Clemente und Julian Schnabel erwähnt. Der sogenannte ›Neoexpressionismus‹ wäre jedoch ohne die verschiedenen Bewegungen, die sich an der Schnittstelle zwischen Moderne und Postmoderne vor allem in den 1960er-Jahren ereigneten, undenkbar.⁴ In dieser Zeitspanne wirkte auch das von Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira und Rómulo Macció gegründete Kollektiv *Otra figuración*⁵, dessen Stellung in der ›westlichen Kunstgeschichtsschreibung‹ jedoch nur selten berücksichtigt wird.

Die Kunsthistorikerin Aignes de Maistre hebt daher hervor, dass das Künstlerkollektiv während seiner Zusammenarbeit von 1961 bis 1965 bedeutende Fragen der Postmoderne antizipiert habe, die in den 1980er-Jahren im Kontext des Poststrukturalismus

1 Der Titel dieses Abschnitts ist dem Vortrag *El Strip-tease de la pintura y el neo expresionsimo* (1984) entnommen, den Noé 1984 im Rahmen des Seminars *The New Expressionism* an der New Yorker Universität hielt. Der Aufsatz wurde später in seinen gesammelten Schriften veröffentlicht. Vgl. Noé (2009), 89-100.

2 »In [den künstlerischen Sprachen] gibt es immer eine Entzeitlichung in der Kommunikation.« (ÜdA). Ebd., 90.

3 Vgl. Heartney (2002).

4 Heartney selbst verweist auf das Paradox des Postmodernediskurses, der stets die Moderne brauche, um sich von ihr abzuwenden. Vgl. Ebd., 6ff.

5 In der Kunstgeschichtsschreibung wird meistens auf den Begriff der *Nueva figuración* zurückgegriffen, um die Existenz der argentinische Position gegenüber der französischen *Nouvelle figuration* und der deutschen *Neuen Figuration* (Hans Platschek) zu betonen.

erneut im Fokus stehen sollten. Aus diesem Grund bezeichnet de Maistre das argentinische Kollektiv als Vorreiter des Postmodernismus⁶ und damit auch als zentralen Akteur in der Debatte über den Neoexpressionismus:

»Al querer dar una imagen de su realidad, nuestros pintores encontraron un lenguaje capaz de expresar la estructura del caos. Su eclecticismo, mezclando lenguajes estilísticos que aparecían en una secuencia cronológica y valiéndose de su oposición, refuta la lógica científica de la innovación y la secuenciación del tiempo que fundan el mito del progreso. Haciendo esto, dieron una imagen de su realidad de argentinos de los años sesenta, pero también de nuestra realidad actual. La ›belleza bárbara irracional‹ de su eclecticismo no puede sino conmovernos profundamente. Son los únicos, hasta donde sé, que dieron ese paso tan decisivo, la ruptura voluntaria con la lógica histórica del modernismo. La figuración libre, ›posmoderna‹, de los años ochenta y noventa se acerca a su voluntad inicial, neofigurativa, de mezclar todo con la mayor libertad posible sin preocuparse por la concordancia de los tiempos.«⁷

Des Weiteren betont de Maistre, dass die Künstler durch den von ihnen praktizierten Eklektizismus eine einseitige Auslegung der ›Neuen Figuration‹ überwunden hätten. In der Vermischung verschiedener Kunstformen sieht sie das grundlegende politische Potenzial der argentinischen *Otra figuración*:

»[...] [L]a figuración argentina rompe con la lógica histórica de la modernidad. [...] Esta libertad está al servicio de una voluntad artística individual. A diferencia de los geométricos de los años cuarenta, que reivindican todos el marxismo, su figuración ecléctica no responde a una ideología. [...] Su compromiso político, cuando lo hay, es individual.«⁸

Indem die Künstler der figurativen Malerei mit einer abstrakten Methodik begegnen, ließe sich, so de Maistre, das Fundament des Modernismus, nämlich dessen historische Temporalität, grundsätzlich in Frage stellen. Doch mit welcher Form der ›Temporalität‹

6 De Maistre verweist diesbezüglich auf Lyotards Schrift *La condition postmoderne* von 1979. Vgl. Agnès d. Maistre, »Caos y progreso.« In Noé, Luis Felipe Noé – *Cuaderno de bitácora* (2015a), 136–137.

7 »Unsere Maler wollten ihrer Realität ein Bild verleihen und sie fanden eine geeignete Sprache, die dazu fähig war, die Struktur des Chaos auszudrücken. Ihr Eklektizismus – das Mischen von Stilen, die in einer chronologischen Abfolge erschienen sind, aber auch das Ausschöpfen der darin liegenden Gegensätzlichkeit – widerspricht der wissenschaftlichen Logik von Innovation sowie einer festgelegten zeitlichen Abfolge, die im Mythos des Fortschritts begründet sind. Damit bildeten sie ihre Realität als Argentinier der Sechzigerjahre ab und schufen zugleich auch ein Bild der heutigen Zeit. Die ›irrationale barbarische Schönheit‹ ihres Eklektizismus kann uns nur tief berühren. Soweit ich weiß, sind sie die Einzigen, die diesen entscheidenden Schritt, nämlich den freiwilligen Bruch mit der historischen Logik der Moderne, vollzogen haben. Die offene, ›postmoderne‹ Einstellung der Achtziger- und Neunzigerjahre kommt ihrem anfänglichen, neofigurativen Willen nahe, alles möglichst frei zu mischen, ohne sich um die Abfolge der Zeit zu kümmern.« (ÜdA). Ebd.

8 »[...] [D]ie argentinische Figuration bricht mit der historischen Logik der Moderne. [...] Diese Freiheit entspringt einem individuellen künstlerischen Willen. Anders als die Geometriker:innen der Vierzigerjahre, die sich alle auf den Marxismus berufen, bezieht sich die eklektische Figuration nicht auf eine Ideologie. [...] Ihr politisches Engagement, insofern es dieses gibt, ist individuell.« (ÜdA). Ebd., 136.

haben wir es hier zu tun? Die Frage nach der Zeitlichkeit bildet ein zentrales Motiv in den hier angestellten Überlegungen. Sie reflektiert auf zwei verschiedenen Ebenen das Problem der ›arte argentino‹. Während identitätsstiftende Diskurse eine feste Zeit konstruieren, agiert in der Existenzweise künstlerischer Arbeiten eine andere Form der Zeitlichkeit. Diese These wird im Folgenden näher diskutiert.

Die Debatte um die *Nueva figuración*, in welcher neben de Maistre auch andere Stimmen der Kunstrezeption der 1960er Jahre u.a. Patrick Frank, Rosa María Ravera, Luis Camnitzer und Jorge Glusberg, einen Perspektivwechsel – *desde Argentina* – einfordern,⁹ schreibt sich in einen weiteren Diskurs ein: in die allgemeine Frage nach der Positionierung der ›lateinamerikanischen Kunst‹ im internationalen Kontext. Wie Mari Carmen Ramírez darlegt, sei es kein Zufall, dass in den Achtzigerjahren in den USA der Diskurs um die ›lateinamerikanische Kunst‹ erneut aufgegriffen werde.¹⁰ Zu jenem Zeitpunkt entwickle sich in verschiedenen nordamerikanischen Institutionen eine rege Nachfrage an Kunst aus Lateinamerika, die sich jedoch vor dem Hintergrund des Kalten Krieges als geopolitische Strategie erweise.¹¹ Kunst und Markt, wie Ramírez unterstreicht, stehen hier im engen Verhältnis zueinander und motivieren zur intensiven Auseinandersetzung mit der Kunst Lateinamerikas.

Erneut befinden wir uns im komplexen Spannungsfeld der ›arte argentino‹ und der ›arte latinoamericano‹, dessen Problematik im ersten Kapitel dargelegt wurde. Hier werden ästhetisch-politische und geopolitische Fragen miteinander vermischt. Doch in der Logik dieser Fragen agieren unterschiedliche Zeitformen, weshalb die genauere Untersuchung der Temporalität von wesentlicher Bedeutung ist. Vor dem Hintergrund des ›Neoexpressionismus‹ sowie der Verhandlung der ›lateinamerikanischen Kunst‹ können dementsprechend zwei zentrale Probleme markiert werden: die Vorstellung von einer fixierten Zeitlichkeit sowie die von einer festen Identität. Indem Aignes de Maistre die hier nicht anzufechtende Besonderheit des Kollektivs vor dem Hintergrund der ›westlichen Moderne‹ betont, führt sie parallel eine Kunstgeschichtsschreibung fort, die sich in einer ›Logik der Differenz‹ verortet.¹² Zwischen ›westlicher‹ und ›lateinamerikanischer Kunst‹ wird nach wie vor eine Trennung vorgenommen, wenn die eine Position der Moderne durch eine andere ausgetauscht, ersetzt oder erweitert werden soll. Das Problem liegt deshalb in der Annahme einer festen Form von Zeitlichkeit, die sich im Modernebegriff manifestiert. Hier wird zwischen dem Fortschritt der Moderne (*mito del progreso*) und dem Modernismus (*modernismo*) nicht differenziert. Doch dass diese Unterscheidung für einen umfassenden Kunstbegriff von wesentlicher Bedeutung ist, wurde bereits im ersten Kapitel anhand der Position von Bolívar Echeverría dargelegt.¹³

9 Vgl. *Otra figuración: más allá de su tiempo*, Noé (2015a), 119ff.

10 Bereits in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts initiierte Alfred Barr Junior die Sammlung lateinamerikanischer Kunst im MoMA. Dies sei in den lateinamerikanischen Ländern jedoch erst viel später eingetreten. (Ramírez verweist hier auf das MALBA, welches eine umfangreiche Sammlung beherbergt.) Erst in den letzten drei Jahrzehnten, so Ramírez, habe man in Lateinamerika mit der Sammlung und Archivierung der eigenen Kunstproduktion begonnen. Vgl. Ramírez (2014).

11 1979 habe Sothebys in New York eine Abteilung für *Latin American Art* gegründet, so Ramírez. Vgl. ebd.

12 Zum Begriff der Differenz in Bezug auf die postkoloniale Theorie von Homi Bhabha vgl. 2.1.

13 Vgl. 2.4.2.

Indem de Maistre die Temporalität des Modernismus mit jener des modernen Fortschritts gleichsetzt, positioniert sie auch die Kunst der Moderne vor dem Hintergrund einer festgelegten Zeit. Warum dies vor allem in Bezug auf Noés Position problematisch ist, wird im folgenden Punkt anhand der These vom ›Ende der Kunst‹ näher diskutiert.

Die zuvor von de Maistre betonte individuelle Ausgangsbasis des Künstlerkollektivs ist grundlegend für eine Ästhetik, die durch die Verflechtung und das Gemisch der Sinne (Serres) über identitätsstiftende Kategorien hinausgeht.¹⁴ Doch im Begriff der Differenz wird die ›argentinische Identität‹ stets aufrechterhalten. Ferner wird über marktpolitische Strategien in der ›lateinamerikanischen Kunst‹, wie Ramírez zeigt, eine feste Identität konstruiert. Beide Faktoren, sowohl die Kunstgeschichtsschreibung als auch die Politik des Kunstmarktes, spielen im Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹ eine bedeutende Rolle. Wie die folgende Erörterung zeigen soll, kann Noés Position nicht außerhalb dieser Faktoren gedeutet werden, da er sowohl als Künstler wie auch als Theoretiker zur Bildung dieses Diskurses beiträgt. Dennoch gilt es ›mit Noé über Noé hinauszudenken‹, um eine definitive Vorstellung von Zeit und Identität überwinden zu können. Denn seine Kunst verortet sich in einer Existenzweise, in der das Sinnliche nicht als gegeben betrachtet wird. Sinnliche Materialien sind darüber hinaus nicht an das Subjekt gebunden, sondern haben Handlungsmacht. Mit diesen beiden Thesen stütze ich mich zum einen auf die Sinnestheorie von Michel Serres und zum anderen auf die Bildakt-Theorie von Horst Bredekamp, die jeweils im zweiten Kapitel dargelegt wurden. Angesichts der Erörterung einer ›argentinischen‹ und ferner ›lateinamerikanischen Problematik‹ erzeugt die Position von Noé ein ambivalentes, jedoch auch produktives Spannungsfeld, weshalb sie in die folgenden Überlegungen mit einfließt.

Das vorliegende Kapitel wurde mit der Frage nach dem Mythos eingeleitet. Während in den Arbeiten Minujíns konkrete Mythen wie der Obelisk und die Venus dynamisch verhandelt werden, beschäftigt sich Noé nicht mit einem einzelnen Objekt des Mythos. Vielmehr wird die Frage nach dem Mythos auf das gesamte Feld der Malerei übertragen, um dort die »Arbeit am Mythos« (Blumenberg) beweglich auslegen zu können. Die künstlerische Praxis wird dabei von Anfang an prozessual verhandelt. Wie ließe sich diese Prozessualität nun auf die Malereigeschichte übertragen? Die Methodik, die Noé diesbezüglich vorschlägt, äußert sich in einem Striptease, nämlich der Entkleidung der Malerei.

9.2 Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹

Als ›Mythos der Malerei‹ können mit Noé die Klassifizierungen verschiedener Kunstformen, wie beispielsweise der ›Neoexpressionismus‹, bezeichnet werden.

Verschiedene ›Gewänder‹ bekleiden die Malerei. In seinem 1984 an der New Yorker Universität gehaltenen Vortrag über den »*Striptease de la pintura*« unternimmt Noé daher den Versuch, die »diosa pintura« nach und nach zu *entkleiden*. Eines der hartnäckigsten

14 Hier sei erneut auf den Begriff der »ästhetischen Individualität« (Borsò) hingewiesen. Vgl. z. Z.

Gewänder stelle dabei eine fixierte Form der Zeit dar, die sich auch in den verschiedenen Kunstformen manifestiere. Entgegen dieser Zeitform stehe jedoch die Dynamik der künstlerischen Praxis. So hält Noé bezüglich der Festlegung einer künstlerischen Strömung grundsätzlich fest:

»Hablar de una circunstancia histórica actual es referirse a un pasado inmediato que discute con un pasado anterior para crear un futuro, el cual comienza en el mismo instante en que se formula la propuesta. Una vez hecha esta ya pertenece al pasado. [...] De esta manera hablar de una nueva corriente pictórica es ya referirse a un pasado.«¹⁵

Während jede »neue künstlerische Strömung« sich stets in Bezug auf die Vergangenheit konstituiere, werde Kunst hingegen als Praxis begriffen, die sich in einer »búsqueda permanente«, nämlich der kontinuierlichen Suche im gegenwärtigen Prozess gestalte. In der Kunst sei deshalb eine »Entzeitlichung« (*destiempo*) anwesend, die sich der temporalen Kategorisierung und Festsetzung entziehe.¹⁶ Demzufolge überschreiben sich im Neoexpressionismus verschiedene Formen der Zeitlichkeit, die eine eindeutige Positionierung der *Otra figuración* unmöglich machen würden.

Die Frage nach der Temporalität verknüpft Noé mit einer Frage nach deren Epistemen. Im Hinblick auf den von Claude Lévi-Strauss entwickelten Begriff des »bricoleurs« markiert er eine besondere Praxis des Wissens.¹⁷ Diese Praxis konzentriere sich auf die Wertschätzung dessen, was vom Kanon ignoriert werde. Denn alles »neu« Aufkommende schließe etwas Vergangenes aus: »[...] [E]l método del conocimiento artístico consiste en exaltar lo que se conoce a fin de poner en claro el límite de ese conocimiento, y, en consecuencia, poder valorizar aquello que se ignora.«¹⁸ Der *bricoleur* agiere dementsprechend aus seinen unmittelbaren Umständen heraus. Anders hingegen handle der *ingeniero*, der vom rationalen Wissen geleitet werde. Das Wissen des *bricoleurs*, welches sich im »wildem Denken« (*pensamiento salvaje*) begründe, stehe dem rationalen, »westlichen Denken« des Ingenieurs gegenüber. Beide Denkweisen werden von Noé auf das Feld der Kunst übertragen. Dabei müsse das »wilde Denken« gegenüber dem dominanten »rationalen Denken« nach wie vor seine Position einfordern und verteidigen: »Lo que se llama arte hoy día es el campo donde el pensamiento salvaje aún defiende su derecho a existir como tal.«¹⁹

15 »Von einem aktuellen historischen Umstand zu sprechen, bedeutet, sich auf eine unmittelbare Vergangenheit zu beziehen, die sich mit einer vorherigen Vergangenheit auseinandersetzt, um eine Zukunft zu gestalten, die just im Moment ihrer Artikulation beginnt. Wenn sie einmal ausgesprochen wurde, gehört sie bereits der Vergangenheit an. [...] Von einer neuen Bildströmung zu sprechen, bedeutet also vor diesem Hintergrund, sich stets auf eine Vergangenheit zu beziehen.« (ÜdA). Noé (2009), 89.

16 Ebd. 90ff.

17 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013).

18 »[...] [D]ie Methode der künstlerischen Erkenntnis besteht darin, bekanntes Wissen zu preisen, um die Grenze dieses Wissens deutlich zu machen und somit das Unbekannte schätzen zu können.« (ÜdA). Noé (2009), 90.

19 »Das, was heute Kunst genannt wird, ist jenes Feld, auf dem das wilde Denken noch sein Recht verteidigt, als solches existieren zu dürfen.« (ÜdA). Ebd.

Im »pensamiento salvaje« entwickle sich auch das »pensamiento artístico«, das dem Besitz des Menschen jedoch stets entfliehe: »La comunicación artística [...] escapa al hombre de su posesión.«²⁰ Beide Denkweisen gestalteten sich durch einen »exceso de objeto« – einen Begriff, den Noé ebenfalls von Levi-Strauss übernommen hat.²¹ Das künstlerische Wissen könne deshalb nicht auf ein bestimmtes Objekt reduziert oder gar besessen werden, sondern münde in eine Unbestimmtheit, in jenes Wissen, das es ignoriert. Im »exceso de objeto«, also im Überschuss der Dinge, können diese kategorisch nicht festgelegt werden. Doch genau dieser Wunsch nach Festsetzung von Dingen und Wissen werde von der Akademie (*conocimiento académico*) praktiziert, weshalb die Akademie, so Noé, unnütz sei.²²

So ließe sich im Hinblick auf den im 19. Jahrhundert voranschreitenden Striptease der Malerei eine Haltung beobachten, die sich nach und nach gegen das akademische Wissen positioniere. Noé hält dementsprechend fest:

»La identificación lograda en tiempos de Rembrandt entre pintura y realidad se convierte con el neoclasicismo en una identificación entre pintura e ideal. Y así justamente, aunque parezca paradójico, la Diosa Pintura, adorada en el templo de la Academia por el gran sacerdote Ingres, comienza a desvestirse, independizándose de su control. Las primeras vestimentas que arroja a un costado, son precisamente las reglas académicas que no colocan lo ideal por encima de la realidad.«²³

Im darauffolgenden 20. Jahrhundert radikalisiert sich der Striptease. Hier markiere die in den 1960er-Jahren entstehende Konzeptkunst einen wesentlichen Bruch mit dem zuvor etablierten Kunstbegriff. Denn nun sei die Malerei völlig nackt, weshalb es keinen »Überschuss an Dingen«, keine »Magie« mehr gebe, da das Objekt selbst zum verherrlichten Gegenstand erhoben wurde: »¿La exaltación del objeto, qué consecuencia tuvo?

20 »Die künstlerische Kommunikation [...] entzieht sich dem Besitztum des Menschen.« (ÜdA). Ebd.

21 Levi-Strauss entwickelt den Begriff »exceso de objeto« in Bezug auf Objekte, die in »primitiven Kulturen« produziert wurden, deren symbolische Bedeutung jedoch nicht im Objekt selbst, sondern in der Natur (*sobrenatural*) liege: »Pero hay siempre, en los pueblos que llamamos primitivos, un exceso de objeto que recrea este margen, esta distancia, y que obedece a que el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural.« (»Aber bei den sogenannten primitiven Völkern gibt es in den Dingen immer einen Überschuss, der diese Spanne, diese Distanz wieder herstellt, und der darauf zurückzuführen ist, dass das Universum, in welchem diese Völker leben, ein weitgehend übernatürliches Universum ist.« ÜdA). Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología: Entrevistas con Georges Charbonnier* (Mexiko, Argentinien, Spanien: Siglo Veintiuno Editores, 1971), 76.

22 Vgl. Noé (2009), 91.

23 »Die zu Rembrandts Zeiten erreichte Gleichsetzung zwischen Malerei und Realität wird im Neoklassizismus zu einer Gleichsetzung zwischen Malerei und Ideal. Und genau so, auch wenn es paradox erscheinen mag, beginnt die Göttin der Malerei, die im Tempel der Akademie vom großen Priester Ingres verehrt wird, sich zu entkleiden und emanzipiert sich von seiner Kontrolle. Die ersten Kleider, die sie abwirft, sind just die akademischen Regeln, in denen das Ideal nicht über die Realität hinaus verortet wird.« (ÜdA). Ebd., 92.

El arte puramente conceptual, fuera del objeto. Y así finalmente la diosa, sin materia concreta en sus manos, quedó desnuda.»²⁴

Wie hängen vor diesem Hintergrund die zwei Denkweisen – *bricoleur* und *ingeniero* – mit dem »Striptease de la pintura« nun zusammen? Da in der konzeptuellen Kunst jede Form des Überschusses verloren gegangen sei, setzt Noé sie mit dem »rationalen Denken« des Ingenieurs gleich. Von einem Objektbegriff ausgehend, der einst in der Natur begründet war, definiere sich das Objekt nun vor dem Hintergrund der Kultur.²⁵

Das konzeptuelle Kunstwerk zeige sich völlig nackt und verweise somit auf nichts anderes als auf sich selbst. Noé befindet sich vor einem »doppelten Dilemma«. Zum einen beobachtet er anhand der Konzeptkunst und der Pop-Art einen Wandel, welcher die Malerei gänzlich neu positionieren wird. Da er diesen Wandel in der Logik des Ingenieurs verortet und damit an einen westlichen, rationalen Modernebegriff koppelt, gerät zum anderen seine Position als »lateinamerikanischer Künstler« – als *bricoleur par excellence* – ins Wanken. Als Lateinamerikaner, der in New York lebt, kann er sich mit der »nordamerikanischen Ästhetik« nicht identifizieren. Hier zeigt sich Noés persönliche Krise als »lateinamerikanischer Künstler«. Bevor näher auf seine Arbeiten und sein Leben in New York eingegangen wird, soll jene »Krise des Kunstbegriffs«, mit der auch Persönlichkeiten wie Clement Greenberg und Jorge Romero Brest zu kämpfen hatten, näher beleuchtet werden. Vor diesem Hintergrund bettet sich die These vom »Ende der Kunst« und damit auch vom »Ende der Malerei« in einen größeren Kontext ein, der über die »lateinamerikanische Kunst« hinaus generelle Fragen aufwirft.

Es war Arthur Danto, der im Hinblick auf diese Thesen in den 1980er-Jahren – zeitgleich mit Noé – rückblickend die Kunst der 1960er reflektierte. In seinen Überlegungen über *The End of Art* weist Arthur Danto anhand der *Brillo Boxes* von Andy Warhol auf eine wesentliche Veränderung des Kunstbegriffs hin.²⁶ Da in den zahlreichen Boxen Warhols keine Differenz auszumachen sei, die zwischen Kunstwerk und Gegenstand unterscheiden würde, habe Kunst weniger mit der sichtbaren Materie der Werke, als mit ihrer Bedeutung zu tun, so die These Dantos.²⁷ Das Problem, welches sich hier auftritt, liegt in der Trennung zwischen Kunst und Materialität. Eine grundsätzlich andere Beleuchtung des Phänomens liefert Jacques Rancière in seinen Überlegungen zur Autonomie und Heteronomie der Ästhetik.²⁸ Die Frage nach dem »Ende der Kunst« sei, wie Rancière darlegt, an die Frage nach dem Leben gekoppelt. Im Hinblick auf die Geschichte der Ästhetik, die von Hegel bis Kandinsky verschiedenste Formen annehme, weist der Philosoph auf zwei wesentliche Szenarien hin: die »Kunst[,] die zum Leben wird« oder das »Leben, das zur Kunst wird«. Im ersten »Plot« könne aufgrund der Emanzipierung

24 »Was folgte aus dem Überschuss der Dinge? Die pure konzeptuelle Kunst, jenseits des Objekts. Und so blieb die Göttin schließlich nackt zurück, ohne konkrete Materie in den Händen.« (ÜdA). Ebd., 93.

25 Vgl. ebd., 91.

26 Vgl. Arthur Danto, »The End of Art.« In *The Death of Art*, hg. v. Berel Lang (New York: Heaven Publications, 1984).

27 Vgl. Gerard Vilar, »Danto und das Paradox einer posthistorischen Kunst.« In *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, hg. v. Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Berlin: Kadmos, 2006), 40.

28 Vgl. Rancière (2010).

der Betrachter:innen die »Ästhetisierung des Lebens« eine Alternative zur Politik darstellen.²⁹ Im zweiten Szenario werden die »Eigenschaften der ästhetischen Erfahrung [...] auf das Kunstwerk selbst übertragen [...]. Der ›Geist der Formen‹ wird zum umgekehrten Bild der ästhetischen Revolution.«³⁰ Durch die Emanzipation der Form werde das Kunstwerk zum Lebenswerk erhoben. Hier funktionieren sowohl die Formen der Kunst als auch die des Designs als neue »Modi der kollektiven Erziehung«. Damit wäre alles Denken an eine Form gebunden. Indem Rancière beide Szenarien vor die Bedingung einer unbestimmten Zeitlichkeit stellt, kann er die Kopplung von Kunst und Leben jedoch verwerfen. Statt eines festen zeitlichen Rahmens existiere in der Kunst vielmehr eine »Multi-Temporalität«, die u.a. in Museen zum Vorschein käme:

»Die Werke der Vergangenheit haben die Möglichkeit, als Formen für neue Inhalte oder als Rohmaterial für neue Anordnungen betrachtet zu werden. Sie können neu gesehen, neu gerahmt, neu gelesen und neu gemacht werden. In diesem Sinne haben die Museen den starren *plot* des ›Geistes der Formen‹ exorziert, der zum ›Ende der Kunst‹ führt, und sie haben dabei geholfen, neue Formen der Sichtbarkeit von Kunst zu etablieren, die zu neuen Praktiken führen.«³¹

Der »Geist der Formen« könne jederzeit aus dem zeitlichen Rahmen herausgeholt werden, um das »heterogene Sinnliche« zu retten, wie Rancière postuliert. Die bewegliche Zeitlichkeit, die der Philosoph hier denkt, beinhaltet auch eine mögliche Transformation der Dinge. So können alltägliche Gegenstände, wie Danto sie in den *Brillo Boxes* sieht, zu künstlerischen Gegenständen werden. Dabei werden diese, wie Rancière es auslegt, als »poetische Körper« betrachtet, die Geschichtlichkeit haben. Dementsprechend hebt Rancière die von Danto unternommene Trennung zwischen Kunst und Geschichte auf, denn das »heterogene Sinnliche«, so der Philosoph, befinde sich überall. Da die Materie »widerständig« sei, könne Kunst nicht auf eine Form reduziert werden. Genauso wenig könne Kunst »enden«, da sie einen »metamorphotischen Status« besitze. Mit diesen Argumenten gelingt es Rancière, die Annahme vom »Ende der Kunst« endgültig zu widerlegen.

Angeichts einer dynamischen, temporalen und materiellen Bedingung von Kunst ließe sich nun auch die Argumentation Noés kritisch beleuchten. In der Gleichsetzung der Konzeptkunst mit der Position des *ingeniero* wird die Materialität der Kunst negiert. Des Weiteren führt die Aufteilung in »wildes« und »rationales Denken«, die hier auf der Trennung zwischen Natur und Kultur basiert, auf einen dichotomischen Kunstbegriff zurück. Dieser Kunstbegriff entspringt jener »Konfusion«, die Echeverría im Paradox des Modernebegriffs analysiert und scharf kritisiert hat. Zwischen *modernidad cultural* und *modernidad capitalista* müsse jedoch differenziert werden, so Echeverría.³² Jenes »doppelte Dilemma« Noés soll anhand des Diskurses um die »lateinamerikanische Kunst« nun weiter erörtert werden. Als Reaktion auf seine »Krise« produzierte Noé bis

29 Zur genaueren Ausführung dieser These vgl. 6.2.2.

30 Rancière (2010), 31.

31 Ebd., 33, [Herv.i.O.].

32 Vgl. 2.4.2.

Mitte der 1960er-Jahre zahlreiche Arbeiten, die die Frage nach dem ›Mythos der Malerei‹ dynamisch verhandeln.

In seinen Überlegungen zum Striptease der Malerei hält Noé ferner fest, dass dem Akt des Ausziehens oftmals ein Akt des ›neuen Einkleidens‹ folge:

»No hay que olvidarse que salvo Duchamp, Dadá y tal vez Miró, hasta los principales artistas de las vanguardias creyeron que el *strip-tease* de la pintura era un cambio de ropa: Lhote quería hacer una academia del cubismo, Breton como un Papa expulsaba a los cismáticos del surrealismo y Mondrian se disgustaba con Van Doesburg porque incorporaba la diagonal en sus cuadros.«³³

Neue Gewänder können das Problem der Zeit jedoch nicht überschreiben, weshalb der Akt des An- und Ausziehens als permanenter Prozess begriffen werden muss. Angesichts einer prozessualen Zeitlichkeit kann es weder ein endgültiges Gewand noch eine endgültige Nacktheit der »diosa pintura« geben. Im Hinblick auf die Agenzialität künstlerischer Arbeiten liegt die Produktivität der Metapher des Striptease vielmehr im ›Akt der Verführung‹ als in der Analyse einzelner Gewänder.³⁴ Die Frage, die Noé hinsichtlich einer ›Praxis der Malerei‹ stellt, orientiert sich demnach nicht an den verschiedenen Rollen, die sie durch die Zeit hindurch annimmt, sondern an ihrer kontinuierlichen dynamischen Inszenierung als ›sinnliche Akteurin‹ einer materiellen Geschichte.

9.3 Fallende Leinwände

9.3.1 *Un vacío difícil de llenar*

Anfang der Sechzigerjahre strömten Künstler:innen aus aller Welt nach Paris, um dort Teil der avantgardistischen Bewegung zu werden. Kurze Zeit später sollte sich eine weitere Metropole als ›Magnet‹ der Kunstwelt erweisen: New York. Im Katalog der Ausstellung *Imán Nueva York*³⁵ wird die Geschichte der ›arte argentino‹ der Sechzigerjahre aus der New Yorker Perspektive erzählt. Hier deutet Rodrigo Alonso, Kurator der Ausstellung, gleich zu Beginn auf die Erinnerungen der Künstler:innen hin: »Marta Minujín recuerda que en los albores de 1960 apenas se hablaba de la Gran Manzana en París, pero que después de 1963 ya no se hablaba de otra cosa. Luis Felipe Noé [...] comenta que, a su llegada a París [en 1961], todos se referían a lo que sucedía en Nueva

33 »Man darf nicht vergessen, dass außer Duchamp, Dada und vielleicht Miró, sogar die wichtigsten Künstler:innen der Avantgarde den Striptease der Malerei für einen Kleidungswechsel hielten: Lhote wollte eine Schule des Kubismus erschaffen, Breton vertrieb wie ein Papst die Schismatiker des Surrealismus und Mondrian war von Van Doesburg angewidert, weil er in seinen Bildern die Diagonale inkorporierte.« (ÜdA). Noé (2009), 96.

34 Julia Vomhof untersucht anhand des Dispositivs der ›Verführung‹ die Agenzialität von Gedichten und bietet damit ein Modell, um sinnliche Prozesse der Wahrnehmung im Werden künstlerischer Formen näher zu erforschen. Vgl. Julia Vomhof, *Verführung – ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik* (Bielefeld: transcript, 2017), 15.

35 Die Ausstellung *Imán Nueva York – arte argentino de los años 60* wurde 2010 im PROA in Buenos Aires gezeigt.

York.«³⁶ Sowohl Noé als auch Minujín werden von diesem neuen Ziel der internationalen Kunstwelt *magnetisch* angezogen. Als Noé 1963 den *Premio Nacional Di Tella* erhält, finanziert er sich mit dem Preisgeld seinen ersten Aufenthalt in New York. Insgesamt verbringt der Künstler knapp vier Jahre in der nordamerikanischen Metropole. Im April 1964 tritt er seine Reise zunächst ohne seine Familie an. 1965 kehrt er für zehn Monate nach Buenos Aires zurück, um sich in dieser Zeit seiner Gruppenausstellung mit der *Otra figuración* in der *Galería Bonino* sowie der Einzelausstellung *Noé + experiencias colectivas* zu widmen, welche parallel als Anlass zur Erscheinung von *Antiestética* diente. Im September 1965 reist er erneut nach New York, diesmal jedoch mit seiner Frau und seinen beiden Kindern.³⁷ Die Familie wird drei Jahre bleiben, bevor sie 1968 nach Argentinien zurückkehrt. Während der erste Aufenthalt den Künstler überaus enthusiastisch stimmt – »Estaba lleno de ilusión. El año anterior Alfredo Bonino había abierto allí una galería. ¡Bonino en Nueva York!«, soñábamos.«³⁸ –, verändert sich seine Position gegenüber der aufstrebenden Metropole in den darauf folgenden Jahren. Mit der Zeit kristallisieren sich Kontroversen heraus, die den frühen Optimismus trüben und eine kritische Reflexion seiner Kunstpraxis und seiner sozialen Lage als südamerikanischer Künstler in der Metropole Nordamerikas auslösen. Aus diesem Grund teilen sich die folgenden Überlegungen in zwei Phasen: in das »erste New York« von 1964 und das »zweite New York« von 1964 bis 1966. In der zweiten Phase zieht Noé eine kritische Bilanz, die sich in seiner raumgreifenden Installation *Balance 1964-1965* manifestiert.

Zunächst möchte ich mich jenem »ersten New York« Noés widmen, in welchem sich der Mythos des *American Dream* auch auf die Kunstwelt übertragen hatte. Im Jahr 1964 seien insgesamt 75 lateinamerikanische Künstler:innen in New York sesshaft geworden, hält der Vorsitzende der *Inter-American Foundation in the Arts* Robert M. Wool fest.³⁹ Ausstellungen wie beispielsweise *Magnet: New York*⁴⁰, die im selben Jahr von der Stiftung organisiert wurden, reagierten auf die demografische Veränderung innerhalb der Kunstlandschaft. Vor diesem Hintergrund fand auch die Ausstellung *New Art of Argentina* statt, die in Zusammenarbeit des *Walker Art Center* in Minneapolis und des ITDT aus Buenos Aires als Wanderausstellung konzipiert wurde.⁴¹ Die Leitung und Organisation lag in den Händen von Jan van der Marck und Jorge Romero Brest. Die Einladung zu

36 »Marta Minujín erinnert sich, dass in den frühen 1960er-Jahren in Paris kaum vom Big Apple die Rede war, doch nach 1963 wurde von nichts anderem mehr gesprochen. Luis Felipe Noé [...] erzählt, dass [1961] bei seiner Ankunft in Paris jeder auf das verwies, was in New York passierte.« (ÜdA). Alonso (2010), 15.

37 Vgl. Noé (2015a), 96ff. Mit seiner Frau Nora Murphy hat Noé zwei Kinder, Gaspar und Paula Noé. Gaspar Noé ist heute als »Skandalregisseur« (*Irreversible*, 2002; *Enter the Void*, 2009) bekannt, während Paula Noé sich ebenfalls der Malerei widmet. Beide leben in Paris.

38 »Ich war voller Hoffnung. Im Jahr zuvor hatte Alfredo Bonino dort eine Galerie eröffnet. ›Bonino in New York!‹ – davon träumten wir.« (ÜdA). Ebd., 96.

39 Robert M. Wool, »La atracción del imán.« In Alonso (2010), 83.

40 Die Ausstellung fand von September bis Oktober 1964 in der *Galería Bonino* in New York statt. Sie wurde im November 1964 im *Museo de Bellas Artes* in Mexiko City gezeigt. Vgl. ebd.

41 Die Ausstellung eröffnete im September 1964 im *Walker Art Center* in Minneapolis und war außerdem im *Akron Art Institut*, in der *Atlanta Art Association* und im *University Art Museum* in Texas zu sehen. Vgl. Alonso (2010), 87.

dieser Ausstellung stellte den wesentlichen Anlass für Noés erste Reise in die USA dar.⁴² Die internationalen Beziehungen von Romero Brest hatten einen bedeutenden Einfluss auf die institutionelle Einbettung der argentinischen Künstler:innen in New York.⁴³ So kam es, dass Lawrence Alloway, der damalige Direktor des *Guggenheim Museums*, Werke des Kollektivs *Otra Figuración* in den Wettbewerb integrierte. Noé fasst dieses Ereignis wie folgt zusammen:

»Es así que cuando llegué estaban nuestras obras en el Guggenheim Internacional Award 1964, acompañadas de artistas del nivel de Max Bill, Hundertwasser, Alechinsky, Delvaux, Magritte, Riopelle, Corneille, Lucebert, van Velde, Cuixart, Miró, Saura, Tàpies, Fahlström, Giacometti – quien obtuvo el premio principal –, Gottlieb, De Kooning, Motherwell, Vasarely, Dubuffet, Balthus, Capogrossi, Kitaj, Newman, entre otros. Los otros latinoamericanos eran Matta, Yrarrázabal (ambos de Chile), Lam (Cuba), Belkin, Icaza, Siqueiros, Tamayo (México), Szyszlo (Perú), Borges y Otero (Venezuela). También estaba Lucio Fontana, pero en tanto italiano.«⁴⁴

Der institutionelle Hintergrund ebnet den Weg für die lateinamerikanischen Künstler:innen in New York und legt gleichzeitig den Verlauf dieses Weges fest. Denn die institutionelle Entwicklung der ›lateinamerikanischen Kunst‹ ist eng an das Paradigma der nationalen Identität gekoppelt. So entsteht in den 1960er-Jahren ein Diskurs der ›arte argentino‹, der zwischen Kunst und Identität kaum unterscheidet. Demnach gestaltet sich auch die Kunstkritik stets aus einer identitätsstiftenden Perspektive heraus. Lawrence Alloway spricht bezüglich der *Otra Figuración* von einem »re-nacionalismo«, der sich jedoch als »flexibel und adaptiv« gestalte. Der Kunstkritiker John Canadays hält fest, dass das Kollektiv seine »nationale Identität« nun gefunden habe.⁴⁵ Neben der nationalen Einordnung ihrer Werke wurde die Kunst des Kollektivs auch vor dem Hintergrund internationaler Strömungen, wie beispielsweise im Diskurs der ›Neuen Realisten‹ oder der ›Neuen Figuration‹, verhandelt. Die Ausstellung *Nieuwe Realisten*, die 1964 in Den Haag gezeigt wurde, umfasst dementsprechend auch Werke von Noé.⁴⁶ Neben argentinischen Kunstschaffenden wie u.a. Jorge Romero Brest, Germaine Der-

42 Vgl. Noé (2015a), 101.

43 Vgl. Giunta (2001).

44 »Als ich ankam, fand ich unsere Werke im Guggenheim im Rahmen des *International Award* 1964 vor, gemeinsam mit [den Werken von] Künstler:innen wie u.a. Max Bill, Hundertwasser, Alechinsky, Delv-aux, Magritte, Riopelle, Corneille, Lucebert, van Velde, Cuixart, Miró, Saura, Tàpies, Fahlström, Giacometti – der den Hauptpreis gewann –, Gottlieb, De Kooning, Motherwell, Vasarely, Dubuffet, Balthus, Capogrossi, Kitaj, Newman. Die anderen Lateinamerikaner waren Matta, Yrarrázabal (beide aus Chile), Lam (Kuba), Belkin, Icaza, Siqueiros, Tamayo (Mexiko), Szyszlo (Peru), Borges und Otero (Venezuela), sowie Lucio Fontana – allerdings als Italiener.« (ÜdA). Noé (2015a), 96-97. [Herv. L.G.].

45 Die Aussagen der Kunstkritiker werden von Noé zitiert, vgl. ebd., 101-102.

46 Die genannte Ausstellung wurde als Wanderausstellung konzipiert und war im selben Jahr in der Akademie der Künste in Berlin, sowie in Wien zu sehen. 1965 zog sie weiter in den Paleis voor Schone Kunsten nach Brüssel. Vgl. Noé (2015b).

becq⁴⁷ und Jorge Glusberg sorgen in den 1960er-Jahren auch internationale Kunsthistoriker:innen für die Verbreitung der argentinischen Kunst im nordamerikanischen und europäischen Raum. Beispielweise reisen Pierre Restany, Lucy Lippard, und Lawrence Alloway in diesem Zeitraum nach Buenos Aires, um anschließend von ihren Kunsterfahrungen zu berichten.⁴⁸

Als Noé 1964 in New York ankommt, nimmt er unmittelbar Kontakt zu Alfredo Bonino auf, welcher in der internationalen Kunstszene eng vernetzt ist. Gemeinsam mit seiner Frau Fernanda eröffnete Bonino 1963 die *Galería Bonino* in New York. Zu diesem Zeitpunkt hatte das Paar bereits Niederlassungen in Rom, Buenos Aires und Rio de Janeiro aufgebaut. Zu besonderem Ruhm gelangt die New Yorker Galerie durch eine Ausstellung von Mary Baumeister, die zum damaligen Zeitpunkt noch unbekannt war. Auch Noé sorgt für Aufschwung in der Kunstszene: »With unusual energy Alfredo and Fernanda Bonino went about causing a continuous stir in the gallery community. Luis Felipe Noé's chaotic show of torn canvas, charged with violence and tension, fired the imagination of New York.«⁴⁹ Die *Galería Bonino* erweist sich nicht nur für junge Künstler:innen als wichtige Plattform, sondern setzt darüber hinaus ihren Schwerpunkt auf Kunst aus Mittel- und Südamerika. Für die lateinamerikanischen Künstler:innen in New York dient sie deshalb als wichtiger Einstieg in die internationale Kunstszene. So ist die Galerie in die bereits erwähnten Ausstellungen der »lateinamerikanischen Kunst«, die zwischen 1964 und 1966 realisiert werden, stets involviert. Über die *Galería Bonino* werden die Künstler:innen, einschließlich Noé, von den lokalen Institutionen wahrgenommen und in die Sammlungen der Museen integriert. In einem kurzen Text, der die Galeriegeschichte dokumentiert, wird die Kategorisierung der Kunst anhand nationaler oder stilistischer Parameter definiert: »[...] [T]he artists of the *Galería Bonino* have much in common. They can be grouped together according to nationality or by style. But they can also be categorized according to their representation in permanent museum collections.«⁵⁰ Es wird deutlich, dass die »lateinamerikanische Kunst« im Kontext ihrer internationalen Verhandlung stets an das »geopolitische Paradigma« gebunden ist.⁵¹ Die Geschichte über die Kunst Noés wäre meines Erachtens nicht authentisch, würde sie jene institutionellen Hintergründe kommentarlos übergehen. Dennoch darf die institutionelle Perspektive nicht als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Tätigkeiten dienen. In der Auseinandersetzung mit der Materialität der Arbeiten eröffnet sich schließlich ein anderer Zugang, der die Frage nach der nationalen Identität nicht als

47 Derbecq wurde in Frankreich geboren, lebte aber zwischenzeitlich in Buenos Aires und Paris. Sie war mit dem argentinischen Bildhauer Pablo Curatella Manes verheiratet und kuratierte verschiedene Ausstellungen sowohl in der europäischen als auch in der südamerikanischen Metropole.

48 Aus diesen Reisen resultiert ein viel zitierter Aufsatz Restanys. Vgl. Pierre Restany, »Buenos Aires y el nuevo humanismo.« In Herkenhoff et al. (2012). Zum internationalen Austausch zwischen Argentinien, Europa und den USA vgl. Giunta (2001) sowie Plante (2013).

49 Vgl. O.V. *Galería Bonino*, 1970, ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/766390#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2Co%2C5895%2C3299>. [07.10.2018]. Im Dokument sind weder Angaben über die Autor:innen noch über den Anlass aufgeführt.

50 Ebd.

51 Zur Unterscheidung zwischen dem »geopolitischen« und »ästhetisch-politischen Paradigma« (Borsò), vgl. 1.1.

gegeben verhandelt, sondern dynamisch diskutiert. Folgende Überlegungen widmen sich diesem dynamischen Ansatz.

Durch Alfredo Bonino lernt Noé den Künstler Tosun Bayrak kennen, der zum damaligen Zeitpunkt Leiter des Kunstinstituts der Fairleigh Dickinson University in New Jersey ist und dort zugleich internationale Seminare für Künstler:innen veranstaltet. Im Sommer 1964 lädt dieser Noé dazu ein, teilzunehmen. In diesem Kontext erschafft der Künstler mehrere Arbeiten u.a. auch das zwischen Gemälde und Collage changierende Werk *Un vacío difícil de llenar*.⁵² In dieser Arbeit werden zwei unterschiedliche Typen der Leere verhandelt, die Noé miteinander in Verbindung setzt. Zum einen wird im Begriff des *vacío* das ›Paradigma der Leere‹ aufgegriffen, zum anderen suggeriert die ›leere Leinwand‹ ebenfalls die ›schwierige Frage‹ nach einer möglichen ›Ästhetik der Fülle‹. Welcher Inhalt wäre demnach ›adäquat‹, um die Leinwand zu füllen, bzw. kann es einen ›adäquaten Inhalt‹ überhaupt geben?

Jenes *vacío*, welches Marta Penhos in der argentinischen Kunst der 1920er- bis 1940er-Jahre verortet und welches durch das ›Paradigma der Leere‹ als ein weiterer Mythos innerhalb der Kultur- und Kunstgeschichte Argentiniens entlarvt werden konnte,⁵³ wird von Noé nun grundsätzlich anders verhandelt. Im Folgenden soll daher ein Paradigmenwechsel vom ›ideologisch-kolonialen *vacío*‹ zum ›ästhetisch-relationalen *vacío*‹ nachgezeichnet werden.⁵⁴ Die Frage nach der Malerei, die sich Noé in der Auseinandersetzung mit ihrer Materialität stellt, gestaltet sich dabei als eine Suche im sinnlich-materiellen Prozess ihrer Entstehung. Diese These möchte ich nun näher erläutern.

In *Un vacío difícil de llenar* (Abb. 92) ist der Holzrahmen nicht wie gewöhnlich von einer Stoffleinwand überzogen. Ebenso wenig wird die glatte Fläche als Leinwand verwendet, vielmehr gestaltet sich das Bild aus einer Sperrholzwand, in welche wiederum ein Rahmengestell eingefügt wurde. Dieses bleibt jedoch leer. Bereits hier deutet sich eine erste Form der Leere an, welche auf die Abwesenheit des Mediums der Leinwand verweist. Im Zentrum des Rahmens taucht eine aus dünnem Sperrholz ausgeschnittene Figur auf, die zweifelsohne Jorge Romero Brest darstellt.⁵⁵ Romero Brest kann in Noés Bildern als die Personifikation der wichtigen argentinischen Kunstinstitution, des ITDT, identifiziert werden. Der Kunstkritiker wird mit einem ihn charakterisierenden leichten Buckel, mit Glatze und abstehenden Ohren präsentiert. Aus dem parodierten Bild des Kritikers formuliert sich die Frage nach der Leere im Spannungsverhältnis zwischen institutionellen und künstlerischen Interessen.⁵⁶ In welche Richtung – Romero Brest verweist aus der Perspektive der Betrachter:innen mit angehobenem Arm und

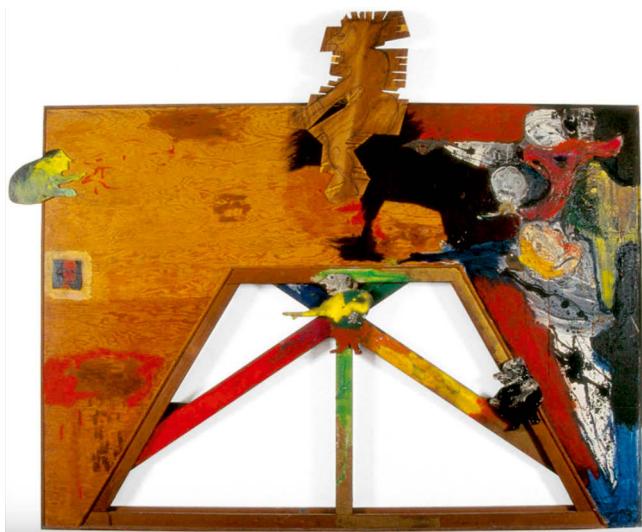
52 Vgl. Noé (2015a), 199. Die Arbeit befindet sich heute im *Museum of Fine Arts* in Houston.

53 Vgl. 7.

54 Erneut sei hier auf den bereits zitierten Satz Noés hingewiesen, der den »Sprung in die Leere« nicht aus der Leere ableitet, sondern aus der Umgebung heraus (*lo circundante*) definiert. Vgl. 3.3.

55 Auf die Figur des Kunstkritikers wird mehrfach eingegangen. *Carisma* von 1963 zeigt den Kopf des Kritikers. In der Installation *El ser nacional* und im Gemälde *Vernissage*, beide von 1965, wird Romero Brest ebenfalls portraitiert.

56 Nicht nur der Boykott der Künstler:innen gegenüber dem ITDT Ende der 1960er-Jahre, auch die scheinbar willkürliche Preis- und Wettbewerbspolitik demonstrieren die Diskrepanz zwischen Institution und Kunst. Noé schildert in Bezug auf eine Preisausschreibung, an welcher er als Jury-

Abb. 92 Luis Felipe Noé, *Un vacío difícil de llenar*, 1964

ausgestrecktem Zeigefinger nach links – wird sich die (argentinische) Malerei bewegen? Welcher Weg soll eingeschlagen werden, um die leere Leinwand zu füllen? Diese Frage gestaltet sich als Leitgedanke der institutionellen Kunstpolitik Argentiniens. Noé formuliert sie jedoch vor dem Hintergrund der Materialität der Kunst, wodurch die institutionellen Interessen nun sinnlich-materiell verhandelt werden.

Eine weitere schwarz-weiße Figur betritt das in Gelb, Rot, Grün und Blau bemalte Rahmengestell und scheint dem Weg Romero Brests zu folgen. Im linken Bildraum verweist die Hand eines anderen, anthropomorphen Wesens, dessen Körper beinahe »aus dem Rahmen fällt«, nach rechts und zeigt damit auf die sich andeutende Figurenmassse im gegenüberliegenden Bildraum. Hier wird in einer der Figuren, wie Christopher Kilgore beobachtet hat, ein Detail aus Michelangelos Deckenfresko *Creazione di Adamo* aufgegriffen.⁵⁷ Arm und Finger der in roter Farbe dargestellten Figur strecken sich, wie auch der von Michelangelo dargestellte kräftige Arm des Gottvaters, nach links. Mit diesem hier nur sehr zaghaft angedeuteten Bildzitat aus der Hochrenaissance greift Noé auf ein Motiv zurück, welches zu Zeiten Michelangelos einen neuen ästhetischen Kanon begründete. Denn Michelangelos Malerei sollte sich zur akademischen Norm, so Richards und Kemp, entwickeln.⁵⁸ Weniger als dass dieses Zitat auf eine inhaltliche Spur verweist, hebt es ein klassisches Motiv der Kunstgeschichte hervor, um damit eine Normierung von Wahrnehmung problematisieren zu können.

mitglied beteiligt war, wie sein Künstlerkollege und Freund Jorge de la Vega trotz ungünstiger Umstände dennoch als Gewinner hervorging. Vgl. Noé (2015a), 106.

57 Vgl. Christopher Kilgore, *Reflections on two paintings by Luis Felipe Noé* (unveröffentlicht, 2018).

58 Vgl. Martin Kemp und John Richards, »Die neue Malerei: Italien und der Norden.« In Kemp (2007), 154.

Zu guter Letzt hebt sich ein Reiter, dessen Oberkörper aus dem Bildraum ragt, über alle Figuren empor. Er sitzt auf einem schwarzen Wesen, welches sich nicht eindeutig als Pferd oder anderes Reittier erkennen lässt. Ob es sich bei dem Reiter um eine indigene Person handelt, kann ebenso wenig bestimmt werden. Jedoch sticht die Figur durch ihre eingeschnittene und fransenartige Kontur aus den anderen Figuren heraus. Auffällig ist dabei die Spitze auf dem Hinterkopf des Reiters, die für einen bestimmten Federschmuck oder eine nach hinten gebundene Frisur stehen könnte.⁵⁹ Der Weg des Reiters führt ebenfalls nach links. Die Frage nach einer ›ästhetischen Richtung‹ erweist sich spätestens hier als irreführend. Denn vielmehr, als dass verschiedene Stimmen und Figuren einen Weg *aus* oder *in* die Malerei vorgeben könnten, führen die Routen auf die Materialität der Malerei zurück. Halb durch die Farbe ›verdeckt‹, halb freigelegt, sind auf der Sperrholzwand bereits im Werkstoff des Holzes eigentümliche Muster zu erkennen, in welche Noé wiederum unterschiedliche Figuren und Gesichter eingefügt hat.⁶⁰ So deuten sich aus der Maserung des Holzes heraus, beispielsweise unter dem Körper des Reittieres und unmittelbar davor maskenartige Gesichter an, die die Betrachter:innen geradeaus anblicken. Diese stehen den vier ausgeschnittenen und aufgeklebten Figuren – Romero Brest, dem anthropomorphen Wesen, dem Reiter und der zweiten Figur im Rahmengestell – gegenüber.⁶¹ In der materiellen Beschaffenheit der Leinwand entwickelt sich demnach eine ›andere Malerei‹, die sich im Werden der Formen entfaltet.

Welche Bedeutung kommt dem bereits erwähnten ›inneren Rahmen‹ zu, in dessen Zentrum die Figur von Romero Brest verortet wurde? Das Rahmengestell fügt sich nicht als vertikales Bild im Bild – wie beispielsweise das kleine Selbstportrait Noés im linken Teil der Holzwand – ein, vielmehr befindet sich der Rahmen aus der Perspektive der Betrachtenden heraus bereits im Fall. Darüber hinaus orientiert sich der Rahmen am Fluchtpunkt, der sich in der Figur des Reiters findet, sodass seine beiden Außenkanten in den Bildraum hineingezogen werden.⁶² Demnach balanciert Romero Brest auf einem leeren Rahmengestell, dessen Bedingung stets aus dem möglichen Hinfallen und dem ›Umkehren der Richtung‹ hergeleitet wird. Die ›Schwierigkeit im Auffüllen der Leere‹ (*Un vacío difícil de llenar*) ermisst sich an den jeweiligen Parametern, die überhaupt erst bestimmen, wo und wann eine Leere vorhanden ist. Romero Brest, der die ›arte argentino‹ zunächst scharf kritisierte, sah im Aufkommen der *Nueva figuración* eine neue Chance für die argentinische Kunstgeschichte.⁶³ Seine zentrale Positionierung erschließt sich hier jedoch aus der Dynamik der Narration und nicht aus der Festsetzung einer neuen Ästhetik. Die Frage nach der Leere formuliert sich dementsprechend aus dem Entstehungsprozess der Malerei. Vor diesem Hintergrund dominiert die Kolonialgeschichte Argentiniens, wie im ›Paradigma der Leere‹ irrtümlich angenommen

59 Ähnliche Figuren tauchen in der Serie *Naturaleza y los mitos*, vor allem in »NºII«, auf. Vgl. Noé (2015b).

60 Kilgore hat im linken Bildraum das Selbstportrait des Künstlers entdeckt. Vgl. Kilgore.

61 Die Bedeutung dieser Figuren als ›instalative Elemente‹ wird in 9.3.4 näher beleuchtet.

62 Die Arbeit *El hogar*, von der nur eine kleine Abbildung vorliegt (vgl. Casanegra 1988, 61), greift auf ein ähnliches perspektivisches Verfahren zurück. Indem drei Leinwände hintereinander aufgestellt werden, erzielt Noé eine räumliche Tiefe, die zugleich eine Überlappung ist.

63 Vgl. 2.4.1.

wird, nicht über das Medium der Malerei, vielmehr wird durch die Materialität die Geschichte in einem medialen Prozess neu verhandelt. Durch diese Erkenntnis kann die eingangs aufgestellte These bekräftigt werden. Des Weiteren kann festgehalten werden, dass Noé, der sich als Künstler stark in die Geschichte verwickelt sieht,⁶⁴ nach dynamischen Bedingungen für eine andere, historische Wahrnehmung sucht. Weder die ›Barbarisierung‹ des indigenen Reiters, wie beispielsweise in Ángel Della Valles *La vuelta del malón*, noch die Verherrlichung des Nativen in der Kunst der 1920er- bis 1940er-Jahre könnten den Mythos vom ›Paradigma der Leere‹ überwinden. Noé zeigt, dass die Leere nicht isoliert auftritt, denn nur in einer relationalen und materiellen Verbindung ließe sich die Leere als solche überhaupt erst identifizieren. Die Evidenz der Leere, so wird nun deutlich, liegt in ihrer möglichen Fülle.

9.3.2 Camnitzer und Noé – ›Lateinamerikanische Künstler‹

In seiner ›zweiten‹ New Yorker Phase radikalisieren sich Noés Ansichten und seine Position als ›südamerikanischer Künstler‹ erhält eine stärkere Bedeutung. Hier widmet er sich vermehrt dem Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹, welcher angesichts der damals aufkommenden Konzeptkunst und Pop-Art ausgiebig verhandelt wurde. Als Noé 1964 in New York ankommt, teilt er sich ein kleines, überschaubares Appartement mit dem Künstler Luis Camnitzer aus Uruguay. Gemeinsam mit ihm und der argentinischen Künstlerin Liliana Porter findet ein intensiver Austausch statt. Dieser Austausch liefert Noé u.a. Anregungen für die Formulierung seiner theoretischen Überlegungen in *Antiestética*.⁶⁵ Ähnlich wie Noé setzt sich auch Camnitzer mit seiner Identität als Lateinamerikaner auseinander. Die Frage nach dem Lateinamerikanischen habe, so Camnitzer, eine gesamte Generation beeinflusst: »[...] [I]t became important at the time to try to figure out the ideological and formal differences, if there were any, between what my generation of Latin American artists was doing and what was being produced in the cultural centers shaping hegemonic culture: New York and Paris.«⁶⁶

Anhand der in den 1960er-Jahren in New York aufkommenden Konzeptkunst, die den Übergang von einem durch das Handwerk definierten hin zu einem konzeptuellen Kunstbegriff einleitete, markiert Camnitzer die wesentlichen Unterschiede zwischen einer nord- und lateinamerikanischen Ästhetik.⁶⁷ Im Zentrum, hier: in New York, erkläre sich das Konzeptuelle über die ›Dematerialisierung des Werkes‹ (*dematerialization*). Dies habe zur Folge, dass der politische Hintergrund irrelevant werde. In der Peripherie, zu der auch Lateinamerika gehöre, stehe hingegen das Politische im Vordergrund:

»On the periphery, Latin America included, the accent was on communication of ideas, and given turmoil, economic exploitation, and cold war, a great percentage of ideas dealt with politics; thus politics were in. This created a big divide between center and

64 »Detrás de su obra está él, el hombre; detrás de él su época«, schreibt Noé. (2015), 40.

65 Vgl. Noé (2015a), 99.

66 Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), 3.

67 Zur Definition des Begriffes der Konzeptkunst vgl. auch: Alexander Alberros Aufsatz *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977* In Alberro und Stimson (1999).

periphery. The center – in this case identified primarily as New York, which had taken over the previous role of Paris – created the term ›conceptual art‹ to group manifestations that gave primacy to ideas and language, making in an art style, historically speaking.«⁶⁸

An verschiedenen Orten in Lateinamerika, wie im Montevideo Camnitzers oder im Buenos Aires Noés, formulieren sich in den 1960er-Jahren ästhetisch-politische Fragen, die künstlerische Positionen unter dem Begriff der ›lateinamerikanischen Kunst‹ vereinigen sollten. Camnitzer hält diesbezüglich fest: »One of the perceptions shared by that Latin American generation was a Latin Americanism that went further than the feeling that one belonged to one nationstate, and, without opposing it, fell somewhat short of the other feeling that one belongs to the world.«⁶⁹ In der Position Camnitzers kommt erneut das Paradox zum Vorschein, welches eingangs mit Noé im Hinblick auf den *bricoleur* und *ingeniero* diskutiert wurde. Indem die ›westliche Kunstpraxis‹ mit der kapitalistischen (Wirtschafts-)Politik des Westens gleichgesetzt wird, erhält das Lateinamerikanische einen anderen Status, nämlich jenen der ›peripheren‹ und der ›politischen Kunst‹. Diese dichotomische Aufstellung wurde im ersten Kapitel mit Homi Bhabha bereits überwunden, da die ›Mitte‹ nicht ohne Peripherie gedacht werden kann. Auch die Existenzweise einer ›politischen Kunst‹ kann mit Rancière grundsätzlich anders ausgelegt werden.⁷⁰ Auf einer ökonomischen, kulturellen und soziopolitischen Ebene muss die Vorherrschaft des Westens zweifelsohne kritisiert werden, problematisch wird die Trennung zwischen Nord- und Südamerika dann, wenn künstlerische Positionen gegeneinander antreten müssen. Mit Echeverría wurde dieses Paradox im Hinblick auf den Begriff der Hybridität von Nestor García Canclini ausführlich analysiert.⁷¹ Camnitzer nimmt eine ähnlich radikale Haltung wie Marta Traba ein, wenn er mit der ›lateinamerikanischen Version‹ andere Versionen auslöschen möchte: »The argument is that, insofar as Latin American conceptualism is concerned, the former (canonic) history should be erased and ›logically replaced by another version of that history‹.«⁷² Dass jene ›Lateinamerikanität‹ sich über die Dichotomie hinaus situiert und dabei von zentraler Bedeutung für eine dynamische Geschichte ist, bezeugen neben Echeverría zahlreiche andere lateinamerikanische, künstlerische und intellektuelle Positionen. Angesichts dieser Ambivalenz im Begriff der ›lateinamerikanischen Kunst‹ erzählen künstlerische Arbeiten oftmals eine andere Geschichte als diejenigen, die sie produzieren. Diese These bezieht sich jedoch nicht nur auf ›lateinamerikanische Kunst‹, sondern auf Künstler:innen und Denker:innen allgemein.

Noé befindet sich inmitten dieses Konflikts. Auch er markiert anhand der Pop-Art eine Differenz zwischen der New Yorker Realität und jener Lateinamerikas:

68 Camnitzer (2007), 1-2.

69 Ebd., 3.

70 Zum Begriff der Peripherie vgl. die Position von Homi Bhabha in 2.1. Zum Begriff der ›politischen Kunst‹ vgl. 6.2.2.

71 Vgl. 2.4.2.

72 Camnitzer (2007), 5.

»Aquí en los Estados Unidos, como se manifiesta en el Pop Art, la necesidad de afirmación de los símbolos gregarios es muy evidente. Es una sociedad que se afirma a sí misma. Pero en nuestro país, como en toda Latinoamérica, estamos todavía en el paso anterior a habernos formulado nuestra propia forma de vida, equivalente a la *American way of life*, y así nos quedamos con aquello que precede a todo orden: el caos. Es por eso que debemos asumirlo.«⁷³

Noé formuliert diese Worte in den 1960er-Jahren, zu einer Zeit, als sich in ihm ein Wandel vollzieht. Camnitzer hingegen reflektiert die Sechzigerjahre aus der heutigen Perspektive. Dennoch situieren sich beide Gedankengänge in derselben, nach wie vor aktuellen Haltung, die sich im Begriff der *revindicación*, der Einforderung einer lateinamerikanischen Perspektive, manifestiert. Diese Einforderung muss zweifelsohne ernst genommen werden, sorgte die Frage nach der ›lateinamerikanischen Kunst‹ doch für einen bedeutenden Perspektivwechsel, ein wesentliches Aufwühlen der Geschichte.⁷⁴ Denn dass Azurduy und Kolumbus sich heute gegenüberstehen, miteinander ausgetauscht und debattiert werden, markiert vor dem Hintergrund der jahrhundertelangen Kolonialgeschichte ein bedeutendes, politisches Ereignis. Doch parallel werden mit dieser Einforderung Grenzen aufrechterhalten, die bis heute in der Kunstgeschichtsschreibung reproduziert werden. Dies geschieht immer dann, wenn das ›Lateinamerikanische‹ als Existenzweise der Kunst festgelegt wird. Echeverría verweist hingegen auf eine andere Form der *revindicación*, die sich jenseits dieser Grenzen situiert und deshalb zu produktiven Ergebnissen führen kann.⁷⁵

Als Noé sich für seine Einzelausstellung in der *Galería Bonino* im Januar 1966 vorbereitet, steht die Beziehung zu den Galeristen bereits unter Spannung. Er schildert, wie sich die Position der Galerie, die die lateinamerikanischen Künstler:innen engagiert unterstützt hatte, zunehmend wandelte. Denn mehr und mehr habe sich Bonino von den Künstler:innen abgewendet und sich auf das konzentriert, was zu dem Zeitpunkt *in* und angesagt war. Noé fasst diesbezüglich zusammen:

»[...] [S]e debatía entre ser *pionero* o *in*. Este último término, tan neoyorquino, le pesó tanto que se decidió por él. En consecuencia, renegó de la fuente que había creado un estado de expectativa alrededor de su trabajo, pues ¿no era acaso el gran marchand de

73 »Hier in den Vereinigten Staaten, wie die Pop-Art zeigt, ist das Bedürfnis nach affirmativen, gesellschaftlichen Symbolen sehr offensichtlich. Es ist eine Gesellschaft, die sich selbst bejaht. Aber in unserem Land wie in ganz Lateinamerika befinden wir uns noch einen Schritt vor der Bestätigung unserer eigenen Lebensweise, wie dem *American way of life*. Und so bleibt uns nur das, was jeder Ordnung vorausgeht: das Chaos. Aus diesem Grund sollten wir es annehmen.« (ÜdA). Noé (2015a), 171.

74 Hier setzt auch die Argumentation von Peter Weibel an, in welcher er für eine »globale Kunst« plädiert, die es vermag, das westliche Monopol aufzubrechen. Vgl. 2.5.

75 Im posthum erschienenen Sammelband *Bolívar Echeverría – Modernidad y resistencias* werden im Kapitel »Hacer visible lo invisible« verschiedene Ansätze diskutiert, in denen Echeverría insbesondere den lateinamerikanischen Barock untersucht hat. Vgl. Raquel Serur Smeke, Hg., *Bolívar Echeverría: Modernidad y resistencias* (México, D. F.: Ediciones Era, 2015).

Sudamérica? Así, prefirió optar por un perfil semejante al de sus colegas, trabajando con artistas europeos y norteamericanos.«⁷⁶

Da sich seine Arbeiten nicht mehr kommerzialisieren ließen, so Noé, habe Alfredo Bonino schlichtweg das Interesse an seiner Kunst verloren.⁷⁷ Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass Noés Denken und Handeln stark von dem ästhetischen und politischen Wandel des ›zweiten‹ New York bestimmt wird. Aufgrund der politischen und soziokulturellen Umstände in New York kann der Künstler seine ›lateinamerikanische Bedingung‹ nicht loslassen, weshalb er sie in seine theoretische Auseinandersetzung integriert:

»Como lo importante es el devenir de la creación, respecto al cual el artista es sólo un instrumento de su historia, más adelante ubico el quehacer artístico en este tiempo y en sus exigencias. Estas, insensiblemente, me llevan a trazar una ubicación geográfica del artista (ya que éste, no sólo vive en un tiempo sino, también, en un lugar) y, en consecuencia, a proponer una respuesta a un problema tabú, el de la nacionalidad del arte. Asimismo, me conduce de lleno a encarar otro tabú del arte, la unidad. Una pintura de visión quebrada, un posible hacer colectivo y la posibilidad, por ende, de un nuevo arte orgánico, son sus consecuencias.«⁷⁸

Hier skizziert Noé die Methodik der »visión quebrada«, die sich in seiner künstlerischen Praxis als »caos como estructura« manifestieren wird. Doch ist das Chaos, wie Noé konstatiert, tatsächlich nur ein Phänomen des Lateinamerikanischen? Die Materialität des Kunstwerkes, wie ich sogleich zeigen werde, erzählt eine andere Geschichte als der Künstler selbst.

9.3.3 *Balance 1964-1965*

Noés Werke verorten sich im ›Akt der Balance‹, jenem Prozess, welcher zwischen Hinfallen und Aufstehen immer wieder neu erprobt wird. Auf diesen Akt, der sich in *Un vacío difícil de llenar* bereits durch die perspektivisch fallende Leinwand andeutet, soll im Folgenden anhand der Installation *Balance 1964-1965* näher eingegangen werden.

76 »[...] [E]s ging darum, *Pionier:in* oder *in* zu sein. Der letzte Begriff, so typisch für New York, lastete so schwer auf ihm, dass er sich dem hingab. Dadurch verleugnete er die Quelle, die eine gewisse Erwartungshaltung um sein Werk herum geschaffen hatte. Denn war er nicht der große Vertreter Südamerikas? Doch er entschied sich lieber für ein ähnliches Profil wie das seiner Kolleg:innen und arbeitete mit europäischen und nordamerikanischen Künstler:innen.« (ÜdA). Noé (2015a), 97.

77 Vgl. Noé, 167.

78 »Da es um den kreativen Prozess des Werdens geht, in welchem die Künstler:in nur ein Instrument ihrer Geschichte ist, verorte ich später das künstlerische Schaffen in dieser bestimmten Zeit mit ihren jeweiligen Anforderungen. Dies führt mich unweigerlich dazu, eine geografische Verortung der Künstler:in vorzunehmen (da sie nicht nur in einer Zeit, sondern auch an einem Ort lebt) und folglich eine Antwort auf ein tabuisiertes Problem zu geben, nämlich das der Nationalität der Kunst. Zugleich bringt es mich dazu, auf ein anderes Tabu in der Kunst zu blicken: das der Einheit. Die Folgen daraus sind eine Malerei mit gebrochener Vision, ein mögliches kollektives Schaffen und schließlich auch die Aussicht auf eine neue organische Kunst.« (ÜdA). Noé (2015), 14.

Noé konzipierte die den Raum invadierende Arbeit speziell für seine Einzelausstellung, die im Januar 1966 in der *Galería Bonino* stattfand.⁷⁹ Hier zieht der Künstler, wie der Titel schon sagt, *Bilanz* aus jenem ›zweiten‹ New York, in welchem er einen ästhetischen Wandel der Malerei beobachtet.⁸⁰

»Hay que entender de vuelta lo que es la pintura«⁸¹ – dieser von Noé formulierte Anspruch an seine Kunstpraxis, aber auch an sein theoretisches Verständnis von der Malerei, wird in *Balance 1964-1965* bis auf die Spitze, ja sogar bis zur Eskalation getrieben. Denn was hier *eskaliert* – was über eine Stufe und damit auch über eine bestimmte Ebene hinausgeht – ist ein bestimmtes Konzept der Malerei. Diese These möchte ich nun weiter entfalten.

Abb. 93 Luis Felipe Noé, *Balance 1964-1965*, 1965



Balance 1964-1965 (Abb. 93) bestand aus mehreren Arbeiten, die Noé, wie der Titel bereits ankündigt, größtenteils im Zeitraum von 1964 bis 1965 angefertigt hatte. »En ese momento, muchas veces yo componía mis instalaciones con piezas que habían sido antes obras singulares y que, además, deambulaban de una instalación a otra«,⁸² äußert sich Noé über seine Methodik, die darin besteht, mehrere Werke miteinander

79 Bereits 1961 zeigte Noé eine Einzelausstellung zur *Serie federal* in der *Galería Bonino* in Buenos Aires. (Vgl. 5)

80 In Bezug auf den Begriff der ›Installation‹ wird dieser Wandel in 9.3.4 näher erläutert.

81 »Es muss wieder verstanden werden, was die Malerei bedeutet.« (ÜdA). Noé (2009), 95.

82 »Damals habe ich meine Installationen oft aus Elementen komponiert, die vorher einzelne Werke darstellten und die dann von einer Installation zur nächsten wanderten.« (ÜdA). Noé (2015a), 102.

zu kombinieren. Die Rekonstruktion und Analyse der bereits in den 1960er-Jahren zerstörten Arbeit⁸³ basiert hier auf einer Fotografie, die im Atelier des Künstlers aufgenommen wurde und in welcher sich Noé inmitten der Bilder positioniert. Deshalb ist die Perspektive, die hier zunächst eingenommen wird, jene der Kameralinse, die diese Situation eingefangen hat.⁸⁴

Unter den zahlreichen Bildern der Installation befinden sich u.a. die Arbeiten *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (1964), *Cisma o las dos caras del cristianismo* (1962), *Etapas de la memoria* (1964) und *sin título* (1964). Des Weiteren zeigen sich verschiedene Leinwände, Rahmen und auch ausgeschnittene Figuren, die sich von der Wand bis auf den Boden verteilen. Das Verb ›verteilen‹, wird der *Werk-Situation* – denn diese mutet wie eine *situative*, relationale Gegebenheit an – jedoch noch nicht gerecht. Eher fallen Rahmen, Leinwände, Hölzer und Figuren ineinander, überlappen sich, lehnen sich an der Wand oder aneinander an, liegen, sind schräg gestellt, kurzum: *balancieren* und befinden sich damit im ›Akt der Balance‹. Im weitesten Verständnis einer Juxtaposition *balancieren* jedoch nicht nur die genannten Materialien im Raum, vielmehr ordnen sich die verschiedenen Bildinhalte ebenfalls der Logik der Balance unter. Diese wiederum verweist auf einen Zustand, der über ein dynamisches Auspendeln und das Motiv des ›Hinfallens und Aufstehens‹ definiert wird. Der ›Balance-Akt‹ der Bilder lässt sich mit der Bildakt-Theorie Bredekamps deuten. Demnach sind die ›balancierenden Bilder‹ Akteurinnen, die über ihre sinnliche Materie agieren. Bredekamps Ansatz gestaltet sich als produktiv, wenn es darum geht, die Agenzialität der Werke zu beschreiben. Wie äußert sich nun diese ›Aktion der Bilder‹ und welche Strategien entwickelt Noé, um den »mito de la obra de arte«, der sich im ›Mythos der Malerei‹ widerspiegelt, zu überwinden? Die folgenden Überlegungen widmen sich diesen Fragen.

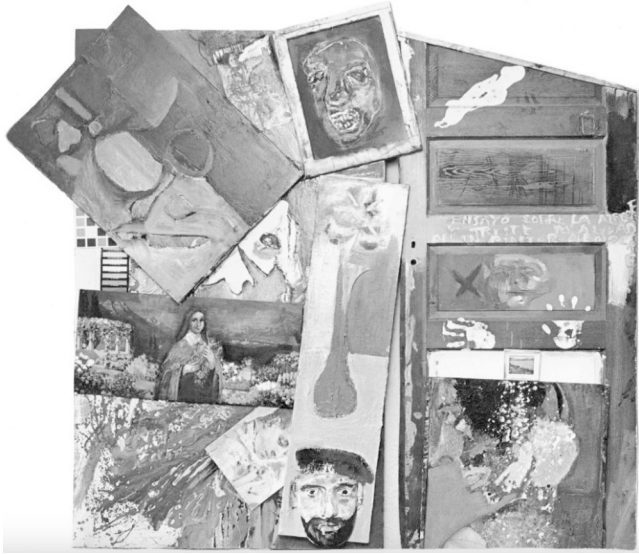
Dem ›Akt der Balance‹ entsprechend werden in der Collage *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (Abb. 94) mehrere Bilder und Thematiken über- und nebeneinander dargestellt. In seinem *Ensayo*, der einer Übung und einer Probe gleichen soll, nimmt Noé die klassischen Motive eines ›mittelmäßigen Malers‹ auf. So vermischen sich auf einer heterogenen Plattform ein Stilleben (eine Blumenvase und ein Gedeck), verschiedene Portraits sowie das Bild einer Frau vor einer Berglandschaft, die eine kleine Figur in den Händen hält. Hinzu kommen verschiedene, im Farbverlauf angedeutete Figuren. Als Leinwand dient u.a. eine am oberen Rand schräg abgesägte Tür, auf welcher sich zwei Handabdrücke und ein darauf gemaltes Gesicht befinden. Germaine Derbeque beschreibt die Tür in Noés *Autorretrato* als »elemento de ruptura y ritmo«. ⁸⁵ Demnach vermittelt das Bild den Eindruck, als könnte die Tür geöffnet werden, um einen sich dahinter befindenden Raum zu betreten. Dieser Raum erweitert die zweidimensionale Bildebene um eine dritte, räumliche Ebene. Die Tür ist jedoch nicht

83 Als Noé 1968 mit seiner Familie nach Buenos Aires zurückkehrte, musste er sich aufgrund der sperrigen und nur schwer lagerfähigen Arbeiten zahlreicher Werke entledigen. Hier entstand der Mythos, dass er seine Arbeiten in den *Hudson River* geworfen hätte. Diese Geschichte, so klärt der Künstler auf, sei jedoch nur ein Euphemismus für das tatsächliche Zerstören und Entledigen seiner Kunst. Auch *Balance 1964-1965* wurde in diesem Zusammenhang entsorgt. Vgl. ebd., 175.

84 Insgesamt sind nur wenige Bilder dieser Ausstellung erhalten geblieben, weshalb diese Fotografie als wichtige Vorlage diene.

85 Vgl. Noé (2015a), 89.

Abb. 94 Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*, 1964



nur ein symbolisches Zeichen, sie ist in den ›Akt der Balance‹ eingebunden und kann demnach jederzeit ›hinfallen‹, ›aufstehen‹ bzw. aufgehen oder sich schließen. Dadurch erhält sie eine Handlungsmacht, die sie von einem bloßen Bilddasein unterscheidet. In *Tres puertas* (Abb. 95) von 1964 stellt Noé drei Türen hintereinander auf. Wie ein Buch durchblättert werden kann, so können Betrachtende die Türen, die hier als Leinwand dienen, nach und nach ›durchblättern‹ bzw. ›durchschreiten‹. Zuvor hatte Noé in *Autorretrato* von 1963 sein Selbstbildnis auf die Tür gemalt. Die Materialität der Tür führt, wie hier deutlich wird, auf ein dynamisches und multidimensionales Denken zurück.

Die Collage *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor* wurde für *Balance* 1964-1965 wieder demontiert. Die tragende Leinwand inklusive der Tür lehnt links an der Wand, während die Stillleben aus der Perspektive der Fotografie betrachtet frontal im Hintergrund angebracht wurden. Das Stillleben mit Messer, Löffel und verschiedenen Gefäßen wurde schräg an eine weitere Leinwand montiert. Das mit einer langen schmalen Vase dargestellte Blumenstillleben lehnt in leichter Schräglage und knapp über dem Boden an den anderen Bildern. Die gemalte Frau, die aufgrund ihrer Kleidung und der Haarbedeckung eine Nonne darstellen könnte, ist in *Balance* 1964-1965 nicht mehr wiederzufinden. Ebenso wenig lassen sich die beiden Portraits von zwei männlichen Personen auffinden. Eines zeigt das Profil eines jüngeren Mannes, der über seine rechte Schulter blickt. Das andere Portrait besteht lediglich aus dem ausgeschnittenen Kopf eines etwas älteren Mannes mit Vollbart und Baskenmütze. Auffällig ist, dass es sich in allen beschriebenen Bildern um traditionelle Motive, Sujets und Genres der Malerei handelt. Diese Bilder werden samt ihrer Geschichtlichkeit in den Kontext der *Otra figuración*, der *Antiestética* und schließlich auch der ›Balance‹ übertragen. Die Akkumulation

Abb. 95 Luis Felipe Noé, Tres puertas, 1964

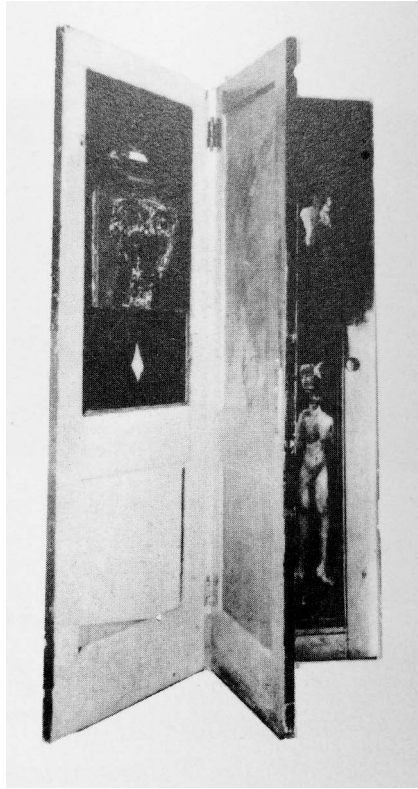


Abb. 96 (links) Luis Felipe Noé, Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre (Ausschnitt: Ingres), 1964;

Abb. 97 (rechts) Luis Felipe Noé, Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre (Ausschnitt: Rousseau), 1964



der Bilder schafft eine Relationalität, welche die Geschichtlichkeit der Malerei anders auslegt. Bezüglich eines Kommentars des Kunstkritikers Hilton Kramer betont Noé:

»[Hilton Kramer] vio en la muestra cuadritos vulgares colgados de manera rara, no entendió para nada el problema. Tal vez lo que pasa es que mis cuadritos hubieran tenido que ser mucho más vulgares (puestas de sol, paisajes de Montmartre y retratos de señoritas) para que se diera cuenta que yo no hago hincapié en la pintura ni en la imagen sino en la relación caótica de imágenes.«⁸⁶

Hier betont Noé das ›relationale Chaos‹ der Bilderkette. Diese Form der Relationalität, die das Gewordensein der Bilder neu reflektiert, möchte ich nun anhand der bereits erwähnten Portraits näher erläutern. Denn möglicherweise stellt das Portrait den jungen Jean-Auguste-Dominique Ingres dar (Abb. 96). Das Bild zeigt den jungen Maler mit seiner Farbpalette in der Hand. Sein Blick ist leicht gesenkt. Der daneben installierte, ausgeschnittene Kopf eines Mannes könnte das Gesicht von Henri Rousseau abbilden (Abb. 97).⁸⁷ Noé würde also mit Ingres einen bekannten Vertreter des Klassizismus und mit Rousseau einen Vertreter der Moderne zitieren. Was hat es damit auf sich?

Im Kapitel »Estética de la antiestética« beschreibt Noé in Bezug auf den Klassizismus die Notwendigkeit einer ›Antiästhetik‹. Dabei unterscheidet er zwischen dem Produktionsprozess eines Kunstwerkes und dem ›fertigen Werk‹, dem Ergebnis: »arte como creación y arte como resultado«.⁸⁸ Ersteres verortet er in der »búsqueda« (*aventura de búsqueda*). Zweiteres orientiere sich an vorgegebenen Normen, die sich im Begriff der Ordnung (*orden*) wiederfinden. Das Problem liege nun darin, dass das Ergebnis vor der Suche gesehen und es darüber hinaus einem Ideal zugeordnet werde: »El resultado, que viene naturalmente después de la creación, se coloca antes por el solo hecho que para el espectador está antes [de la búsqueda].«⁸⁹ Indem Noé die Situation zwischen »creación« und »resultado« genauer untersucht, entdeckt er einen Widerspruch, der sich im Begriff der Ordnung zeigt:

»[...] [L]a aventura supone destrozar un orden anterior si este orden es limitativo de nuevas posibilidades. La aventura entonces se mide también por el destrozo. En ese destrozar hay unas ganas de hacer, pero la aventura consiste justamente en no saber a dónde se va. Sabiéndose todo de antemano no existe aventura. Entonces, ¿dónde se puede hablar del orden como condición que debe cumplir la aventura?«⁹⁰

86 »[Hilton Kramer] sah in der Ausstellung gewöhnliche Bilder, die in einer seltsamen Weise gehängt waren. Er verstand das Problem überhaupt nicht. Vielleicht hätten meine Bilder viel trivialer sein müssen (Sonnenuntergänge, Montmartre-Landschaften und Porträts junger Damen), damit er erkannt hätte, dass ich mich weder auf die Malerei noch auf das Bild beziehe, sondern auf die chaotische Beziehung zwischen Bildern.« (ÜdA). Ebd., 174.

87 Gut 20 Jahre später widmet sich Noé erneut dem französischen Maler in *Huir como Gauguin o soñar como Rousseau* von 1985. An dieser Stelle möchte ich Sarah Czirr danken, die mich auf diese Spur führte.

88 Vgl. Noé (2015a), 63.

89 »Das Ergebnis, das natürlich erst nach der Kreation da ist, wird allein deshalb vorangestellt, da es für die Betrachter:innen vor [der Suche] sichtbar wird.« (ÜdA). Ebd., 64.

90 »[...] [D]as Abenteuer liegt darin, eine bisherige Ordnung zu zerstören, wenn diese Ordnung neue Möglichkeiten begrenzt. Das Abenteuer wird dann auch an der Zerstörung gemessen. In dieser

Seine Unterscheidung zwischen »aventura y orden« wendet Noé schließlich auf die griechischen Künstler der Antike an, die dem Ideal des Menschen verschrieben waren. Die Rezeption ihrer Kunst werde jedoch auf den Begriff der Schönheit zurückgeführt und nicht auf den Prozess, der sich in der Geschichte des Ideals äußere. Hier liege, so Noé, ein großer Irrtum, der sich schließlich auch im Klassizismus fortsetze: »Se supone que el artista estaba dirigido hacia lo bello y que su supremo ideal era la belleza. Se supone, entonces, una belleza anterior a la que el artista llega a poseer y que luego transmite a la posteridad: Ser clasicista, entonces, es tener la misma aspiración que tuvieron los griegos, la misma aspiración de belleza.«⁹¹ In der klassizistischen Malerei sei die »Suche« nach einem Begriff der Schönheit nicht mehr anwesend, da unmittelbar das Ideal repräsentiert werde. Das Problem des Klassizismus liege demnach in der Unterschlagung der Suche. Indem Noé die »búsqueda« vor das Ergebnis stellt, formuliert er die Grundzüge und das tragende Element seiner *Antiestética*: »El arte como creación es una lucha contra el arte como resultado. Allí radica la antiestética.«⁹² Die künstlerische Arbeit wird demnach nicht als »Endprodukt«, sondern als Weiterführung, von einer Probe zur nächsten, gedacht: »La obra no es un fin, sino un medio«, fasst Noé zusammen.⁹³ Mit dieser wichtigen These formuliert er einen Kunstbegriff, der sich zeitlich nicht festsetzen lässt, sondern dynamisch und prozessual agiert.

Vor diesem Hintergrund hatte Noé das Portrait des jungen Ingres in seinen »Ensayo« eingefügt. Mit seiner Darlegung eines dynamischen Produktionsbegriffs der künstlerischen Praxis eröffnet er parallel neue Möglichkeiten für die »Suche« der Betrachter:innen.⁹⁴ Hier sollte zunächst die Strategie des Künstlers, die sich hinter dem »Balance-Akt« verbirgt, skizziert werden. Wenn Noé die »Frage nach den griechischen Göttern« stellt, dann aus dieser beweglichen und »suchenden« Perspektive heraus.

Henri Rousseau, auf den das weitere Portrait in *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* nun zurückführen könnte, war Autodidakt. Sein Malstil wurde der sogenannten »naiven Kunst« zugeordnet. Diese Kategorisierung konnte nur existieren, weil im Frankreich des 19. Jahrhunderts eine Ästhetik dominierte, die in der Institution der Akademie begründet war.⁹⁵ Das »akademische Wissen« (*conocimiento académico*), welches Noé eingangs dem »pensamiento artístico« gegenüberstellte, kann durch die Figur von Rousseau kritisch hinterfragt werden.

Zerstörung steckt die Schaffenslust, doch das Abenteuer besteht gerade darin, nicht zu wissen, wohin diese führt. Wenn man alles vorher weiß, gibt es kein Abenteuer. Wo kann also von Ordnung als Voraussetzung gesprochen werden, die das Abenteuer erfüllen müsste?« (ÜdA). Noé (2015), 64-65.

91 »Es wird davon ausgegangen, dass sich Künstler:innen am Schönen orientierten und ihr höchstes Ideal in der Schönheit lag. Es wird also eine bereits existierende Schönheit vorausgesetzt, welche sich die Künstler:in aneignet und die sie dann an die Nachwelt vererbt. Eine Klassizistin zu sein, impliziert also dasselbe Bestreben, das die Griech:innen hatten, das gleiche Streben nach Schönheit.« (ÜdA). Ebd., 65.

92 »Die Kunst, die sich aus der Kreation heraus begreift, kämpft gegen eine Kunst, die sich über ein Ergebnis definiert. Darin liegt die Antiästhetik.« (ÜdA). Ebd., 66.

93 »Das Werk ist kein Zweck, sondern ein Mittel.« (ÜdA). Ebd., 74.

94 Auf die Betrachter:innen wird im Folgenden näher eingegangen. Vgl. 9.3.4.

95 Es war insbesondere Paul Cézanne, der diese Ästhetik hinterfragte und in seinen Werken andere Perspektiven eröffnete.

Es ist nicht eindeutig zu sagen, ob die erwähnten Portraits nun im ›Bilderhaufen‹ untergegangen, verdeckt oder womöglich nicht in die Installation integriert worden sind. Doch ihre vorherige Präsenz deutet auf das im gesamten Werk geschehene ›Ausbalancieren‹ zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen »aventura« und »orden«, ja zwischen (akademischer) Ästhetik und Antiästhetik hin. So wird die Realität von Klassizismus bis zur Moderne anhand der Bildzitate aufgegriffen, um sie mit der Methodik der *Otra figuración* und der Materialität der Collage in Relation zu setzen. Dabei unterstreicht der Begriff des *Ensayo* die Prozesshaftigkeit innerhalb der Arbeit. Noé führt dementsprechend aus:

»[...] Balance 1964-1965 [fue] construída (o mas bien deconstruída) mediante la acumulación –en gran parte sobre el piso– de muchas obras realizadas en esos años. Correspondía esta obra a una convicción mía: para abarcar lo que me era contextual, eso que vivía como caótico, y poder asumirlo, se necesitaba hacer cada vez más complejo el problema. Por lo cual cada obra era simplemente un ensayo parcial para la siguiente.«⁹⁶

Abb. 98 (links) Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 1ra versión*, 1962;

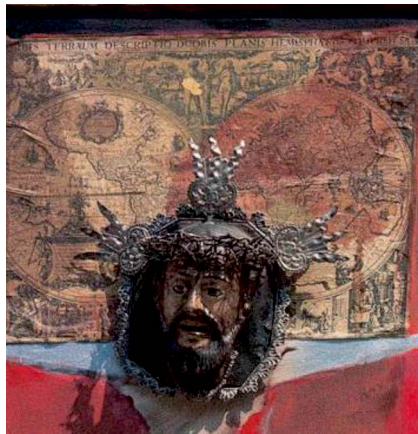
Abb. 99 (rechts) Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 2da versión*, 1962



96 »Balance 1964-1965 [wurde] durch die Anhäufung von vielen Arbeiten konstruiert (oder eher dekonstruiert), die größtenteils auf dem Boden verteilt waren und die in diesen Jahren entstanden sind. Die Arbeit entsprach einer Überzeugung von mir: Um das, was für mich kontextuell war, das, was ich als chaotisch erlebte, erfassen und annehmen zu können, war es notwendig, das Problem immer komplexer zu gestalten. Jedes Werk war also nur eine Teilprobe für das nächste.« (ÜdA). Noé (2015), 172.

In diesem Sinne reiht Noé einen weiteren, mächtigen Themenbereich in die Bilderkette ein, der die westliche Kunsttradition wesentlich prägte: das Christentum. *Cisma o las dos caras del critianismo* (Abb. 98, 99) ist eine Arbeit von 1962, von der ebenfalls nur einzelne Elemente für die Installation übernommen wurden. Diese Arbeit weist auf eine gesamte Werkreihe hin, in welcher sich Noé mit dem Christentum und der christlichen Ikonografie auseinandersetzt.⁹⁷ In *Balance 1964-1965* ist nun eine veränderte Version vom »Zwist (*Cisma*) des Christentums« zu sehen. Der Körper der Christusfigur am Kreuz wurde auf eine vertikal ausgerichtete, schmale Leinwand gemalt. Während im Original der Hintergrund farbig gestaltet wurde, ist die Leinwand in der Installation weiß geblieben. Im Original wurde an der Stelle des Kopfes das Gesicht einer Christus-Skulptur installiert, die einen Dornenkranz aus Silber trägt. Aufgrund der Dornenkrone bezeichnet Roberto Amigo den Kopf als »cabeza colonial de Cristo« (Abb. 100).⁹⁸

Abb. 100 Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo*. 2da versión (Ausschnitt: *Cabeza colonial*), 1962



Ein weiteres Indiz für einen »kolonialen Christus« findet sich im Nimbus, der mit Federn ausgeschmückt wurde. Hinter dem Christuskopf hatte Noé im Original die Kopie einer spätmittelalterlichen Weltkarte integriert.⁹⁹ Diese teilte die Weltkugel in Hemi-

97 1962 malt Noé *La última cena* und greift damit ein biblisches Motiv auf, welches in der Kunstgeschichte zahlreich zitiert wurde. In seiner Version wird an die Stelle der Christusfigur eine weiße Leinwand in das Bild eingefügt. Die Gesichtszüge Christi werden hier nur schwach angedeutet. Im selben Jahr fertigt er *Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* an. Es folgen u.a. *Cristo del pecado* von 1963, *Paquete de Mantegna* und *Nuestro señor de cada día*, beide von 1964.

98 Vgl. Roberto Amigo Cerisola, »El cristianismo como tema.« In Noé (2015a), 81.

99 Die originale Weltkarte des 17. Jahrhunderts mit dem Titel *Orbis Terrarum Descriptio Duobis Planis Hemisphaeris Comprehesa* stammt von dem niederländischen Kartographen Nicolas van Geelkercken. Zur Abbildung der Karte vgl. Nicolas van Geelkercken, »Worldmap.« <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.88.html/2014/travel-atlases-maps-natural-history-14401>. [18.09.2018].

sphären auf: den europäischen, afrikanischen und asiatischen Kontinent auf der einen, den nord- und südamerikanischen Kontinent auf der anderen Seite. Die Teilung überträgt sich im Original auch auf die Christusfigur. Denn auf der rechten Bildseite wurde ein weiteres Christusbild eingefügt, welches eindeutig den »europäischen Christus« im Profil darstellt. Diesem wiederum steht ein Profilbild aus einem weiteren Portrait einer Person gegenüber, deren Identität jedoch nicht entschlüsselt werden kann. In *Cisma* werden demnach nicht nur Kolonialherrscher und Kolonialisierte miteinander konfrontiert, vielmehr ist es das Bild des Fremden, das sich im Zwist offenbart.¹⁰⁰ Wie bereits erwähnt, wurde die hier geschilderte Darstellung für *Balance 1964-1965* nur teilweise übernommen. Weder die Karte noch der Inhalt des rechten Bildraums wurden in der Installation umgesetzt. Der Christuskopf wurde hier durch einen gemalten Totenschädel ersetzt. Das Vanitas-Motiv des Totenkopfs taucht im rechten Bildraum erneut auf. Trotz alledem kann diese veränderte Form als Hinweis auf die zutiefst ambivalente Kolonialgeschichte betrachtet werden, in welcher die katholische Kirche bezüglich der Missionierung eine zentrale Rolle spielte.

In *Antiéstética* führt Noé jene Gründe an, die ihn dazu verleitet haben, die christliche Ikonografie aufzugreifen. Ein Besuch in Brügge während seines ersten Europaaufenthaltes im Jahr 1961 gestaltet sich ausschlaggebend für sein sich wandelndes Verhältnis zum Christentum.¹⁰¹

»Cuando estuve en Brujas y recorrí sus calles y la ciudad, ese escenario vacío de una sociedad ya muerta, encontré una clave. En su museo se me pobló ese escenario vacío. Entendí una sociedad burguesa, severa, con valores rígidos, estructurada alrededor del cristianismo. Cristo allí no es una mera esperanza, es algo tan concreto y limitado como un pedazo de pan, pero con una capacidad simbólica de absoluto. [...] Hay un absoluto y al mismo tiempo una concreta limitación de ese absoluto. Todo es preciso en la vida, todo gira en función de un orden. En la sociedad flamenca. En la pintura también. En la pintura flamenca. Y yo me di cuenta de que había la misma relación entre esa pintura y el mundo actual que entre Brujas y Nueva York, y de que, por lo tanto, ninguna de las apoyaturas estructurales de la pintura flamenca puede servir pedagógicamente. Aunque las ame y las prefiera, tengo que hacer lo opuesto.«¹⁰²

100 Zum Motiv des Fremden vgl. die Ausführungen im ersten Kapitel, 1.2 sowie 2.1.

101 Als Jugendlicher spielte Noé mit dem Gedanken, dem Orden der Benediktiner beizutreten; eine Idee, die er jedoch schnell wieder verwarf. Vgl. Noé (2015a), 25ff.

102 »Als ich in Brügge war und durch die Straßen der Stadt ging – diese leere Bühne einer bereits toten Gesellschaft –, fand ich zu einer Erkenntnis. In einem Museum erschien mir dieses leere Szenario nun bevölkert. Ich verstand plötzlich die bürgerliche Gesellschaft, streng, mit ihren starren Werten, die sich um das Christentum herum anordneten. Christus ist dort keine bloße Hoffnung, er ist etwas so Konkretes und Begrenztes wie ein Stück Brot, aber mit einer symbolischen Aufladung des Absoluten. [...] Es gibt ein Absolutes und gleichzeitig eine konkrete Begrenzung dieses Absoluten. Im Leben erweist sich alles als präzise, alles dreht sich um eine Ordnung in der flämischen Gesellschaft und auch in der Malerei, in der flämischen Malerei. Und ich erkannte, dass zwischen dieser Malerei und der gegenwärtigen Welt die gleiche Beziehung besteht, wie zwischen Brügge und New York, und dass daher keine der strukturgebenden Stützen der flämischen Malerei pädagogisch tauglich ist. Auch wenn ich sie liebe und bevorzuge, muss ich das Gegenteil tun.« (ÜdA). Noé (2015), 41-42.

Der Vergleich zwischen Brügge und New York führt auf die jeweilige Bedeutung der beiden Städte als Kunstzentren zurück. Denn das, was Brügge für das Mittelalter bedeutete, war New York für die Sechzigerjahre: ein internationales Zentrum der Kunstproduktion und des Kunsthandels. Noés Verständnis von Kunst wendet sich von den alten flämischen Meistern wie auch der neuen New Yorker Schule¹⁰³ ab. In dieser Abwendung steckt jedoch gleichzeitig ein Bezug auf die vorherigen Traditionen und aktuellen Entwicklungen in der Kunst. Denn erst im Gegensatz (*lo opuesto*) begründet sich das Chaos, weshalb die Ordnung als wesentliche Instanz vorausgesetzt wird. Doch mit welcher Form der Ordnung haben wir es hier zu tun? In *Balance 1964-1965* stehen die Werke nicht für sich. Sie suchen den Ausgleich untereinander, wodurch sie sich im permanenten Prozess, in der »búsqueda« befinden. Darüber hinaus gestalten die einzelnen Bilder ein gesamtes interpiktorales Netzwerk, in welchem ein Motiv stets auf ein weiteres hinführt. Noé versteht die Ordnung als einen offenen Prozess, »un orden haciéndose«. ¹⁰⁴ Diese Auslegung geht über eine dichotomische Gegenüberstellung hinaus. Vielmehr situiert sich Noés Bild von Chaos und Ordnung im dynamischen ›Akt der Balance‹, in welchem sich das ›Hinfallen und Aufstehen‹ als eine sich stets wiederholende Praxis erweist.

Roberto Amigo verweist in Bezug auf Noés Auseinandersetzung mit dem Christentum auch auf die Werke von León Ferrari und unterstreicht dabei den wesentlichen Unterschied zwischen den Künstlern: »En Ferrari [la religión] era un combate, que hoy prosigue, contra el dominio de la Iglesia como instauradora de un orden moral sostenido en la represión y la censura, cuya ejemplificación principal es la política imperial, por el contrario, en Noé la religión es la expresión individual del humanismo en crisis.«¹⁰⁵ León Ferrari schuf 1965 das kontrovers diskutierte Werk *La civilización occidental y cristiana*, in welchem ein US-amerikanisches Kampfflugzeug als Kreuzvorlage für den Körper Christi diente. Diese Anspielung bezog sich eindeutig auf den Vietnamkrieg und prangerte, wie Amigo festhält, die imperiale Politik der USA an. Der von Amigo dargelegte »humanismo en crisis« äußert sich in der Eroberungsgeschichte, welcher sich Noé in den Achtziger- und Neunzigerjahren intensiv widmet. Die kritische Auseinandersetzung mit der christlichen Religion in den frühen 1960er-Jahren bildet ferner die Grundlage für seine späteren Überlegungen zur Kulturgeschichte Argentiniens sowie zur permanenten Krise des Menschen. Die Arbeit *Hoy – el ser humano* von 2016 verhandelt die jüngste Aktualisierung dieser Krise. Hier wird vor dem Hintergrund der Flüchtlingskrise von 2015 die Figur von Christus am Kreuz durch ein Mosaik zerbrochener Spiegel dargestellt.¹⁰⁶

Mit der Arbeit *Etapas de la memoria* (Abb. 101) von 1964, die sich auf dem Foto im Hintergrund rechts, unmittelbar hinter Noé befindet, installiert der Künstler ein wei-

103 Zum Begriff der »New Yorker Schule« vgl. Lucy Lippard, Hg., *Pop Art* (Droemer Knauer, 1969), 24.

104 »Eine Ordnung im Entstehen.« (ÜdA). Noé (2015), 49.

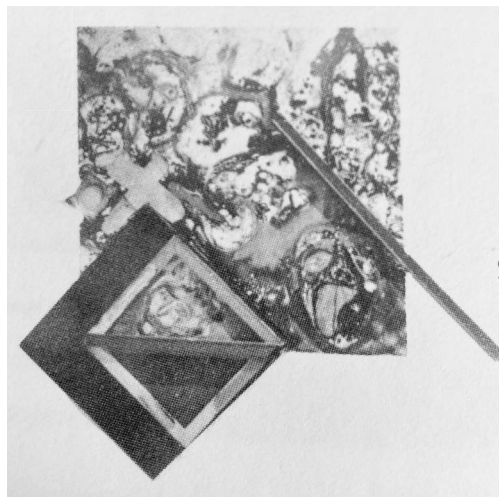
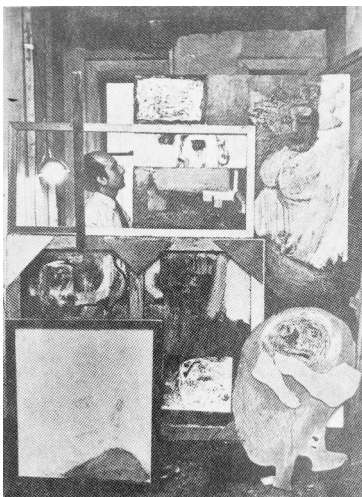
105 »Bei Ferrari zeigt sich [die Religion] als ein bis heute andauernder Kampf gegen die Vorherrschaft der Kirche als Erzeugerin einer auf Unterdrückung und Zensur basierenden moralischen Ordnung, deren Hauptausprägung die imperiale Politik ist. Bei Noé hingegen ist die Religion der individuelle Ausdruck von einem sich in der Krise befindenden Humanismus.« (ÜdA). Roberto Amigo Cerisola (2015a), 83.

106 Vgl. 5.7.

teres ›Werk im Werk‹. Im rechten Bildraum lassen sich der korpulente Körper und das stark geschminkte Gesicht einer Frau erkennen. Die Figur wurde in überlebensgroßer Dimension auf eine ca. zwei Meter hohe Leinwand gemalt. Das Werk gliedert sich in mehrere Leinwände, die etappenartig hintereinandergestellt wurden. So deutet sich, unmittelbar vor der Frauenfigur, ein weiteres Bild an, welches die Rückseite der Leinwand preisgibt. Darüber wurden ein leerer Rahmen und eine vertikale Leiste installiert. Die durch den Rahmen aufgeteilte Rückseite zeigt verschwommene Gesichter, die sich nicht eindeutig identifizieren lassen. Auf der rechten Seite deutet sich eine amorphe Figur an, die ausgeschnitten und auf die Leinwand geklebt wurde. Das erste Bild der ›dreifachen Etappe‹ zeigt nun eine fast weiße Leinwand, in deren rechter unterer Ecke lediglich eine kleine Berg- oder Hügelspitze zu sehen ist. Zu diesem Zeitpunkt kann sich die Erinnerung in Noés Malerei – so wird es durch die Überlappung, das Voreinanderstellen und auch das Verdecken der Bilder deutlich – nur als eine Bildüberlagerung gestalten. Sie ließe sich nicht mehr innerhalb eines Bildraums fassen, wie es noch in der *Serie federal* möglich war. Die Erinnerung wird somit zu einer räumlichen und vielschichtigen Erfahrung. Sich in der Erinnerung ›Raum zu verschaffen‹ bedeute, den ›Erinnerungsraum‹ aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmen und dadurch zugleich auch verändern zu können. Diese These von einem veränderungsfähigen Erinnerungsraum entfaltet Vittoria Borsò im Hinblick auf den Raum der Shoa.¹⁰⁷ In Noés Arbeiten verkörpert die Kolonialgeschichte einen solchen begehbaren Raum der Erinnerung. Neben den einzelnen Motiven beziehen sich die ›Etappen der Erinnerung‹ auch auf eine stets variierende Zusammensetzung der Medien der Malerei – Leinwand, Rahmen und Farbe.

Abb. 101 (links) Luis Felipe Noé, *Etapas de la memoria*, 1964;

Abb. 102 (rechts) Luis Felipe Noé, ohne Titel, 1964



107 Vgl. Vittoria Borsò, »Borsò's IKKM Project – 2013.« IKKM. <https://vimeo.com/83549918>. [19.10.2018].

Die mit mehreren zusammenlaufenden Gesichtern im vorderen Bildraum liegende, bemalte Leinwand ist das letzte Werk, welches ich neben *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*, *Cisma* und *Etapas de la memoria* als eigenständige Arbeit identifizieren konnte.¹⁰⁸ Das Bild ohne Titel (*sin título*, Abb. 102) wurde 1964 angefertigt.¹⁰⁹ Auffällig ist das Motiv des Kreuzes, welches sowohl im genannten Bild als auch im zentralen Bildraum von *Balance 1964-1965* zu erkennen ist. Auf der Leinwand ist ein gemaltes, weißes Kreuzmotiv erkennbar, während das aus zwei Holzleisten bestehende Kreuz über dem Bild installiert wurde. Das Motiv des Kreuzes taucht in Noés Arbeiten der 1960er-Jahre mehrfach auf. In *Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* (1962-1965) wird das Kreuz hingelegt. In *Cristo del pecado* (1963) deutet sich das Kreuz im Rahmen hinter der verbrannten Leinwand an. Im Sinne eines ›Durchkreuzens‹ von etwas zeigt sich in *Cuando calienta el sol aquí en la patria* und in *Cerrado por brujería*, beide von 1963, ein x-förmiges Kreuz.¹¹⁰ Auch das in *Mambo* sichtbare Rahmenkreuz der Leinwand aus dem Jahr 1962 reiht sich in diese Kette von Kreuzmotiven ein. Die Symbolik des Kreuzes führt demnach auf unterschiedliche Kontexte zurück. Zum einen wird der religiöse Hintergrund erneut thematisiert, zum anderen deutet die ›Durchkreuzung‹ auf die bewusste Negation von etwas hin. In *Balance 1964-1965* könnte das Kreuz neben dem Durchkreuzen der Bilder und damit auch der verschiedenen thematischen Motive als ein Ordnungselement eingesetzt worden sein.¹¹¹ Der Blick wird demnach vom Kreuz geordnet, wenngleich eine Unterteilung in verschiedene Instanzen nicht mehr möglich ist.

Das durchgekreuzte Bild, das gleichzeitig eine bestimmte Praxis des Sehens reflektiert, taucht auch in einem Motiv auf, welches zwar nicht von Noé selbst angefertigt wurde, jedoch seine Überlegungen zur Malerei synthetisiert. Auf dem Buchdeckel von *Antiestética* (Abb. 103) ist eine Illustration von Juan Carlos Distéfano zu sehen, die von einem x-förmigen, roten, ja fast blutigen Kreuz dominiert wird. Die Illustration zeigt drei Männer, die eine Leinwand begutachten, welche sich noch auf der Staffelei befindet. Hierfür verwendet einer der Männer eine überdimensionale Lupe. Das Motiv auf der Leinwand ist in der Illustration nicht einsehbar. Wir können nur das staunende Gesicht des Mannes mit der Lupe wahrnehmen, der das Bild genau untersucht. Es ist eine bestimmte Art des Sehens, die hier angeprangert wird. Denn die Männer sehen und untersuchen das Bild nur aus dem Bildraum heraus. Dabei entgeht ihnen die Bedingung des Bildes: dessen Rahmen sowie die mediale und materielle Beschaffenheit. Es ist jedoch die Gestaltung jener Bedingung der Malerei, die von Noé in zahlreichen

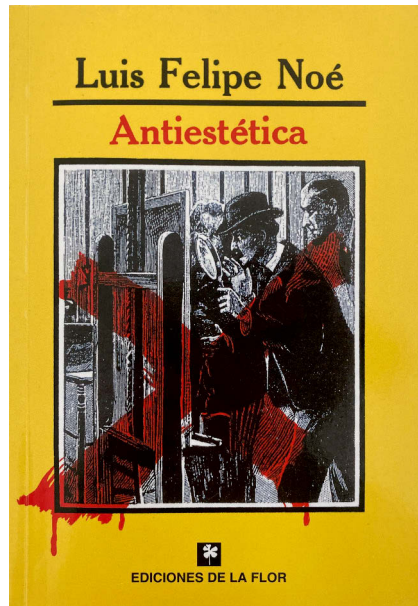
108 Die ausgeschnittene Figur, welche sich unmittelbar hinter dem Holzkreuz andeutet, könnte sich in der 30 Jahre später angefertigten Arbeit *Y aquí andamos* von 1997 wiederholen. Hier wird die Kontur einer ähnlichen Figur, die mit angezogenen Schultern den Blick nach hinten wendet, nachgezeichnet.

109 Vgl. Abbildung in Casanegra (1988), 162.

110 In diesem Werk wurde die Figur von Jorge Romero Brest durchgestrichen, bzw. durchgekreuzt.

111 In *Cuando calienta el sol aquí en la patria* dient das Kreuz ebenfalls als ›Ordnungsmuster‹. Hier wird in vier unterschiedliche politische Instanzen aufgeteilt: oben werden durch die Darstellung von Leandro N. Alem verschiedene Politiker symbolisiert, rechts ist das Volk zu sehen, unten die ausführende Gewalt in Gestalt der Polizei und im linken Teil wird möglicherweise auf das Geistige angespielt, welches sich hier durch eine schamanenartige Maske zeigt.

Abb. 103 Juan Carlos Distéfano, Illustration
von *Antiestética*, vorderer Buchdeckel



Werken ›gesucht‹ und stets aufs Neue erprobt wird. *Balance 1964-1965* ist demnach eine Synthese dieser Suche. Darüber hinaus ließe sich die Szene als eine Untersuchung deuten, die den Wert des Bildes, und damit seine Originalität feststellen möchte. Wie anhand des Ingres-Zitats und der Ausführung zum Klassizismus jedoch dargestellt wurde, liegt im ›Ergebnis‹ – so ließe es sich mit Noé behaupten – der Mythos der Malerei. Dieser verhindere die Suche, da alles Denken bereits auf ein Ideal, welches im Ergebnis festgehalten werde, ausgerichtet sei. Noé hält dementsprechend fest: »El mito de la originalidad favorece la actitud por encima de la búsqueda.«¹¹² Hieraus formuliert der Künstler eine klare Konsequenz: »El mito de la ›obra de arte‹ debe, por lo tanto, asesinarse.«¹¹³ Das blutige Kreuz steht demnach für das Ende oder den ›Tod‹ einer bestimmten Form der Malerei. Die von Arthur Danto entwickelte These vom ›Ende der Kunst‹ wird damit jedoch nicht bekräftigt. Dantos Einwand besagt, dass jede Kunst, die seit den Sechzigerjahren produziert wurde, nur eine Rezeption der- oder ein Verweis auf die Kunstgeschichte sei.¹¹⁴ Indem Noé im Hinblick auf vergangene Kunst seine eigene künstlerische Praxis dynamisch gestaltet, geht er über einen bloßen ›Verweis‹ hinaus. Die Position Noés ist dabei durchaus radikal, wenn er das Kunstwerk, das auf Nachahmung beruht, als Leichnam (*cadáver*) bezeichnet: »La obra de arte es un mito, una idealización. Es más importante el esbozo de un creador porque está lleno de potencial

112 »Der Mythos der Originalität stellt die Haltung vor die Suche.« (ÜdA). Noé (2015), 76.

113 »Der Mythos des ›Kunstwerks‹ muss dementsprechend getötet werden.« (ÜdA). Ebd., 80.

114 Vgl. Gerard Vilar (2006), 40.

de vida que la perfección de un seguidor, porque ésta es simplemente un cadáver.«¹¹⁵ Der Mythosbegriff, den Noé hier verwendet, äußert sich demnach in der Festlegung der Malerei auf eine bestimmte Form, die zum Ideal erhoben wird. Hier setzt auch die Kritik Rancières an, wenn er vom »Geist der Formen« spricht. Demgegenüber stellt Rancière jedoch eine Materie, die widerständig ist. Indem die »Formen der Malerei« in Noés Installation aufgebrochen, hingelegt, kombiniert, verzerrt und vervielfältigt werden, wird »ihr Geist« dynamisch-materiell verhandelt. In der Materialität liegt demnach auch die Widerstandsfähigkeit der Kunst.

Die Dynamik der Bildelemente ließe sich auch im Begriff der »Balance« wiederfinden. Denn dieser verortet sich in einer temporalen Ambivalenz. Einerseits schließt Noé auf eine *Bilanz* zurück, die aus der Vergangenheit gezogen wird. Andererseits verbirgt sich im selben Begriff das Auspendeln des gegenwärtigen Gleichgewichts, der *Balancé*. Im Verhältnis zwischen den räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten müssen sich die einzelnen Elemente immer wieder neu ausrichten und ihr Gleichgewicht erproben (*ensayar*). In der Bilder- und Themenverflechtung (unter-)sucht Noé die »chaotische Relation von Bildern«. Doch er tut dies nicht etwa, um hier eine neue Ordnung zu finden, sondern vielmehr, um in den werdenden Ordnungssystemen die Grundstruktur des Chaos offenzulegen.¹¹⁶ Das Gleichgewicht kann hier als Metapher einer kontinuierlichen Ausrichtung im Sinne eines permanenten Ausbalancierens der Malerei verstanden werden.

Vor dem Hintergrund einer fast endlos erscheinenden Bilderkette sollte die Ausstellung in der *Galería Bonino* als Gesamtwerk begriffen werden: »La exposición era de por sí una gran instalación: la suma y contigüidad de obras complejas de por sí, daban la impresión de ser una sola obra.«¹¹⁷ In einer »geschlossenen Erzählung« wird die Form festgelegt; in jener *unidad*¹¹⁸ sieht Noé die Gefahr der »Festsetzung« der Malerei. In einem Brief an sich selbst – *Carta solemne a mí mismo* –, der im Ausstellungskatalog veröffentlicht wurde, fasst er dementsprechend zusammen:

»[...] [E]ntiendo perfectamente su necesidad de una imagen del hombre, puesto que él es el sujeto del caos, pero sucede que esto lo une a usted siempre a la actitud expresionista, pues su imagen no es fría sino que muestra al hombre viviendo su caos. Su expresionismo es un peligro para su búsqueda. Mientras su obra siga teniendo una unidad temática, usted no encontrará el caos que está buscando.«¹¹⁹

115 »Das Kunstwerk ist ein Mythos, eine Idealisierung. Die Skizze einer Schöpfer:in ist wichtiger, weil sie voller Lebenspotenzial ist, als die Perfektion einer Mitläufer:in, weil letztere einfach leblos ist.« (ÜdA). Noé (2015), 71.

116 Lawrence Alloway sah in Noés Installationen das »Chaos als Struktur« (*Caos como estructura*) angeordnet. Noé greift diese Begrifflichkeit in *Antiestética* erneut auf. Vgl. Noé (2015a), 103.

117 »Die Ausstellung an sich war bereits eine große Installation: Die Anhäufung und das Nebeneinanderliegen der in sich komplexen Werke erweckten den Eindruck von einem einzigen Werk.« (ÜdA). Ebd., 172.

118 Noé verwendet mehrfach den Begriff der »unidad«. Mit »Einheit« meint er die »Geschlossenheit des Werkes«, die er jedoch gezielt öffnen bzw. aufbrechen möchte. Vgl. Noé (2015), 102ff. Zum Begriff der Einheit vgl. auch die Ausführungen von Walter Benjamin in 8.2.3.

119 »[...] Ich verstehe sehr gut Ihr Bedürfnis nach einem Bild des Menschen, da er das Subjekt des Chaos ist. Aber es kommt vor, dass Sie dadurch immer mit der expressionistischen Haltung in Ver-

Hier wird deutlich, dass der Künstler sowohl das Medium der Malerei (Leinwand, Rahmen, Stoff, Farbe etc.) aufbrechen als auch die einzelnen Motive aus ihrer Rahmung befreien möchte, um eine Relationalität zwischen Medium und Thematik herstellen zu können.¹²⁰ Die ›expressionistische Note‹, wie sie in *La serie federal* noch spürbar ist, muss demnach überwunden werden. Notwendigerweise muss die Einheit zerstört werden – »El objeto principal de la antiestética, hoy día, es la ruptura del concepto de unidad«¹²¹ –, um in das Werden der Formen übergehen zu können: »Lo que importa aquí señalar es que el concepto de la unidad está en crisis. Por esto mismo, por más que querramos no se puede volver a él. [...] Simplemente está en revisión, está en una nueva posibilidad.«¹²² Aus der sequenziellen Relation von Bildern schafft Noé ein anderes Konzept der Malerei.¹²³ Eine isolierte Betrachtung beispielsweise der Stillleben, der christlichen Kolonialgeschichte oder der Erinnerung würde der Arbeit nicht gerecht werden. Nur aus der Relation heraus ergibt sich jeweils ein dynamisches Gesamtgefüge, in welches die Malerei eingeflochten wird.

Das ›Aufbrechen der Formen‹ war ein wesentliches Bestreben der modernen Kunst. Noés Malerei bettet sich in dieses Bestreben ein und sucht hier nach weiteren Formsprachen, die die Malerei dynamisch verhandeln. Es ist nicht nur die Form im Bild, sondern der gesamte Bildraum, der hier aufgebrochen und verändert werden soll. Was hat es also mit der Öffnung des Bildraums genauer auf sich?

9.3.4 *Desmadre*, Installation und Künstler:innenhand

Noé skizziert ein Problem, welches ausgehend vom Begriff der Installation und überleitend auf die Diskurse der Konzeptkunst und Pop-Art im Folgenden diskutiert werden soll. In Bezug auf seine Arbeiten hält er fest: »Eran instalaciones avant la lettre, aunque muy lejos de la concepción posterior (o sea, la que apareció un año después con la muestra de Dan Flavin llamada, justamente, Instalación), que se caracterizaba por la ley de que no debía sentirse la mano del artista.«¹²⁴ Anhand seiner Installationen,

bindung gebracht werden. Doch Ihr Bild ist nicht kalt, sondern zeigt den Menschen, der sein Chaos lebt. Ihr Expressionismus ist eine Gefahr für Ihre künstlerische Recherche. Solange Ihre Arbeit eine thematische Einheit bildet, werden Sie das Chaos, das Sie suchen, nicht finden.« (ÜdA). Noé (2015a), 172.

120 Später wird er auch die Form der Rahmen – im Sinne der *shaped canvases* von Frank Stella – modifizieren.

121 »Das Hauptprinzip der Antiästhetik liegt heutzutage im Bruch mit dem Konzept von Einheit.« (ÜdA). Noé (2015), 63.

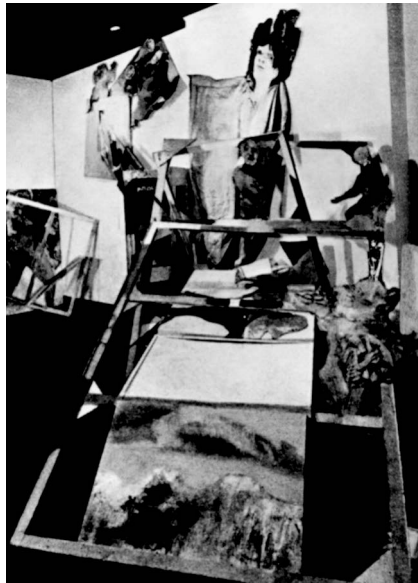
122 »Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass sich das Konzept der Einheit in einer Krise befindet. Genau aus diesem Grund können wir nicht zu ihr zurückkehren, egal wie sehr wir dies wollen. [...] Das Konzept befindet sich einfach in Überarbeitung und verortet sich dadurch in einer neuen Möglichkeit.« (ÜdA). Ebd., 126.

123 Noé spricht von einem »replanteo del concepto de pintura«. Vgl. Noé (2015a), 174.

124 »Es waren Installationen avant la lettre, wenn auch sehr weit entfernt von der späteren Konzeption (d.h. derjenigen, die ein Jahr später mit Dan Flavins Ausstellung, die sich just ›Installation‹ nannte, auftauchte), welche durch die Regel gekennzeichnet war, dass die Hand der Künstler:in nicht wahrgenommen werden sollte.« (ÜdA). Ebd., 103.

die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht als solche benannt wurden,¹²⁵ soll zum einen untersucht werden, inwiefern ein ästhetischer Wandel mit dem Begriff der Installation einsetzt und zum anderen, was es diesbezüglich mit dem ›Gesetz der nicht spürbaren Künstler:innenhand‹ auf sich hat.

Abb. 104 Luis Felipe Noé, *Introducción al desmadre*, 1964



Mit *Introducción al desmadre* (Abb. 104) schafft Noé eines seiner ersten *environments* und verleiht damit den folgenden Arbeiten¹²⁶ einen Begriff: *desmadres*. Diesem Begriff wohnt ein Bild inne, anhand dessen sich beschreiben lässt, was in Noés *des-madres* tatsächlich passiert. Denn »des-madre« symbolisiert die Geburt, bei der Mutter und Kind voneinander getrennt werden oder, metaphorisch auf die Kunst bezogen gesprochen, in der sich die Leinwand vom Rahmen trennt.¹²⁷ Diese Trennung lässt sich in Noés installativen Werken beobachten. Materialien, die im traditionellen Verständnis der Malerei eine enge Beziehung eingehen, treten nun getrennt voneinander auf und werden darüber hinaus multipliziert. Eine Installation kommt selten mit einem Element aus, vielmehr wird sie über die Zusammenstellung verschiedener materieller Dinge definiert. Noé greift den Begriff »desmadre« auf, weil er im Spanischen die Aufteilung einer Einheit ausdrückt. Sowohl in *Introducción al desmadre* als auch in *Balance 1964-1965* ist dies

125 Juliane Rebentisch verortet die Anwendung des Begriffs der »Installation« in den späten 1970er-Jahren. Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014), 8.

126 Dazu gehören u.a.: *El ser nacional*, *Así es la vida señorita*, *Esperanza de un pintor* und auch *Balance 1964-1965*.

127 Zur Herleitung des Begriffs vgl. Real Academia Española, »desmadrar.« <http://dle.rae.es/?id=D91e5S>. [15.05.2018].

anhand der leeren Rahmengestelle, aber auch anhand der sich aus den Bildern lösenden Figuren zu erkennen. Die teilweise isolierten Gestalten tauchen bereits in den Collagen auf. So deutet sich in *Un vacío difícil de llenar* bereits eine Autonomie der Figuren an, die sich in *Balance 1964-1965* weiter entfaltet. Indem sich die Figuren von ihrer vorherigen Struktur – nämlich der Leinwand – emanzipieren, befreien sie sich parallel von einem geschichtsträchtigen Kontext und situieren sich nun in einer anderen ›Umgebung‹. In dieser ›Bewegung der Figuren‹ wird das Werk *installativ*.¹²⁸ Doch nicht nur die Figuren ›lösen‹ sich, auch die Bilderrahmen werden in Noés *desmadres* in einen neuen Kontext überführt. Sie ›befreien‹ sich von der Wand – dem kunsthistorischen Bildträger *par excellence* – und *ordnen* sich nun, wie zuvor bereits ausgeführt wurde, neu im Raum an.

Mit der transformierten Position der Bilder verändert sich auch die Position der Betrachter:innen. Die Überlegungen zur Installation setzen bei Juliane Rebentisch genau an diesem Punkt an. Denn mit dem Begriff der »ästhetischen Erfahrung« beobachtet die Philosophin eine Wechselbeziehung zwischen Werk und Betrachtenden: »Ästhetische Erfahrung [...] gibt es nur *in Bezug* [sic!] auf einen ästhetischen Gegenstand; umgekehrt wird dieser zum ästhetischen nur durch die Prozesse der ästhetischen Erfahrung.«¹²⁹ Die Frage nach den Betrachter:innen wurde im Hinblick auf den Begriff der Partizipation bereits ausführlich erörtert.¹³⁰ Hieraus resultiert die Erkenntnis, dass im Akt der Partizipation sowohl Dinge als auch Subjekte den sinnlichen Erfahrungsprozess wechselseitig gestalten. Dabei ist die performative Sinnlichkeit der Materialien von wesentlicher Bedeutung, wie die Matratzenarbeiten Minujins gezeigt haben. Demzufolge konnte das Problem der Subjekt-Objekt-Dichotomie, das auch Rebentisch in Bezug auf die Installation anführt,¹³¹ überwunden werden. So gilt es die These von Rebentisch, die besagt, dass ein Gegenstand nur durch den »Prozess der ästhetischen Erfahrung« zum ästhetischen Gegenstand wird, um die sinnliche und affektive Agenzialität von Gegenständen zu erweitern. Dementsprechend ergreifen auch im ›Akt der Balance‹ die einzelnen Bilder, Gegenstände und Objekte Handlungsmacht. In seiner *Carta solemne a mí mismo* hält Noé diesbezüglich fest: »Ahora, le aconsejo que trate de envolver al espectador en un desorden de imágenes, porque en tanto él tenga una perspectiva desde la cual observar la obra, todo quedará ordenado una vez más.«¹³² Die Methodik, die Noé hier beschreibt, beruht auf einer dynamischen und performativen Wechselbeziehung zwischen der materiellen Arbeit und den Körpern der Betrachter:innen. Denn indem diese von den Bildern ›eingewickelt‹ werden, entsteht eine intensive Nähe zur umgebenden Materie. Durch die ›Umhüllung‹ wird die ›ästhetische Erfahrung‹ vor andere Parameter gestellt. Bilder liegen uns zu Füßen, stapeln sich vor unseren Körpern auf, wenden sich von unseren Blicken ab oder gehen gerade auf sie zu, ragen also auf Augenhöhe in den Raum hinein und verlangen von uns einen differenzierten *Umgang* mit

128 Die Verwendung des Adjektivs geht hier auf Rebentisch zurück. Vgl. Rebentisch (2014), 8.

129 Ebd., 12.

130 Vgl. die Ausführungen zur ›Genealogie der Matratzen‹ in 6.2.

131 Vgl. Rebentisch (2014), 16.

132 »Jetzt rate ich Ihnen zu versuchen, die Betrachter:in in ein Durcheinander von Bildern zu verwickeln, denn solange sie eine Perspektive hat, aus welcher sie das Werk betrachten kann, folgt alles wieder einer bestimmten Ordnung.« (ÜdA). Noé (2015a), 172.

der Malerei. Dieser Ausdruck muss wörtlich genommen werden, denn Bilder werden im ›Prozess des Einhüllens‹ *umgangen*. Es wird deutlich, dass sich nicht nur die Malerei im Gleichgewicht übt, vielmehr werden auch die Betrachter:innen in ihrer gewohnten ›Balance‹ gestört. So müssen auch sie ihr Gleichgewicht finden, sich ausbalancieren und stets neu ausrichten.¹³³ Vor diesem Hintergrund können aus der Perspektive der Fotografie von *Balance* 1964-1965, die hier als Grundlage für die Analyse dient, zahlreiche andere Perspektiven erschlossen werden.

Im Kontext der Installation deutet sich nun ein weiteres Problem an, welches Noé auf die Ausblendung der Künstler:innenhand – »no debía sentirse la mano del artista« – bezieht. Jens Kastner greift diesen Konflikt anhand der Positionen von Joseph Kosuth und Jörg Immendorff auf,¹³⁴ wodurch die Frage nach dem ›Handwerk‹ nicht bloß eine Identitätsfrage aufwirft, sondern im Kontext der ›End of Art‹-These von Danto ein allgemeines ästhetisches Phänomen verhandelt. Der Kunstbegriff der Moderne erfährt in den 1960er-Jahren vor dem Hintergrund dominanter Strömungen wie der Pop-Art und der Konzeptkunst eine ästhetische Transformation.¹³⁵ Künstler wie Jasper Johns, Andy Warhol und Roy Lichtenstein greifen auf populäre Bilder (Flaggen, Portraits von Prominenten, Comics etc.) zurück, um über diese das Prinzip der Ware und der kapitalistischen Kommerzialisierung zu problematisieren. Häufig werden auch Motive aus dem Bereich der Werbung, des Designs und insgesamt der aufkommenden populären Massenkultur verwendet.¹³⁶

Die Künstler:innenhand, wie Noé sie denkt, verschwindet mehr und mehr aus den Bildern. Obwohl Roy Lichtenstein seine Bilder ›malt‹ scheint es so, als seien sie ein industrielles Massenprodukt.¹³⁷ Noch radikaler ist die Position Warhols, der mit den *Brillo Boxes* Repliken der eigentlichen Ware anfertigt und ausstellt. Ähnliches vollzieht sich auch in der Konzeptkunst. Wie auch mit Camnitzer zuvor verdeutlicht, erfährt in beiden Fällen der ›Handwerksbegriff‹, in welchem die Künstler:innenhand eine definierte Rolle einnahm, einen extremen Wandel. Denn Pinsel und Farbpalette, die bis zur Moderne symbolisch für die Malerei stehen und auch noch im sogenannten ›Abstrakten Expressionismus‹ von zentraler Bedeutung sind, werden häufig durch industrielle Techniken ersetzt, wodurch sich der Mythos vom ›Ende der Malerei‹ verbreitete.

Indem jedoch die Materialität und damit eine temporale Dynamik in der Materie künstlerischer Arbeiten hervorgehoben wurde, konnte mit Rancière das Problem vom

133 Vgl. hierzu auch die Ausführungen über den ›Lagesinn‹ in 8.2.1.

134 Vgl. Jens Kastner, »Kunstproposition und Künstlerfaust: Bildende Kunst um 1968.« In *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*, hg. v. Jens Kastner und David Mayer (Wien: Mandelbaum, 2008), 54-68.

135 Alexander Alberro verweist anhand verschiedener Faktoren auf die wesentlichen Entwicklungen innerhalb der Konzeptkunst. Vgl. Alberro (1999), xvi. Bezüglich einer ästhetischen und historischen Herleitung der Pop-Art vgl. Jessica Morgan, »Political Pop: An Introduction.« In *The World Goes Pop: The Ey Exhibition*, hg. v. Jessica Morgan, Flavia Frigeri und Elsa Coustou (London: Tate Publishing, 2015).

136 Vgl. Mike O'Mahony, »Der internationale Stil: Von Jasper Johns zur Pop Art.« In Kemp (2007), 412-441.

137 Ebd., 419.

›Ende der Kunst‹ überwunden werden.¹³⁸ Vor diesem Hintergrund betont Rancière die Bedeutung der Museen, in denen künstlerische Arbeiten stets neu verhandelt werden und dadurch andere Bezüge eröffnen können. Rancière bezieht sich hier vorwiegend auf ›alte Meister‹ wie Rembrandt, Vermeer und später auch Manet. Dabei stellt sich jedoch die Frage, welches Zeitmaß Kunstwerke in alte, neue und zukünftige aufteilt. Die »Multi-Temporalität«, so Rancière, bedeute »auch eine Durchlässigkeit der Grenzen der Kunst.«¹³⁹ Welche Grenzen sind hier gemeint? Im Hinblick auf die Kunst Lateinamerikas kann die Frage nach der Zeit nicht ohne eine Frage nach dem Raum gestellt werden. Wenn also die von Rancière vorgeschlagene Perspektive der ›Multi-Temporalität‹ radikal erweitert wird, dann existieren Kunstwerke nicht nur in einer pluralen Zeitlichkeit, sondern ebenfalls in einer ›Multi-Lokalität‹. Diese These leitet über zum nächsten Kapitel. Zuvor soll jedoch festgehalten werden, dass sich in der Materialität künstlerischer Arbeiten bereits das Potenzial vielfältiger Perspektiven verbirgt. Diese können in Museen kuratorisch aufbereitet werden.

Während im Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹, wie mit Camnitzer gezeigt wurde, Kunstformen erweitert oder gar zugunsten einer ›lateinamerikanischen Ästhetik‹ ausgewechselt werden sollen, tendieren andere Stimmen zur Universalisierung der Kunst. Dementsprechend ordnet Jessica Morgan die *Otra Figuración* der Pop-Art zu:

»Just as ›pop style‹ encompasses various strategies of composition and process, so there is not one universal pop art but rather hundreds of iterations around the globe that share a populist concern. Numerous artists and movements with a pop strategy developed, including nouveau réalisme, neo-dada, Otra and Nueva Figuración [...].«¹⁴⁰

Ob die Einordnung der *Otra figuración* in die Ästhetik der Pop-Art nun ›adäquat‹ ist, interessiert hier weniger. Eher gilt es, die Genealogie ästhetischer Paradigmen zu untersuchen und im Hinblick auf identitätsstiftende Narrationen zu problematisieren. Die Existenzweise der ›arte argentino‹ verlangt nach einer Auseinandersetzung mit Grenzen, weshalb sie immer nur in Relation zur Grenze definiert werden kann. Die klare Abgrenzung wurde als geopolitische Strategie der ›arte argentino‹ demaskiert, da sie sich an der Logik des Marktes orientiert. Die ›Krise im Begriff des Handwerks‹ zeigt jedoch, dass die Frage nach der ›arte argentino‹ vor einem ästhetischen Hintergrund, nämlich dem Aufkommen der Pop-Art und der Konzeptkunst formuliert wird, und damit auch ein konkretes sinnlich-materielles Problem umfasst. Da sich Noé mit der nordamerikanischen Massenkultur nicht identifizieren kann, unterscheidet er zwischen einer ›arte argentino‹ und einer ›estética nordamericana‹. Diese geopolitische Differenzierung wird jedoch sinnlich-materiell verhandelt und führt zur intensiven Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei. Die Malerei Noés ist keineswegs ›zu Ende‹, vielmehr befindet sie sich im Übergang zu etwas anderem. So bringt der Diskurs um die Künstler:innenhand, der sich als Krise der Malerei inszenierte, im Fall von Noé das Erproben anderer Techniken der Malerei hervor. Anstatt sich vom Handwerksbegriff abzuwenden, wie wir in *Balance 1964-1965* erfahren haben, betreibt Noé sein ›Handwerk‹

138 Vgl. 9.2.

139 Rancière (2010), 33.

140 Morgan (2015), 16.

eher mit einer gewissen Absurdität. Seine Bilder ergeben keinen Sinn, da die einzelne Darstellung im Bilderhaufen kaum erkennbar ist. Spätestens hier balancieren auch die Kunstwissenschaftler:innen, die die Arbeit in einer Geschichte ›stabilisieren‹ wollen. Das einzelne Bild verliert an Glaubwürdigkeit. Vielmehr tritt die Qualität der Malerei und deshalb auch des Handwerkes in der *Relationalität* der Bilder auf. Mit diesem veränderten Handwerksbegriff, der sich nicht auf ein einzelnes ›Meisterwerk‹ konzentriert, verändert sich auch der Kunstbegriff. Aus dieser Transformation resultiert schließlich der differenzierte Umgang mit den Materialien. Wie bereits erläutert wurde, löst sich die Figur aus dem Bildraum, weshalb notwendigerweise auf weitere Materialien, aber auch andere Werkzeuge zurückgegriffen wird. Säge, Messer, Hammer, Nägel, Klebstoff etc. – all dies sind Werkzeuge und Werkstoffe, die von Noé eingesetzt werden.¹⁴¹ So definiert sich die Potenzialität, die Rancière weiter oben thematisiert hat, nicht über die Generierung von stilistischen oder identitätsstiftenden Kategorien, vielmehr offenbart sie sich in dem komplexen Spannungsverhältnis, in welchem sich die künstlerischen Arbeiten von Noé situieren.

141 Noé erzählt diesbezüglich die Geschichte seiner damals kleinen Tochter, die auf die Frage, was sie mit dem Hammer in der Hand mache, antwortete: »Estoy pintando«. Vgl. Noé (2015a), 66.

V. Hin- und Herbewegen

Vorbemerkung

»Vos tendés a moverte en el continuo, como dicen los físicos, mientras que yo soy sumamente sensible a la discontinuidad vertiginosa de la existencia. En este mismo momento el café con leche irrumpo, se instala, impera, se difunde, se reitera en cientos de miles de hogares. Los mates han sido lavados, guardados, abolidos. Una zona temporal de café con leche cubre este sector del continente americano.«¹

Julio Cortázar

Die Poetik Julio Cortázars, die sich stets in dynamischen Bildern widerspiegelt, regte in dieser Arbeit bereits verschiedene Überlegungen an. In diesem kurzen Auszug aus seinem 1963 veröffentlichten Roman *Rayuela* (Himmel und Hölle) wird das Phänomen der »Milchkaffee-Zeitzone« dargelegt, die nach Cortázar den südlichen Teil des amerikanischen Kontinents abdeckt. Im Gespräch mit seinem Freund Traveler unterscheidet Oliveira, der Protagonist des Romans, zwischen zwei Zeitformen: dem Kontinuum, in welchem sich Traveler nur langsam wie ein Regenwurm fortbewegt und der Diskontinuität – »la discontinuidad vertiginosa de la existencia« –, die das Schicksal Olivieras bestimmt. In *Rayuela* lässt Cortázar sowohl die Figur von Horacio Oliveira als auch die Leser zwischen Paris und Buenos Aires sowie zwischen den einzelnen Zeilen und Kapiteln des Romans hin- und herspringen.² Wie bereits durch das beliebte und namengebende Hüpfspiel angedeutet wird, erzählt *Rayuela* eine Geschichte der räumlichen und zeitlichen Beweglichkeit. Die Bewegung wird hier zum Leitmotiv, weshalb auch Raum

-
- 1 Julio Cortázar, *Rayuela* (Madrid: Ed. Cátedra, 2007), 412. »Du strebst danach, dich im Kontinuum zu bewegen, wie die Physiker sagen, während ich höchst empfänglich für die sich jäh überstürzende Diskontinuität der Existenz bin. In eben diesem Augenblick bricht der Milchkaffee herein, er setzt sich fest, er herrscht, er breitet sich aus, er wiederholt sich in Hunderttausenden von Haushalten. Die Matekannen sind gewaschen weggestellt, eingeräumt, aus dem Dienst entlassen. Eine Milchkaffee-Zeit-Zone erstreckt sich nun über diesen Teil des amerikanischen Kontinents.« Übersetzt von Fritz Rudolf Fries in: Julio Cortázar, *Rayuela* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006), 301.
 - 2 Zum Leben und Werk des Schriftstellers vgl. Walter Bruno Berg, *Grenz-Zeichen Cortázar: Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart* (Frankfurt a.M.: Vervuert, 1991). U.a. geht Berg hier auf verschiedene Aspekte des Romans ein. Zum Motiv der Bewegung in *Rayuela*, siehe auch: Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001), 300ff.

und Zeit aus einer dynamischen Perspektive verhandelt werden. »Räume sind historisch diskontinuierliche Konstellationen wie die Geschichte selbst«,³ hält Borsò fest und weist damit auf die Verflechtung zwischen Raum, Zeit und Geschichte hin. Gleichzeitig unterstreicht sie die Unterbrechung in Form der Diskontinuität als wesentlichen Charakter von Raum und Geschichte.

Inwiefern agieren zeitliche Unterbrechungen in künstlerischen Arbeiten und wie werden Kunstwerke als »Diskontinuitäten« in der Geschichte verhandelt? Das folgende Kapitel nimmt es sich zur Aufgabe, die Frage nach Zeit und Raum ausgehend von einer »diskontinuierlichen Geschichte« näher zu erforschen. Dabei gilt es zu untersuchen, unter welchen Aspekten Zeit und Raum durch die Geschichte hindurch verhandelt wurden.

In ihrer Erörterung des Begriffs der »Topografie« definieren Vittoria Borsò und Reinhold Görling ein anderes Verständnis von Räumen.⁴ Denn Topografie bezeichne einerseits die räumliche Grenze, die gleichzeitig eine Schwelle darstellt, und führe andererseits auf die kulturelle Praxis zurück, die Räume als solche überhaupt erst entstehen lasse.⁵ *Topografie*, das (Be-)Schreiben (griech. *gráphein*) von Räumen (*tópos*), wird hier nicht als ein grenzziehender, gewaltvoller Akt des Raumeinnehmens im Sinne der Kolonialgeschichte verstanden, in der eine klare Trennung zwischen Raum, Zeit und vor allem der gemeinsamen Geschichte gezogen wurde, sondern wird relational und deshalb auch topologisch ausgelegt. »Topologie« definiert Borsò als »die Untersuchung der dynamischen Prozesse und kulturellen Praktiken in Bezug auf den Raum.«⁶ Anhand der poststrukturalistischen Theorien u.a. von Jacques Derrida und Michel Foucault, schafft Borsò eine Begrifflichkeit von Raum und Zeit, die jegliche Ideen von Ursprünglichkeit und Festsetzung angreift und schließlich unhaltbar macht. Indem Derrida die Gegenwart über den Begriff der Zeitlichkeit radikal in Frage stelle und damit den »Anspruch auf Wahrheit« zerstöre, ließe sich auch ein anderes Bild vom Raum herstellen, so Borsò. Hier eröffne sich ein »Raum der Differenz«, der letztendlich den »Ort der Identität und der Struktur« ersetze.⁷

In diesem Verständnis von Raum und Zeit befinden sich beide Elemente in einer permanenten, wechselseitigen Suche nach ihrem »Gewordensein«. Dabei stehen verschiedene Formen der Festsetzung, wie sie in Machtbeziehungen unternommen werden, nicht außerhalb dieser Suche, sondern fungieren aus der Perspektive einer »gewordenen Zeit« ebenfalls dynamisch. Diese These möchte ich nun weiter ausführen.

Während der Raum im 19. Jahrhundert durch den Imperialismus hegemonial strukturiert gewesen sei, so Borsò, kündigt sich über die »Zeitlichkeit als Medium der Wahrnehmung« in der Wende zum 20. Jahrhundert nun »eine neue Qualität des Raumes«

3 Vittoria Borsò, »Grenzen, Schwellen und andere Orte : >...La géographie doit bien être au coeur de ce dont je m'occupe.« In *Kulturelle Topografien*, hg. v. Vittoria Borsò und Reinhold Görling, M & P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung Kulturwissenschaften (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2004), 19.

4 Vgl. Borsò und Görling, (2004).

5 Vgl. Ebd., 9.

6 Borsò (2004), 13.

7 Vgl. ebd., 16-17.

an. Hier habe sich das Simultane zum »Strukturprinzip« erhoben.⁸ Borsò verweist an dieser Stelle auf die Überlegungen von Foucault, welche dieser in *Andere Räume* unternimmt. Dort schreibt der Philosoph:

»Wir sind in der Epoche des Simultanen, wir sind in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. Wir sind, glaube ich, in einem Moment, wo sich die Welt weniger als ein großes sich durch die Zeit entwickelndes Leben erfährt, sondern eher als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt.«⁹

In Foucaults Auslegung von einer räumlichen Zeit situiert sich auch die von Cortázar so bezeichnete »Milchkaffee-Zeitzone«. Denn auch hier wird ein »netzartiger Moment« der Simultanität geschaffen: »En este mismo momento el café con leche irrumpe, se instala, impera, se difunde, se reitera en cientos de miles de hogares.« So werden im transkulturellen Getränk¹⁰ unterschiedliche Orte, Situationen und Gewohnheiten miteinander verbunden und ereignen sich simultan.

Raum und Zeit können, so Borsò, nicht getrennt voneinander behandelt werden: »Vielmehr geht es um die wechselseitigen Abhängigkeiten beider Dimensionen, die die historischen Konfigurationen des Raums bestimmt.«¹¹ In der Milchkaffee-Zeitzone wird über die Stabilisierung des raumzeitlichen Ereignisses das Gegebene von Raum und Zeit hinterfragt. Denn im Sinne einer Diskontinuität bricht die Milchkaffee-Zeitzone mit der strukturierten, gesetzlichen Zeit, die den Tag nicht nur in hell und dunkel, Tag und Nacht, sondern auch in Arbeit und Freizeit einteilt. In dieser Einteilung von Zeit manifestiert sich ein Dispositiv der Macht. Mit Bezug auf den Julianischen Kalender halten Philipp Hubmann und Till Huss dementsprechend fest:

»Jede Gesellschaft hat eigene Vorstellungen davon, was Zeit ist und wie sie sich beschreiben lässt. Dabei ist die Entscheidung über die richtige und falsche Interpretation und Einteilung von Zeit für das Zusammenleben in einer Gemeinschaft derart elementar, dass sie oftmals direkt von Herrschern instrumentalisiert wird. Ihre Regelung dient in diesen Fällen nicht nur der Sicherstellung des reibungslosen Ablaufs aller Interaktionen, sie legitimiert und festigt Machtverhältnisse.«¹²

Zeit, so folgern die Autoren aus der Zeitgeschichte der römischen Antike, »ist mitnichten eine Konstante, die selbstzweckhaft existiert, sie konditioniert den Menschen und ist Ausdruck spezifischer Machtverhältnisse.«¹³

8 Vgl. Borsò (2004), 17–18.

9 Michel Foucault »Andere Räume.« In *Aistesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. v. Karlheinz Barck, 34.

10 In Heinrich Eduard Jacobs Buch erzählen, neben den schriftlichen Ausführungen, vor allem Zeichnungen, Gemälde, Karikaturen und Fotografien die transkulturelle Geschichte des Kaffees. Vgl. Heinrich Eduard Jacob, *Sage und Siegeszug des Kaffees* (Hamburg: Rowohlt, 1964).

11 Borsò (2004), 18.

12 Philipp Hubmann und Till J. Huss, Hg., *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten* (Bielefeld: transcript, 2014), 11.

13 Ebd.

Wie gestaltet sich also das Verhältnis zwischen Zeit, Raum und Macht? Foucault definiert Macht nicht bloß als Verhältnis, sondern als »die Wirkungsweise gewisser Handlungen« in einem Machtverhältnis. Dementsprechend hält er fest: »[...] [E]s gibt Macht nur als von den ›einen‹ auf die ›anderen‹ ausgeübte. Macht existiert nur in *actu*, auch wenn sie sich, um sich in ein zerstreutes Möglichkeitsfeld einzuschreiben, auf permanente Strukturen stützt.«¹⁴ An die Definition Foucaults angelehnt, fast Borsò bezüglich des Machtbegriffs zusammen: »Macht ist eine diskursive Artikulation und eine räumliche Konstellation, ein Feld von Beziehungen, und dieses Feld ist das Resultat von Praktiken, mit deren Hilfe ein Subjekt oder eine Gruppe das Verhältnis zwischen sich und den anderen durch die Setzung von Grenzen regelt.«¹⁵ So lässt sich in der Zeitzone eine Setzung der Macht erkennen, welche verschiedene Bereiche wie Arbeit und Freizeit zeitlich strukturiert. Doch in der Kontinuität der Zeit ereignen sich Diskontinuitäten, die das Kontinuierliche als gesetzte und normierte Zeit überhaupt erst erkennbar machen. Die Unterbrechung durch die Milchkafee-Zeitzone markiert demnach jenen ›diskontinuierlichen Moment‹. Darüber hinaus verweist die Diskontinuität der Milchkafee-Zeitzone auf ein sogenanntes ›Dazwischen‹, das sich zwischen dem Davor und Danach einrichtet und dadurch eine Schwelle kennzeichnet, die keine eindeutigen Grenzen kennt.¹⁶ In *Rayuela* scheint sich alles *zwischen* den Raum markierenden Zeitformen, nämlich zwischen Diskontinuität und Simultanität, die sich eher ergänzen als widersprechen, hin- und herzubewegen. In der Unterbrechung gewöhnlicher Vorgänge, wie beispielsweise der Mate-Zeit durch die Milchkafee-Zeit, aber auch in der Unterbrechung des Schriftraums werden diese zeitlich-materiellen Zwischenräume erkennbar.¹⁷ Sie hinterfragen das Gegebene und verschieben oder verzerren raumzeitliche Grenzen.

Im Folgenden soll eine horizontale Bewegung näher untersucht werden, die sich stets im Hin- und Herbewegen und damit als eine dynamische Form des Dazwischens gestaltet. Ein zentrales Motiv der Kunstgeschichte, das sich über eine räumliche Schwelle definiert, ist die Landschaft.

14 Michel Foucault und Walter Seitter, *Das Spektrum der Genealogie* (Bodenheim: Philo-Verlag-Ges., 1996), 34-35.

15 Borsò (2004), 23.

16 Zu den Begriffen ›Dazwischen‹ und ›Schwelle‹ vgl. Waldenfels (2006) und Waldenfels (2013a).

17 Indem Cortázar im 34. Kapitel die epische Struktur des Textes in Verse im Sinne eines ›Reimschemas‹ (ababab, usf.) aufteilt, ohne dass sich die Enden jedoch reimen würden, erzählt der Schriftsteller zwei Geschichten im Wechsel. Diese können auf der a-Ebene und b-Ebene simultan gelesen werden.

10. Zwischenlandschaft

»Die Abfahrt ist Befreiung aus der Gewohnheit, und der Entschluß zur Abfahrt ist das Ergreifen einer grundlegenden Freiheit: der der Bewegung.«¹

Vilém Flusser

Der Weg in die Pampa samt ihren diskursiven Verflechtungen wurde bereits beschritten.² Anhand einer kritischen Erörterung der *argentinidad*, die sich im ›Paradigma der Leere‹ spiegelt, wurde gezeigt, dass die ›argentinische Identität‹ in zweierlei Hinsicht überwunden werden kann. Dies tritt einerseits ein, wenn die Pampa nicht als leerer, sondern als materieller Ort reflektiert wird und andererseits, wenn Metropole und Hinterland sich bezüglich der Situierung von Kunstwerken gegenseitig nicht ausschließen, sondern die dazwischen existierenden Relationen untersucht werden. Diese Erkenntnis soll nun in der Untersuchung der Werke in Bezug auf die ›Zwischenlandschaften‹ berücksichtigt werden. Eine Zwischenlandschaft ist demnach keine rein ländliche oder urbane Landschaft, sondern definiert sich über Schwellen, die sich zwischen mindestens zwei oder auch mehreren Orten ausdehnen.

An verschiedenen Stellen dieser Forschungsarbeit wurde mit Bernhard Waldenfels bereits für ein ›Denken im Dazwischen‹ plädiert.³ Um überhaupt ein »Gespür für die Dinge« entwickeln zu können, so der Philosoph, müssen diese in ihrer Prozesshaftigkeit begriffen werden. Er hält demnach fest, »daß Etwas und Jemand nicht als gegeben hinzunehmen sind, sondern daß zu zeigen ist, wie diese Instanzen, die heute oft schlicht als Identitäten bezeichnet werden, aus der Erfahrung entspringen.«⁴ Dieser Gedanke ist die Voraussetzung für seine »Phänomenologie des Fremden«. Hierin denkt Waldenfels das Fremde als etwas Eigenes. Denn das Fremde, so Waldenfels, beginne stets in uns selbst. Um schließlich den fortlaufenden Prozess des Werdens zu beschreiben, verwendet er den Zustand des ›Dazwischen‹ oder der »Zwischensphäre«. Im Da-

1 Flusser (1994), 40.

2 Vgl. 3.3.

3 Vgl. 1.2 und 2.1.

4 Waldenfels (2015), 22.

zwischen – zwischen Kulturen, zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen Orten und Zeiten – befinden sich die Dinge im Werden.

Vor diesem Hintergrund gestalten sich die sogenannten ›Zwischenlandschaften‹ weder als Räume, die von einer Tradition oder Kultur abhängig sind noch als bloße Räume des Hybriden. Da Zwischenlandschaften nicht von einem Identitätsbegriff ausgehen, können sie nicht im Gegebenen verortet werden. Sie sind deshalb keine hybriden Konstrukte, in denen sich verschiedene Identitäten mischen würden, um auf der Basis der Identität entweder eine ›Gleichheit‹ oder ›Andersheit‹ markieren zu können. Vielmehr schafft die Zwischenlandschaft einen Raum, in welchem sich ein permanenter Prozess des Werdens ereignet. Hier liegt eine wichtige Abgrenzung zu den genannten Paradigmen, die in der Diskursbildung der ›arte argentino‹ maßgeblich eingesetzt wurden, um eine bestimmte Form des Argentinischen determinieren zu können. Doch im ›Hin- und Herbewegen‹ gestalten sich Form und Materie dynamisch und vor allem relational zueinander. Dabei stellt die Nähe, die im dritten Kapitel anhand des Motivs der Haut diskutiert wurde, ein zentrales Element des Sinnlichen dar. Über die Nähe werden Bewegung und Berührung gänzlich anders wahrgenommen. Eine ›nahe Landschaft‹ unterscheidet sich grundsätzlich von einer fernen, weshalb Bewegungen zwischen ›nah und fern‹ genauer untersucht werden müssen. Welche Perspektiven eröffnen sich, wenn der Begriff der Zwischenlandschaft im künstlerischen Kontext verhandelt wird? Wie gestalten sich hier die einzelnen Prozesse des Werdens? Schließlich stellt sich auch die Frage, ob im Hinblick auf ›bewegliche Zwischenlandschaften‹ ein anderes Verständnis von ›Kunst und Argentinien‹ konzipiert werden kann. Folgende Überlegungen widmen sich dieser Fragestellung.

10.1 *Introducción histórica*⁵

10.1.1 Landschaft und Landschaftsmalerei

In *Introducción histórica* von 1999 kombinierte Noé gleich mehrere Landschaftsbilder auf einer Leinwand. Dadurch werden verschiedene Stile innerhalb des Genres vorgestellt. Ein homogenes Verständnis von Landschaftsmalerei oder eine einzelne Perspektive sind an dieser Stelle nicht mehr möglich, weshalb die genauere Betrachtung dieser Arbeit nach einer Revision des Landschaftsbegriffs verlangt. Weder eine anthropozentrische Auslegung, in welcher das Subjekt einen klaren Standpunkt markiert, von welchem aus Landschaft definiert werden könnte, noch eine eurozentrische Herleitung des Begriffs werden dem, was ›Landschaft‹ sein kann, gerecht.⁶

Bezüglich der Begriffsetymologie hält Hilmar Frank fest, dass seit dem späten Mittelalter Landschaft als »naturräumliche Einheit« und damit als geografischer Raum verstanden wird. Diese räumlichen Einheiten werden ab jenem Zeitpunkt als »Landschaft«

5 Auszüge des vorliegenden Textes wurden bereits veröffentlicht. Vgl. Geuer (2017), 27–34.

6 Vgl. ebd.

bezeichnet.⁷ Mit Michel Serres, der die Landschaft aus der ›Vielseitigkeit‹ ableitet, kann jedoch zwischen der sprachlichen Festsetzung (dem ›Weichen‹) und der sinnlichen Materialität der Landschaft (dem ›Harten‹) unterschieden werden. In der Zeit der Pagus, in welcher sich die »Landschaft wie ein Flickenteppich« aus einzelnen Teilen zusammensetzen ließ, definiert sich die Landschaft über ihre Vielseitigkeit, so Serres. Im Gegensatz dazu bestehe sie heute aus Monokulturen, die von der Globalisierung, dem Monotheismus und einer allgemeinen Vereinheitlichung heimgesucht würden. So habe sich der Begriff der Landschaft von der Antike bis heute extrem verändert. Der Grund dieser Veränderung, so Serres, liege in der Hierarchisierung zwischen der materiellen Welt und der Welt der Sprache.⁸ Aus dieser Differenzierung ergibt sich die Frage nach der sinnlichen Materialität der Landschaft. Wie entsteht die konkrete ›Landschaft‹ auf einer sinnlich-materiellen Ebene? Diese Frage wird im Hinblick auf die verschiedenen Landschaften Noés im Folgenden wieder aufgegriffen.

Auch bezüglich des Begriffs der »Landschaftsmalerei«, der in der europäischen Kunstgeschichtsschreibung verwurzelt ist, sollen unterschiedliche Perspektiven berücksichtigt werden. Für die Begriffserörterung bedeutet dies, dass historische und äußere Rahmenbedingungen, die die Begriffe formen, stets mitreflektiert werden müssen. Trotz der Erfindung (oder gerade wegen der Erfindung) einer ›globalen Kunstgeschichte‹ und einer ›globalen Sprache‹, die jedoch vom Westen kontrolliert wird, herrscht nach wie vor ein gelenktes und eurozentrisches Verständnis der »Landschaftsmalerei«.⁹ Ein umfassender Landschaftsbegriff kann demnach nur erzeugt werden, indem sprachliche, räumliche und zeitliche Grenzen in Bezug auf ihre Topologie, nämlich auf die dynamischen, sinnlich-materiellen Relationen im Werden zwischen verschiedenen Entitäten, untersucht werden.

10.1.2 Tropische Landschaft (oder ›In der selva‹)

Introducción histórica (Abb. 105) beinhaltet sowohl eine Einführung in die Geschichte Argentiniens als auch in die unterschiedlichen Formen der Landschaftsmalerei. So zeigt die Arbeit drei verschiedene Landschaftsbilder:

1. eine ›tropische‹¹⁰ Wald- und Flusslandschaft,
2. eine Kriegs- bzw. Schlachtenlandschaft und
3. die Sicht auf eine entfernte Stadtlandschaft.

In der ersten Landschaft, die den gesamten Bildraum ausfüllt, deutet sich eine dichte, ineinander verwobene und verflochtene Pflanzenwelt an, die von einem Fluss durchquert wird. Das Dickicht der Bäume nimmt den Großteil des Bildraums ein

7 Vgl. Hilmar Frank, »Landschaft.« In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck (Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2000), 617.

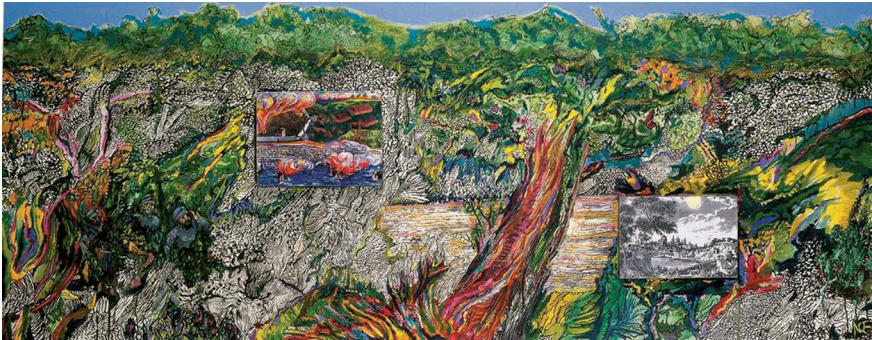
8 Vgl. Serres (1999), 317. Siehe hierzu auch 3.1.

9 Vgl. Geuer (2017).

10 Das Flussdelta des *Tigre* gehört klimatisch nicht zu den tropischen Zonen Südamerikas, dennoch fließen die tropischen Gewässer des *Paraná*s in das Delta und nehmen Einfluss auf die üppige Natur.

und lässt – im Gegensatz zu den Landschaftsdarstellungen aus dem 19. Jahrhundert, wie den *paisajes costumbristas* von Prilidiano Pueyrredón oder den Kriegslandschaften von Cándido López – nur einen schmalen Horizont frei. Der im Zentrum dargestellte Baum, dessen Rinde eine intensive Farbigkeit aufweist, versperrt die Sicht auf einen dahinter horizontal verlaufenden Fluss. Dieser teilt das Bild in Vorder- und Hintergrund ein, in die eine und die andere Seite des Flusses. Der Baum im Vordergrund neigt sich dem Wasser zu. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hier um den *Río de la Plata* handelt, an welchem die Stadt Buenos Aires angesiedelt ist. Es ist der *Tigre*, das Flussdelta des *Río de la Plata*, welcher den Künstler nach einer langjährigen Auszeit dazu verführte, wieder zum Pinsel zu greifen: »Desde 1975 me siento atraído por la naturaleza. El Tigre había operado el milagro de que viera el paisaje. Casi diría que es la razón por la que vuelvo a pintar«, so Noé.¹¹

Abb. 105 Luis Felipe Noé, *Introducción histórica*, 1999



Die einzelnen Strukturen von Flora und Fauna teilt Noé in Farbfelder und schwarz-weiße Parzellierungen ein. Die zeichenartigen Linien und Zellen bleiben im Untergrund des Bildes stets sichtbar. Sie stellen sozusagen die »offene Rinde« des Baumes dar, denn sie bieten einen Einblick in das Grundgerüst der Malerei – die Linie. Doch nicht nur die Linie, auch die Farbleckse spielen in der Malerei des Künstlers eine wesentliche Rolle. Während die großflächigen Arbeiten der 1960er-Jahre hauptsächlich durch den Farblecks (*la mancha*) gestaltet werden, nähert sich Noé nach seiner langjährigen Distanzierung von der Malerei über die Linie und die Zeichnung wieder an die Leinwand an.¹²

Eine (Natur-)Landschaft lässt sich laut Noé niemals in ihrer Vollkommenheit darstellen, da sie für den Blick stets eine Abstraktion bleibt.¹³ Die Ganzheit der Landschaft,

11 »Seit 1975 fühle ich mich von der Natur angezogen. *El Tigre* hatte das Wunder bewirkt, dass ich die Landschaft sehen konnte. Ich würde fast sagen, dass dies der Grund ist, warum ich zur Malerei zurückkehrte.« (ÜdA). Noé (2015a), 319.

12 In einer Therapie fertigte Noé während des Sprechens Zeichnungen an, die später in verschiedenen Bänden veröffentlicht wurden. Vgl. Luis Felipe Noé, *En terapia: y sus consecuencias* (Buenos Aires: Galería Rubens, 2017a).

13 Als ich im Februar 2017 Noé in Paris besuchte, formulierte der Künstler im Gespräch diese These sowie seine Idee von einer »pintura del paisaje«.

beispielsweise der Bäume samt all ihrer Blätter und der Strukturierung der Rinden, könne deshalb niemals erfasst werden. Dieses visuelle Phänomen wird von zwei Parametern bestimmt: Nähe und Ferne.

In ihren Überlegungen zum »Neorealismo« geht Vittoria Borsò von einem »Phänomen der Nähe« aus, welches nach Borsò im Hinblick auf die Epistemologie gleichzeitig ein Problem darstellt.¹⁴ Dieses könne von der Wissenschaft keineswegs gelöst werden, vielmehr verorte sich das »Problem der Nähe« im zentralen Handlungs- und Spielraum der Ästhetik, um dort stets von Neuem erarbeitet zu werden. Dementsprechend stellt Borsò die Frage nach dem *Neorealismo* als eine konkrete Frage der Wahrnehmung. »Das Reale bleibt fremd« – so ihre einführende These.¹⁵ Die Fremdheit zeige sich in der Materialität des Mediums, denn in der Sichtbarkeit der Dinge könne sich ein sinnlich-materielles »Sichtbarwerden« anderer möglicher Perspektiven entfalten. Angelehnt an Georges Didi-Huberman untersucht Borsò zwei unterschiedliche »Modi des Blickes«, die in der Betrachtung eines Bildes angewandt werden. In *Devant l'image* treffe der Kunsthistoriker eine Unterscheidung zwischen »dem Sehen als *vision* und dem Sehen als *visibilité*«. ¹⁶ In der *vision* liege die »Potenz des Schauens«, der Begriff *visibilité* umfasse hingegen die »Ordnung des Sichtbaren«. So könne ein Bild niemals »angeschaut« werden, da sich das Schauen in der Nähe ereigne und so der Gesamtraum des Bildes nicht erfasst werden könne. Schauen bedeutet demnach auch *Hinschauen*, etwas »näher unter die Lupe nehmen«, während das Betrachten eines Bildes aus der Ferne geschehen muss. Die »Ordnung des Sichtbaren« beruht demnach stets auf einem »entfernten Blick«. Borsò umschreibt die Problematik, die aus der Aufteilung der Sichtbarkeit resultiert, wie folgt:

»Die Spannung zwischen Ferne und Nähe des Blickes ist aber auch das Problem des Sehens: einerseits als kolonialistische Appropriation (und Interpretation) der diskreten und stabilen Figur aus der Ferne, andererseits als Annäherung an die Instabilität des Erscheinens [...]. Es ist die Unterscheidung zwischen Wissen der Ferne und der »quasi-Form« der Nähe, eine unbestimmte Materialität, die sich dem Wissen nicht ganz preisgibt.«¹⁷

In seinen Arbeiten sucht Noé nach jener »unbestimmte[n] Materialität« der Nähe. Denn es ist die Nähe der Landschaft, welcher sich der Künstler intensiv widmet. Die subtilen Linien, die beispielsweise auch in seinen Zeichnungen *Noticias del Amazonas (versión I und version II)* von 1996 zu sehen sind, zeugen von detailreichen organischen Strukturen und Formen. Wenngleich in *Introducción histórica* mit den feinen, wellenartigen Schraffierungen, Konturen und Parzellierungen nicht der Anspruch verfolgt wird, die Realität widerzugeben, so schafft Noé dennoch die *Stimmung*¹⁸ einer sehr dichten, mikrosko-

14 Vgl. Borsò (2014), 284.

15 Ebd., 264.

16 Ebd., 284.

17 Borsò, (2014), 285.

18 Angelehnt an den Begriff der »Umwelt« von Jakob von Uexküll und die Theorie der Diagrammatik von Gilles Deleuze nutzt Daniel Link den Begriff der »Stimmung«, um die lateinamerikanische Landschaft im Zeitalter des Barocks als einen »Ort der Öffnung« zu beschreiben. Dabei funktioniert »Stimmung« in ähnlicher Art und Weise wie die hier beschriebene »Zwischenlandschaft«, nämlich

pischen Struktur von Landschaft. Ein ›nahes Schauen‹ wird vom Bild vorausgesetzt. Denn nur durch eine intensive Beobachtung können in der dichten Struktur des Waldes drei Figuren ausgemacht werden. Die Kopfbedeckung der bärtigen Männer – der spanische Helm, genannt *morrión* – weist darauf hin, dass es sich hier um die *conquistadores* handelt, die sich ihren Weg durch das Dickicht bahnen. Ihre Präsenz indiziert sogleich die zweite in das Gesamtbild integrierte historische Landschaft: die Kriegs- und Schlachtenlandschaft (Abb. 106).

10.1.3 Kriegs- oder Schlachtenlandschaft

Nachdem die spanische Krone Peru erobert hatte, sollten sich weitere Truppen in den La-Plata Raum begeben, um neue Territorien zu erschließen. Pedro de Mendoza wurde für diese Mission beauftragt. 1536 erreichte er, laut den Quellen von Sandra Carreras und Barbara Potthast, mit elf Schiffen¹⁹ und 1500 Passagieren an Bord die La-Plata Mündung.²⁰

Das Bild (Abb. 106) veranschaulicht den Angriff verschiedener indigener Völker auf die Siedlung von Buenos Aires, die Mendoza errichten ließ. Dass es sich um mehrere Völkergruppen gehandelt haben muss, kann dem von Noé zitierten Bericht des deutschen Landsknechts Ulrich Schmidl entnommen werden.²¹ Dieser hatte die Erlebnisse und Eindrücke seines 20-jährigen Aufenthalts in Südamerika festgehalten und bei seiner Rückkehr in Deutschland niedergeschrieben.²² Seine Schrift wurde unter dem Titel

auf der Schwelle. Link führt dementsprechend aus: »[...] [D]er Ort der Stimmung [ist] das Öffentliche: es befindet sich weder *im* Inneren, noch *in der* Welt, sondern *in der* Grenze.« (ÜdA).

Daniel Link, »Stimmung y esquema: para una teoría de los paisajes (públicos) latinoamericanos: Vortrag, Universität Düsseldorf« (unveröffentlicht, 30.01.2017).

19 In Schmidls Darlegungen ist von vierzehn Schiffen die Rede, auf welchen neben Passagieren auch Pferde aus Spanien mitgeführt worden seien. Der Hinweis ist insofern relevant, als dass das Pferd in etlichen Bildern Noés immer wieder als dynamisches Wesen in Erscheinung tritt. Vor der Eroberung hatte es keine Pferde in Südamerika gegeben.

20 Vgl. Carreras und Potthast (2010), 15.

21 Noé zitiert einen Textauszug aus dem 11. Kapitel: »[...] [V]inieron los indios contra nuestro asiento de Buenos Aires con gran poder e ímpetu hasta veintitrés mil hombres y eran en conjunto cuatro naciones; una se llamaba [los] Querandís, la otra [los] Guaranís, la tercera [los] Charrúas, la cuarta [los] Chana-Timbús. [También] era su idea [intención] que querían darnos muerte a todos nosotros pero Dios el Todopoderoso no les concedió tanta gracia aunque estos susodichos indios quemaron nuestro lugar/[nuestras casas y nuestras naves].« Das Zitat weicht minimal von der hier genannten Quelle ab. Vgl. Ulrich Schmidl, *Derrotero y viaje a España y las Indias* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1980), 48-49. Im deutschen Original, hier zitiert nach Schmidl/Obermeier (2008), heißt es: »In dieser Zeit, so wir beieinander waren, kamen die Indianer mit großer Macht und Gewalt über unsere Stadt Buenos Aires bis an die 23000 Mann, und waren vier Nationen beieinander. Eine hieß Querandís, die andere Guaranies, die dritte Charrua, die vierte Chané Timbú. Auch war es ihre Meinung, dass sie uns alle zu Tod schlagen wollten. Aber Gott der Allmächtige gab ihnen nicht so viel Gnade, wiewohl dass sie unseren Flecken verbrannten, die erwähnten Indianer.« Ulrich Schmidl und Franz Obermeier, »Reise in die La Plata-Gegend 1534-1554: Das Stuttgarter Autograph in moderner Fassung.« *Straubinger Hefte*, Nr. 58 (2008), 18-19.

22 Schmidl wurde zwischen 1500 und 1510 geboren und starb um 1580. Vgl. Franz Obermeier, »Reisebericht-Illustrationen und Lektüremöglichkeiten in der frühen lateinamerikanischen Ko-

Vierte Schiffart. Warhafftige Historien. Einer Wunderbaren Schiffart, welche Ulrich Schmidel von Straubing, von Anno 1534 biß Anno 1554, in Americam oder Neuwewelt, bey Brasilia vnd Rio della Plata gethan [sic!] von mehreren Verlegern, u.a. von Levinus Hulsius, veröffentlicht. Hulsius nahm auch eine erste Bebilderung des Textes vor, wodurch das Buch rasch auf eine breite Leserschaft stieß.²³ Die Illustration (Abb. 107), auf welche sich Noé in seinem Bild bezieht, ist, und davon kann sicher ausgegangen werden, nicht von Schmidl selbst; höchstwahrscheinlich wurde sie in späteren Jahren, bereits nach dem Tod von Schmidl, dem Text hinzugefügt. Einige Illustrationen stammen auch von Theodor De Bry. Doch die hier rezipierte Abbildung kann nicht eindeutig als eine Grafik von De Bry identifiziert werden. Sie stammt aus der Veröffentlichung von Hulsius und wurde mit keinem Verweis auf den Zeichner versehen.²⁴ Die fehlende Information über den Schöpfer der Grafik ist insofern von Bedeutung, als dass der Grafiker ein Bild schuf, welches allein auf den Erzählungen von Schmidl und der reinen Vorstellungskraft basieren konnte. Darüber hinaus spielt der politische Rahmen, in welchem das Werk Schmidls steht, eine wichtige Rolle. Nicht nur die indigene Bevölkerung wird, beispielsweise von De Bry, degradiert und als Gruppe von Menschenfresser:innen dargestellt; unter der calvinistischen Bewegung, der sowohl Schmidl als auch De Bry angehörten, werde, so Anna Greve, ebenso ein degradierendes Bild der spanischen, katholischen Eroberer geschaffen.²⁵

Abb. 106 (links) Luis Felipe Noé, *Introducción histórica* (Ausschnitt: Schmidl), 1999;

Abb. 107 (rechts) Graphiker:in anonym, *Illustration aus Ulrich Schmidel: Vierte Schiffart. Warhafftige Historien*.



Schmidl weist auf den ersten Seiten seines Buches darauf hin, dass die Eroberer, was die alltägliche Nahrung anbetraf, gänzlich in Abhängigkeit zu der indigenen Bevölkerung standen. Denn die Nahrung sei von den Einheimischen, die sich mit den lokalen

lonialzeit.« In *Reise-Bilder: Beiträge zur Visualisierung von Reiseerfahrung*, hg. v. Susanne Luber und Franz Obermeier (Eutin: Eutiner Landesbibliothek, 2012), 13-47.

23 Vgl. Schmidl und Obermeier (2008), 109.

24 Ebd., 110.

25 Vgl. Anna Greve, *Die Konstruktion Amerikas: Bilderpolitik in den »Grands Voyages« aus der Werkstatt de Bry* (Köln, Wien: Böhlau, 2004). Siehe auch: Hildegard Frübis, *Die Wirklichkeit des Fremden: Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert* (Berlin: Reimer, 1995).

Vorkommnissen auskannten, täglich geliefert worden. Des Weiteren schildert Schmidl, dass in jener Zeit die Hungersnot so groß gewesen sei, dass drei Spanier heimlich ein Pferd getötet und es nachts gegessen hätten. Dieser Betrug sei jedoch entdeckt worden, worauf man die Verantwortlichen gehängt habe. Sobald es dunkel wurde, habe man die Glieder von den Toten abgeschnitten, um sie heimlich zu essen. Der Autor hält fest, dass unter diesen Umständen ein Mann seinen eigenen Bruder verzehren musste, um zu überleben.²⁶ Auf der Zeichnung ist auf einem Hügel der Galgen mit den verstümmelten Leichen dargestellt. Noé übernimmt dieses Detail in seiner Interpretation. Der Kannibalismus wird hier nicht auf die Praxis der ›Wilden‹ reduziert, sondern schlägt sich in der ›zivilisierten Kultur‹ nieder.

Schließlich trieb der Hunger die Mannschaft dazu, die Dörfer der Einheimischen aufzusuchen, um Nahrung zu finden. Doch hatten diese, wie Schmidl schildert, in ihrer Art zu kämpfen die Dörfer verlassen und die Nahrung verbrannt.²⁷ Bei der Rückkehr zur Siedlung wurde diese dann von indigenen Völkern angegriffen. Der Angriff ist das Hauptmotiv der Grafik. Auch wenn aus dem Vergleich zwischen der originalen Grafik und dem Bild von Noé ganz eindeutig hervorgeht, dass der Künstler sich auf dieses Motiv bezieht und die Grafik dementsprechend kennen muss, gibt es in der Komposition feine Unterschiede. Das aus der Vogelperspektive gezeichnete Bild teilt sich in Angreifer und Verteidiger auf. Rechts sind die verschiedenen indigenen Völkergruppen dargestellt, während im linken Bildteil nur ein Ausschnitt der Siedlung von Buenos Aires, auf der Grafik »Buenas Aeres« genannt, zu sehen ist. Der Bildraum wird von den Angreifern dominiert. Im gedruckten Exemplar einer Ausgabe von Schmidls Reisebericht, datiert auf das Jahr 1921, ist ein Untertitel aufgeführt: »Sturm auf Buenos Aires durch die vier verbündeten Indianerstämme (23.000 Mann) 1536.«²⁸ Auch wenn diese Zahl vermutlich zu hoch gegriffen ist, dominiert die Menschenmasse den Bildraum und soll so deren Stärke unterstreichen. Auffallend ist die vom Zeichner vorgenommene Anordnung der indigenen Stämme in einer Phalanx. Um den bestmöglichen Schutz vor dem Feind zu erzielen, ordnen sich die Kämpfer nebeneinander in mehreren Gliedern an. Nun bleibt fraglich, ob solche Anordnungen mit Pfeil und Bogen bei den indigenen Völkern üblich waren oder ob es sich hier vielmehr um ein projiziertes Bild typischer Kriegsstrategien, die auf die Antike zurückführen, handelt. In seiner Version hat Noé diese Anordnung übernommen. Ebenso hat der Künstler die Vogelperspektive für seine Darstellung gewählt, allerdings werden in der Siedlung weniger Häuser dargestellt als im Originalbild. In der Grafik überragt die Körpergröße der Angreifer die Dimension der Häuser. Sie sind gleich groß oder gar größer als Häuser, die Festungsmauer, Bäume und sogar Schiffe. Auch die *conquistadores*, die in der Siedlung zu ihren Schusswaffen greifen, um sich zu verteidigen, sind den Angreifern in Größe und Anzahl weit

26 Dies beweist, dass eine Form des Kannibalismus, welcher von Theodor de Bry stets als »indianisches Ritual« illustriert wird, auch bei den Eroberern aufgrund der großen Hungersnot verbreitet war.

27 Vgl. Kapitel 11, in: Ulrich Schmidl, »Warhaftige Historien einer wunderbaren Schifffahrt.« https://archive.org/stream/vierteschiffartwooschm_o#page/no/mode/2up. [06.06.2017].

28 Vgl. Robert Lehmann-Nitsche, *Ulrich Schmidl: Der erste Geschichtschreiber der La Plata-Länder 1535-1555* (München: M. Müller & Sohn, 1912).

unterlegen. So wird ein Bild geschaffen, das die Indigenen als übermenschliche Wesen inszeniert. Hier liegt der Anschluss an das vermeintlich Animalische und Barbarische nicht mehr fern. Noé hingegen setzt die Figuren zueinander und zum Ort wieder in Relation. Weder Angreifer noch Verteidiger ragen über die technischen oder natürlichen Gegebenheiten hinaus. Ferner fügt Noé der schwarz-weißen Grafik eine farbliche Komponente hinzu. Dadurch treten beispielsweise die dynamischen rotgelben Rauchwolken der in Brand gesetzten Siedlung und der Schiffe noch dramatischer in Erscheinung. Die Farbe verleiht der Szenerie eine lebendige Stimmung. Der Horizont ist in ein Licht aus einer Mischung von Rot, Weiß und Hellblau bis hin zu Lila getaucht. Es dämmt. Die Hügellandschaft zeugt von sattem Grün, der Fluss von tiefem Blau. Dieses fast harmonisch wirkende Bild Noés kontrastiert die Vorstellung von einer Schlacht, die sich stets in der Landschaft ereignet. Es kann also nicht von einer Schlachtlandschaft ausgegangen werden, in welcher die Landschaft im Kampf unterginge, vielmehr existiert das Landschaftliche dessen ungeachtet und kümmert sich nicht um die kämpfenden Krieger. Diese Umkehrung des Begriffs der Landschaftsmalerei, hier insbesondere der Schlachtenlandschaft, enthüllt die anthropozentrische Auslegung des Landschaftsbildes. Die Farben und Dimensionen der einzelnen Bildkomponenten sprechen eine ganz andere Sprache, als die Erzählung von Schmidl sie illustriert. So wird in Noés Version der Geschichte eine andere Erzählung möglich, die nicht mit der Schlacht²⁹ und dadurch mit der Betonung der Machtverhältnisse zwischen den Kämpfern beginnt, sondern stattdessen die unterschiedlichen Formen der Macht aus dem Kontext der Landschaft herleitet. Diese Relationalität lässt sich auch dann beobachten, wenn das Bildzitat von Noé schließlich in einen weiteren Kontext überführt wird: in eine Nahaufnahme der Natur. Noés Version von Schmidls Geschichte ist in den Bildraum der Flusslandschaft integriert und erfährt dadurch eine andere Perspektive. Während in der Illustration Schmidls zwischen Eroberern und Indigenen eine klare Trennung herrscht und diese aus der Distanz historisch festgehalten wird, zeigt Noé – fern einer Gegenüberstellung – das Wechselspiel zwischen Natur und Mensch. Das Gesamtbild erzählt die Geschichte der spanischen Eroberer in ihrer neuen Umgebung, über die sie keineswegs dominieren, sondern in der sie zunächst verloren wirken. Dies ist der Ausgangspunkt von Noés ›historischer Einführung‹: die Begegnung mit einer Landschaft, die sich als solche noch gar nicht zu erkennen gibt, aufgrund eines ›Seins in der Landschaft‹. So wird die Vogelperspektive Schmidls, die eine Übersicht der Verhältnisse ermöglichen soll, in eine Art *close-up* übertragen. Noés *Introducción histórica* beginnt nicht mit einem Überblick, sondern inszeniert sich vielmehr als eine ›Einführung‹ in den Ort der Geschehnisse. Dabei ist das Subjekt mit dem Raum verflochten und erlebt diesen aus allererster Nähe. So wird das Prinzip der Distanz, welches in Schmidls Illustration dominiert, von Noé in ein Motiv der Nähe umgewandelt.

29 Zur Herleitung und Definition des Begriffs der »Schlacht« vgl. Marian Füssel und Michael Sikora, Hg., *Kulturgeschichte der Schlacht* (Paderborn: Schöningh, 2014), 11ff.

10.1.4 Stadtlandschaft

In ähnlicher Art und Weise kann auch die Stadtlandschaft (Abb. 108), die in die rechte Bildseite integriert ist, betrachtet werden. Die Radierung bietet einen Blick aus der Ferne auf Buenos Aires.³⁰ Sie führt zurück auf die Zeichnungen von Félix de Azara (Abb. 109), die der Landvermesser während seiner Reisen in Südamerika zwischen 1782 bis 1801 anfertigte. In anderen Quellen wird das Stadtbild jedoch dem Kartographen Fernando Brambila zugeordnet, der sich Ende des 18. Jahrhunderts ebenfalls in Südamerika aufhielt. Eine auf 1794 datierte Radierung im *Museo Histórico Saavedra* in Buenos Aires zeigt die genannte Stadtansicht in einer spiegelverkehrten Version. Sie wird hier Brambila zugewiesen.³¹ Die Südperspektive Brambilas wird bei de Azara zur Nordperspektive, wodurch die Position der Gebäude verändert und verzerrt wird.³²

Noé hat für sein Werk eine exakte Kopie der Zeichnung übernommen. Der Künstler hat jedoch eine minimale Veränderung vorgenommen: Indem er der bewölkten Landschaft eine strahlende Sonne hinzufügt, betont er durch die Lichtquelle eine grundlegende Instanz der Sichtbarkeit. Diese kann als die allererste Voraussetzung der entstehenden Linien und Schattierungen in der schwarz-weißen Radierung betrachtet werden.

Abb. 108 (links) Luis Felipe Noé, *Introducción histórica* (Ausschnitt: de Azara), 1999;

Abb. 109 (rechts) Félix de Azara, *Vista de Buenos Aires en tiempo de Azara, ca. 1794*



Nachdem die Gebiete Mittel- und Südamerikas im 15. und 16. Jahrhundert erobert waren, beschäftigten sich die Kolonialherrscher in den darauffolgenden Jahrhunderten

30 Vgl. Félix de Azara, *Viajes por la América meridional* (Madrid: Espasa-Calpe, 1941).

31 Die 37 x 59 cm große Zeichnung kann in folgendem Bilderband eingesehen werden: Ricardo Esteves, Hg., *Doscientos Años de Pintura: Volumen I* (Buenos Aires: Banco hipotecario, 2014), 40. Beide Versionen sind nahezu identisch, weshalb es naheliegt, dass es sich bei de Azaras Radierung möglicherweise um eine durch die Spiegelung abgewandelte Nachbildung handeln könnte. Die genaue Datierung von de Azaras Radierung wurde nicht angegeben.

32 Die Geschichte der Stadtansicht, auch Vedute genannt, führt zurück ins 17. Jahrhundert und erfährt im Italien des 18. Jahrhunderts seine Blütezeit. Vgl. Pauline Maguire, »Die Malerei: Italien und Frankreich.« In Kemp, *Geschichte der Kunst* (2007), 219.

mit der Administration, der Bewirtschaftung und dem kulturellen Aufbau der Kolonien. In dieser Zeit wurden von Europa aus Expeditionen initiiert und durchgeführt, die der Wissenschaft neue Erkenntnisse liefern sollten. Maler und Zeichner waren hier gefragte Personen, so Marta Penhos. Félix de Azara steche mit seiner Forschungsarbeit besonders hervor. Anders als Diego de Alvear habe der Naturforscher und Landvermesser seine Zeichnungen selbst angefertigt. Penhos hebt hervor, dass die Kartografen, wie u.a. de Azara und Brambila, einen klaren Zweck erfüllten: »retratar el imperio« – die Portraituren und damit Verbildlichung des Imperiums.³³ Dass jene Blicke auf die heranwachsenden Städte bereits vorgefertigten Maßstäben unterlagen und gezielte politische Interessen verfolgten, darf also nicht vorenthalten werden. Die Tatsache, dass sich Spanien im Krieg befand und das Gleichgewicht der europäischen Mächte extremen Schwankungen ausgesetzt war, spiele ebenfalls in die Wahrnehmung der Maler mit ein.³⁴ In Anbetracht der Zeitgeschichte stellt sich auch die Frage, inwiefern die spanische Aufklärung das Handeln in den lateinamerikanischen Kolonien beeinflusste. Die Aufklärung, die »tief greifende Veränderungen in Wissenschaft und Kultur« mitgebracht habe, stehe, so Rinke, neben der Tradition der Spätscholastik für einen wesentlichen Wandel der Denktradition. Hier wird beispielsweise auf das Werk von Alexander von Humboldt verwiesen, der – anders als die beauftragten Kartografen – Amerika ein »zweites Mal entdeckte« und die Kreol:innen an das Wissen über den Reichtum Amerikas heranführte. Aus solchen Entwicklungen heraus sei eine zunehmende Kritik an der Kolonialpolitik entstanden, so Rinke.³⁵ Die Aufklärung gestalte sich aufgrund dessen als ein Paradox. Denn die vom Mutterland intendierten Reformen bezüglich der Machtverteilung in den Kolonialländern »trugen paradoxerweise auch den Keim der Überwindung der spanischen Herrschaft in sich, da sie das Selbstbewusstsein der Kreolen stärkten.«³⁶

Die Verteilung der Macht spiegelt sich auch in de Azaras Radierung wider. Im Vordergrund des Bildes ist ein Weg erkennbar, auf welchem zwei Kutschen von mehreren Ochsen gezogen werden. Ein Mann mit Hut und hochgekrempelter Hose treibt die Tiere barfuß an. Hinter ihm folgt ein weiterer Wagen samt Antreiber und Kutscher.³⁷ Der Weg führt bis zur Stadtgrenze. Vor ihr werden noch weitere *carretas*, Tiere und Arbeiter sichtbar. Am Wegrand reihen sich schlichte Wohnhäuser auf. Erst im Stadtkern wird die profane, höchstwahrscheinlich private Architektur gegen eine sakrale und offizielle eingetauscht. Doch um welche Gebäude handelt es sich hier genau? Ein Blick auf weitere

33 Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005), 321.

34 Vgl. ebd., 331.

35 Stefan Rinke (2013), 54.

36 Rinke skizziert hier beispielsweise die Befreiung der versklavten Menschen der karibischen Inseln. Vgl. ebd. 53.

37 Die länglichen Kutschen tauchen später auch in den Bildern des *Costumbrismo* u.a. in Prilidiano Pueyrredóns *Un alto en el campo*, auf. Die Verwendung der *carreta* wandelt sich dabei vom Nutzttransporter der Landarbeit zum Personentransporter. Mit der »Entdeckung der Pampa« wird das Transportmittel zur wichtigen Akteurin in zahlreichen Darstellungen der volkstümlichen, kostumbristischen Malerei.

Panoramabilder³⁸ lässt vermuten, dass es sich nicht um eine detailgetreue Darstellung der architektonischen Gegebenheiten handelt, sondern vielmehr ein repräsentatives, ideelles Bild geschaffen wurde.³⁹ Penhos stellt hingegen fest, dass sich in Brambilas Hafenpanorama (Abb. 110) von Buenos Aires trotzdem eine eindeutige Positionierung der Festungsanlage, des *Cabildo* und der Kathedrale nachweisen lässt. Dadurch sollen, so Penhos, politische Standpunkte markiert werden, die die institutionelle Reife der heranwachsenden Stadt unterstreichen. Interessanterweise habe sich Buenos Aires stets eher über seine Architektur identifizieren lassen als über geografische Merkmale, die im flachen Raum des *Río de la Plata* kaum anzutreffen seien. Buenos Aires, so zitiert Penhos Malaspina, habe keine Akzidenz, weshalb die Stadtansicht weniger reizvoll sei als das Landesinnere: die Pampa. Anders als in Mexiko oder in Peru – so lautet häufig die Argumentation in diesem Kontext – habe es keine hinterbliebene, ursprünglich architektonische Manifestation in der *La-Plata* Region gegeben. Infolgedessen würden sich identitätsstiftende Parameter vorwiegend in einer ideellen und intellektuellen Realität, nämlich der Architektur, widerspiegeln.⁴⁰

Abb. 110 Fernando Brambila, *Vista de Buenos Ayres desde el río*, 1794



In der Architektur manifestieren sich letztendlich die unterschiedlichen Machtverhältnisse, einerseits zwischen Kolonialland und Mutterland und andererseits zwischen

38 Beispielsweise zeigen Richard Adams *Vista de Buenos Aires Ribera Norte* von 1832 (Öl auf Leinwand, MNBA) und Carlos Pellegrinis *Vista sobre Buenos Aires* (Aquarell auf Papier, MNBA) ohne Datierung, ebenfalls aus einer nördlichen Perspektive, ein ganz anderes Distanzverhältnis zwischen den Gebäuden.

39 Gustavo Brandariz bekräftigt diese These: »Si bien el perfil urbano es, en parte representativo de aquella Buenos Aires de 1794, no son todavía representaciones precisas y en escala, sino indicativas.« Das Zitat stammt aus einem E-Mail Austausch mit Brandariz von August 2018 und lässt sich wie folgt übersetzen: »Obwohl sich das städtebauliche Profil für jenes Buenos Aires von 1794 teilweise repräsentativ gestaltet, sind dies noch keine exakten, einem Maßstab angepasste Darstellungen, sondern sie sind indikativ.« (ÜdA).

40 Vgl. Penhos (2005), 331ff.

urbanem und ländlichem Raum. So gilt es sowohl die natürliche als auch kulturelle ›Eigenart‹ des Ortes in Bezug auf seine Messbarkeit kritisch zu reflektieren. Mit Maurice Merleau-Ponty fragt Christian Bermes, »ob nicht schon in der Bestimmung des Gegenstands selbst bereits ein Maßsystem angewandt wird.«⁴¹ Bermes fasst die Gedanken, die Merleau-Ponty in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* formuliert, wie folgt zusammen:

»Die Differenzierung zwischen Maß und zu Vermessendem gerät im Rückgang auf eine primäre lebensweltliche Orientierung ins Wanken, da bereits in der Bestimmung des Gegenstands Maßsysteme wirksam sind und überdies in der vortheoretischen, lebensweltlichen Praxis gar nicht erst sinnvoll von einer derartigen Trennung gesprochen werden kann.«⁴²

Die »primäre Orientierungsleistung«, von der Merleau-Ponty spricht, ist bei den Kartografen in klare Kategorien aufgeteilt. So obliegt die sogenannte »Akzidenz«, die Malaspina in Buenos Aires vermisst, einem eindeutigen Verhältnis zwischen Subjekt und Raum, nämlich der Inszenierung der Kolonialherrscher: »[Malaspina] se excusa de dar cuenta del puerto rioplatense por su ›falta de interés‹, es decir por la carencia de una naturaleza que se combinara con la presencia humana o funcionara como telón escenográfico de la misma.«⁴³ Der Mythos einer ›fehlenden Eigenart‹ setzt sich heute im Diskurs um die Ästhetik der Küstenstadt fort, die dem *Río de la Plata* den Rücken zukehre.⁴⁴ Umso schwerwiegender wird dagegen die Rolle des Landesinneren schon zu Zeiten von Malaspina gewertet. Penhos hält diesbezüglich fest: »[...] cambios en los parámetros perceptivos y en las categorías de pensamiento que, en el paisaje del siglo XVIII al XIX, permitieron un ›descubrimiento‹ literario y pictórico de la pampa.«⁴⁵

Während Ende des 18. Jahrhunderts sowohl das urbane als auch das ländliche Argentinien von den europäischen Kartografen dargestellt wurde, gerät im 19. Jahrhundert die Region samt ihren unterschiedlichen Bevölkerungskulturen in den Fokus. So inszeniert sich die Pampa im *Costumbrismo* als zentrale Akteurin.⁴⁶ Die Hinwendung zur Pampa ist insofern von Bedeutung, als dass jene gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine weitere Transformation erfährt. Denn mit der *conquista del desierto* dringen ab 1878 andere Akteure in das Landesinnere ein. Im bekannten Gemälde *Ocupación militar del*

41 Bermes (2012), 14.

42 Ebd.

43 »[Malaspina] entschuldigt sich dafür, auf den Hafen des *Río de la Plata* hinzuweisen, weil er ›belanglos‹ sei, dies will heißen, dass es keine Natur gebe, die sich mit der menschlichen Anwesenheit verbinde oder als szenografische Kulisse fungiere.« (ÜdA). Penhos (2005), 331.

44 Diese unter den *porteños* bekannte These wird hier ausformuliert: Clarín, »Una ciudad de espaldas al Río.« *Clarín*, 19.01.2009, https://www.clarin.com/opinion/ciudad-espaldas-rio_o_ByNg9RqATtg.html. [19.07.2018].

45 »[...] Veränderungen der Wahrnehmungsparameter und der Kategorien des Denkens, die in der Landschaft vom 18. bis zum 19. Jahrhundert eine literarische und visuelle ›Entdeckung‹ der Pampa ermöglichten.« (ÜdA). Penhos (2005), 331.

46 Laut Malosetti-Costa beginne das Debüt der Pampa mit der Malerei von Eduardo Sívori, der sich erstmals der Eigenart des ländlichen Raumes gewidmet habe. Vgl. Laura Malosetti Costa (2014), 32.

Río Negro – 1879, welches Juan Manuel Blanes 1889 anfertigte, inszeniert sich das argentinische Militär als mächtiger Besetzer der Pampa, während die indigene Bevölkerung verdrängt wird. Indem Blanes Überlebende, hauptsächlich indigene Frauen und Kinder, am äußersten Bildrand erscheinen lässt, realisiert er eine symbolische Übertragung dieser Geschichte. Von diesem Moment an wird die Pampa als ›leerer Raum‹ konzipiert.

Indem Noé seine ›Einführung in die Geschichte‹ aus der Bedingung der *selva* heraus gestaltet, verweist er in allen folgenden Versionen historischer Landschaftsbilder auf die schwellenähnlichen Übergänge zwischen ›Kultur und Natur‹ sowie ›Stadt und Land‹. In de Azaras Radierung nimmt die Natur, beispielsweise der detailliert dargestellte Baum im linken Bildraum, eine sekundäre Rolle ein; er rahmt lediglich den Blick, der auf die Stadt fokussiert ist. Hingegen steht der Baum in Noés ›historischer‹ Interpretation im ›Zentrum der Geschichte‹. Diese perspektivische Verschiebung verlangt nach einer anderen ästhetisch-politischen Ausrichtung der Landschaftsmalerei und ihrer Geschichte. Vielmehr als dass eine klare Trennung der Machtverhältnisse in verschiedenen Kategorien sichtbar würde, wird hier die Frage nach dem Werden der Geschichte ins Zentrum gerückt. Gegenüber der anthropozentrischen, geopolitischen und vor allem *äußeren* historischen Darstellung von Schmidl und de Azara führt Noé eine grundsätzlich andere Perspektive ein: das unstrukturierte, chaotische, natürliche und *innere* Bild der *selva*. Schmidl und de Azara werden in diese ›historische Einführung‹ integriert, weshalb der gesamte koloniale Diskurs von einer anderen Ebene aus betrachtet werden kann. Eine andere Akteurin – *la selva* – stellt sich vor.⁴⁷ Darüber hinaus wird deutlich, dass in der historischen Version Schmidls und de Azaras jeweils politische Konflikte (Calvinismus – Katholizismus; spanisches Königreich – französische Revolution) nicht nur die Wahrnehmung des ›neuen Kontinents‹ extrem beeinflussten, sondern auch alle folgenden Handlungsmuster nach dieser Wahrnehmung ausgerichtet wurden.

10.1.5 *Entre paisajes*

Introducción histórica wurde 1999 im letzten Amtsjahr von Carlos Menem geschaffen. Nur zwei Jahre später, 2001, eskalierte die Situation um das argentinische Wirtschaftssystem, welches zuvor unter der Privatisierungspolitik des peronistischen Präsidenten extrem gelitten hatte. In seiner früheren Werkperiode *La serie federal* nimmt der Künstler auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten Bezug, um die Bereitschaft zur Gewalt der 1960er-Jahre zu reflektieren. Die späteren Landschaftsbilder scheinen von jenem Anachronismus zunächst unberührt, denn Noé lässt sich auf das ›primitive Amerika‹ ein. So ereignet sich das Politische⁴⁸ in seinen Arbeiten nicht bloß in der Auseinan-

47 Daniel Link verleiht dieser Akteurin durch die Stimmen von Lezama Lima, Severo Sarduy und durch den ›Poeten der *selva*‹, Rubén Darío, ein besonders Gewicht. Vgl. Link (2017).

48 Zum Begriff des ›Politischen‹ vgl. Thomas Bedorf und Kurt Röttgers, Hg., *Das Politische und die Politik* (Berlin: Suhrkamp, 2010). Hier wird zwischen ›Politik‹ und dem ›Politischen‹ unterschieden (›politische Differenz‹). Während unter ›Politik‹ die Setzung einer Ordnung zu verstehen ist, deutet der Begriff des Politischen ferner auf einen Dissens hin, der die Verhandlung zwischen verschiedenen Positionen auslösen kann. Angelehnt an Hannah Arendt fasst Thomas Bedorf eine mögliche Definition der Begriffe wie folgt zusammen: »Wenn die Politik mit den historischen

dersetzung zwischen zwei (geo-)politischen Standpunkten, sondern im Geflecht aus Mensch und Natur, wodurch sich andere politische Akteur:innen, wie der Urwald, behaupten. Die Diskurse, die 1999 im Kontext der 500 Jahre zurückliegenden *Conquista* geführt werden, müssen deshalb aus jenem Geflecht, aus dem Dickicht der *selva* heraus verhandelt werden. Denn im *Dazwischen* löst sich die substanzielle Struktur der nationalen Identität auf. Dichotomien, wie sie u.a. im Rahmen des postkolonialen Diskurses aufrecht erhalten werden – *conquistadores* versus Einheimische; Kolonialherrscher versus Kolonialisierte; Schwarz versus Weiß; Mann versus Frau etc. –, verändern grundsätzlich ihre Bedeutung, sobald sie als das Eigene im Fremden oder das Fremde im Eigenen gedacht werden. Nicht nur die hier dargestellte Interpikturalität verlangt nach einem anderen Landschaftsbegriff, nach einem *Dazwischen*, auch Noés von 1975 bis heute produzierte Landschaftsbilder – seien es urbane, ländliche, emotionale, historische oder soziale Landschaften – verlangen nach einer anderen Perspektive. *Entre pais(ajes)* ist also nicht nur die persönliche Bedingung des Künstlers, der sich zwischen Paris und Buenos Aires hin- und herbewegt, auch seine Bilder sind stets vom *Dazwischen* bedingt, sind Zwischenlandschaften.

Der Standpunkt, nach welchem eingangs gefragt und über welchen das Landschaftsbild definiert wurde, verliert im *Dazwischen*-Denken der Landschaft seine Standhaftigkeit. Vielmehr als dass ein Standpunkt den Beginn einer ›Ordnung‹ markieren soll, gilt es vom Werden dieser Ordnung aus zu denken. In der offenen Ordnung verortet Noé das Werden einer neuen Struktur. Im letzten Abschnitt von *Antiestética* fasst er schließlich seine Idee vom »Chaos als Struktur« zusammen:

»El caos, que tradicionalmente se supone como lo opuesto a toda estructura, es un conjunto de relaciones de elementos distintos. ¿No es esto una estructura? O sea, que básicamente entiendo por ›caos como estructura‹ a la estructura que emana de esas relaciones, o sea, un distinto orden. A ese orden se llama caos.«⁴⁹

Demnach liegt jedem Chaos eine Ordnung zugrunde. Doch diese Ordnung, die Noé hier als Struktur bezeichnet, ist nicht statisch, sondern veränderbar. Der Raum kann nicht eingegrenzt oder gar vermessen werden, da aus ihm hervorgehende Emergenzen zu anderen Ordnungsmustern führen können. Demnach verbirgt sich in der Ordnung eine grundlegende Freiheit – die Bewegung. Noé schreibt hierzu: »Creo que el concepto

Formen der Bestimmung, Legitimation und Durchsetzung von Herrschaft identifiziert wird [...], dann ist *das* Politische nicht mit Politik identisch. Das Politische wäre vielmehr die Potentialität des gemeinsamen *Handelns* gegenüber der Politik als Ausdruck der *Steuerung* der gemeinsamen Belange, wozu es der Vielen nicht bedarf, weil sie idealtypisch letztlich einem Einzelnen übertragen werden kann.« Thomas Bedorf, »Das Politische und die Politik: Konturen einer Differenz.« In Bedorf, Röttgers (2010), 17-18. Diese »politische Differenz« äußert sich ebenfalls, wie Bedorf hinweist, in Rancières Unterscheidung zwischen »Polizei« und »Politik«. Bedorf, 16. Siehe hierzu auch die Ausführungen zu Rancière in 6.2.2.

49 »Das Chaos, von dem man gewöhnlich annimmt, dass es das Gegenteil von Struktur bedeutet, ist eine Ansammlung von Beziehungen verschiedenster Elemente. Gibt es hier nicht auch schon eine Struktur? Mit anderen Worten: Unter ›Chaos als Struktur‹ verstehe ich im Grunde die Struktur, die von diesen Beziehungen ausgeht, also eine andere Ordnung. Diese Ordnung wird Chaos genannt.« (ÜdA). Noé (2015), 190.

de ›transmutación continua‹, o sea, que una cosa nunca ›es‹ sino que cuando se cree que ›es‹ puede ser ya de otro modo, encierra una gran posibilidad. Es algo más que el movimiento, es el devenir. La pintura deja de ser un arte esencialmente estático.«⁵⁰ Die Bewegung und das Werden charakterisieren die ›Zwischenlandschaften‹ Noés. In der mit unendlich vielen Details versehenen, drei Meter hohen und elf Meter langen Collage *Estática velocidad* (Abb. 111) von 2009 ist alles im Werden begriffen.

Abb. 111 Luis Felipe Noé, *La estática velocidad*, 2009



Die farbenfrohe Landschaft scheint noch nicht ›getrocknet‹ zu sein, alles fließt weiter, ist beweglich und geht ineinander über. So sind die dargestellten Figuren ähnlich wie die zahlreichen Pflanzen in der Natur des Tigre-Deltas stets dem Wandel ausgesetzt. Ähnlich wie bei *Introducción histórica* legen sich in *Estática velocidad* farbige und schwarz-weiße Felder über die Leinwand. Die einzelnen Flächen sind aus mehreren Papierstücken zusammengestellt worden. Im rechten und linken Bildteil wurden jeweils größere Felder ausgespart.⁵¹ Im Zentrum taucht ein einzelnes Auge zwischen wellenartigen Linien auf. Die *conditio humana* bleibt zentral und wird deshalb auch im Zentrum verortet. Jedoch ist es kein ›Blick auf eine Landschaft‹, welchen Noé uns hier zeigt. Es ist das Auge bzw. der Blick, der umgeben ist von seinen Bedingungen, der eingetaucht ist in Details, und der sich aus denselben erst selbst hervorbringt. So ließe sich das Chaos Noés denken: als Eintauchen in das Werden einer Form, nicht als Form selbst. Während der Künstler seit den 1960er-Jahren eine Art ›dialektische‹ Beziehung zu den Begriffen *caos – orden; estático – velocidad* führt, beginnt er in seinen jüngsten Überlegungen das Chaos im Chaos zu denken.⁵²

50 »Ich glaube, dass das Konzept der ›kontinuierlichen Transmutation‹ – was bedeutet, dass ein Ding niemals ›ist‹, sondern dass es, sobald man glaubt, dass es ›ist‹, bereits auf eine andere Art und Weise sein kann –, eine große Chance beinhaltet. Es ist mehr als Bewegung, es ist das Werden. Die Malerei hört auf, eine im Wesentlichen statische Kunst zu sein.« (ÜdA). Noé (2015), 192.

51 Die Kritik am »horror al vacío«, mit welcher Jorge López Anaya Noé die Übersättigung seiner Bilder vorwirft, kann ich an dieser Stelle nicht teilen. Die ›Übersättigung‹ der Leinwand mit Farbe und Form, wie sie beispielsweise in der Serie *Naturaleza de los mitos* zum Vorschein kommt, resultiert aus der Eigenschaft einer unübersichtlichen *selva* und nicht aus dem Bedürfnis des Subjektes, den Blick durch uniforme Flächen zu strukturieren. (Noé erzählte mir persönlich von diesem Vorwurf; eine weitere Quelle kann ich diesbezüglich nicht anführen.)

52 Vgl. Noé (2017).

10.2 Rayuelarte

10.2.2 Spielen

»Die Erfahrungen und Erlebnisse, die Spielen bieten kann, sind so vielfältig, dass es kaum einen Menschen gibt, der nicht das Bedürfnis zum Spielen verspürt.«⁵³

Anita Rudolf und Siegbert Warwitz

Im März 2009 besetzt Minujín zum wiederholten Male den urbanen, öffentlichen Raum von Buenos Aires.⁵⁴ Für die Realisierung von *Rayuelarte* – das Spiel *rayuela* ist hierzulande als ›Himmel und Hölle‹ bekannt – legt sie zwischen den Straßen *Mitre* und *Perón* 120 Spielfelder auf der *Avenida 9 de Julio* aus. Zwischen sechs und sieben Uhr abends ist der Verkehr durch die mit Grenzzäunen markierten Felder lahmgelegt. Zahlreiche Spielerinnen und Spieler haben sich versammelt, um an dem Hüpfspiel teilzunehmen. Das Geschehen wird u.a. von den umliegenden Hochhäusern, Bäumen, dem Straßenlärm der breiten *Avenida* und dem im Hintergrund erscheinenden Obelisken gerahmt. Die Spielregeln werden von vier weiteren, in Overalls gekleideten, mit Sonnenbrillen sowie blonden Bobs versehenen ›Marta Minujíns‹ über einen Lautsprecher angesagt.⁵⁵

Das Phänomen des Spielens ist so alt wie die Menschheit selbst. Dabei ist das Spielen nicht nur den Menschen und unter ihnen auch nicht nur den Kindern vorbehalten – auch Tiere ›spielen‹, wenngleich ohne vorher festgelegte Regeln.⁵⁶ Begriffe wie Ludologie oder Ludografie verweisen auf eine ganze Spielwissenschaft, die diese kulturelle Praxis erforscht. An dieser Stelle sei erneut auf die Thesen Friedrich Schillers hingewiesen, der in seinen Schriften *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* festhält, dass der Mensch nur da ganz Mensch sei, wo er spiele.⁵⁷ Um den Dualismus zwischen Form und Materie überwinden zu können, führte Schiller den Begriff des »Spieltriebs« ein, welcher die Betrachter:innen von einer ästhetischen Erscheinung »emanzipieren« sollte. Die emanzipierte ästhetische Erfahrung, die nicht mehr an die Materie gebunden ist, verursacht eine grundsätzliche Veränderung der politisch-ästhetischen Machtverhältnisse, so die These von Rancière. Diese politische Dimension des Spiels, die bereits bei Schiller betont wird, soll deshalb im Folgenden näher untersucht werden.

Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs setzt Johan Huizinga mit dem Begriff des »Homo ludens« den Versuch an, neben dem wissenden Menschen (*homo sapiens*) und dem schaffenden Menschen (*homo faber*) ein anderes Menschenbild zu erörtern. Dabei behandelt er das Spiel nicht als Vorkommnis innerhalb verschiedener Kulturformen, son-

53 Siegbert A. Warwitz und Anita Rudolf, *Vom Sinn des Spielens: Reflexionen und Spielideen* (Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2016), 35.

54 Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Kunstaktion in Buenos Aires. 2014 wurde die Aktion in Paris und 2015 in Madrid, hier im *Palacio de Cibeles*, erneut inszeniert.

55 Vgl. Ferreiro Pella (2020), 125.

56 »Tiere spielen genauso wie Menschen«, heißt es schon bei Johan Huizinga. Vgl. Johan Huizinga, *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997), 9.

57 Jacques Rancière hat die These Schillers näher analysiert, vgl. dazu 6.2.2.

dern als einen weiteren Kulturbegriff. Demnach untersucht Huizinga »inwieweit die Kultur selbst Spielcharakter hat.«⁵⁸ Die Rolle des Subjekts ist im Spiel zweifelsohne von besonderer Bedeutung, doch im Fokus der Analyse steht nicht nur der Mensch, der spielt; vielmehr gilt es auch nach dem Ort des Spiels in seiner jeweiligen Zeit zu fragen. Zahlreiche Bildquellen dokumentieren von der Antike bis zur Gegenwart unterschiedliche Spielsituationen auf der ganzen Welt.⁵⁹ Die Autoren von *Spiele der Welt* weisen demnach auf die Vielfalt des Spiels hin. »Spiele sind die Spiegel einer Kultur«, schreiben sie im Sinne Huizingas und erörtern u.a. religiöse, kriegerische, aber auch politische Praktiken, die sich in verschiedenen Spielarten äußern. Demnach symbolisiere das Seilziehen »die Dramatisierung des Kampfes zwischen den Mächten der Natur« und das Knöchelspiel soll ursprünglich von Wahrsagern praktiziert worden sein. Auch »Himmel und Hölle« – dessen charakteristischer Vorgang des Springens von Cortázar zum zentralen Thema erhoben und von Minujín später aufgegriffen wird – sei »verwandt mit den Labyrinthen der Mythen des Altertums«. In abgewandelter Form soll es später den Weg der christlichen Seele von der Erde in den Himmel versinnbildlicht haben.⁶⁰ Die unterschiedlichen Kategorien der Spiele und ihre jeweiligen kulturellen Anwendungsräume ermöglichen es, das »Himmel und Hölle-Spiel« näher einzukreisen. Denn es handelt sich hier weder um ein Kriegsspiel, wie das Schachspiel, in dem eine besonders scharfsinnige Denkstrategie gefragt ist, noch geht es im Hüpfspiel um eine übermäßige Anwendung von Muskelkraft, wie sie beispielsweise bei den olympischen Spielen der Antike von wesentlicher Bedeutung war. Dennoch wird eine gewisse Form der Geschicklichkeit vorausgesetzt. Auch die Erinnerung, ein weiteres wichtiges Element der Spielkultur, nimmt in *Rayuelarte* eine besondere Rolle ein. Dementsprechend wird betont, dass beispielsweise das Schnurspiel zu den Gedächtnis- und Erinnerungsspielen gehöre, da es als historischer Träger von Geschichten funktioniere. Verschiedene Schnurgebilde stellen für den Geschichtenerzähler eine Gedächtnisstütze dar und werden demnach zum »mnemonischen Index« für die Spieler.⁶¹ Mit den Spielorten Buenos Aires und Paris ereignet sich das *rayuela*-Spiel im urbanen Erinnerungsraum zwischen zwei Kontinenten. Auch hier ließe sich über die Materialität des Simultanen ein »mnemonischer Index« konzipieren. Bevor auf diesen Aspekt näher eingegangen wird, soll jedoch das Wesen des Spiels in Bezug auf dessen häufig angeführten Antagonisten, den Ernst (im Spiel), untersucht werden.

58 Vgl. Huizinga (1997), 7.

59 Vgl. Frederic v. Grunfeld und Eugen Oker, Hg., *Spiele der Welt: Geschichte, spielen, selberrichten* (Frankfurt a.M.: Krüger, 1976).

60 Ebd., 10.

61 Vgl. Grunfeld und Oker (1976), 12.

10.2.3 Himmel und Hölle – Zwischen Spiel und Ernst

»Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades.«⁶²

Walter Benjamin

Spiele werden in allen möglichen Variationen, beispielsweise als Brettspiele, Straßenspiele, Spiele in Wäldern oder auf Feldern, Geduldspiele und Kunststücke weltweit praktiziert. Darunter hat sich auch das ›Himmel und Hölle-Spiel‹ u.a. auch als ›Hickelspiel‹ bezeichnet, an verschiedenen Orten der Welt etabliert. Das Spiel kann zu zweit oder zu mehreren gespielt werden. Meistens findet es draußen auf einem ebenen, harten Untergrund statt. Die unterschiedlichen Felder des Spiels werden entweder mit Kreide auf den Boden gezeichnet oder mit einem Stock in die Erde geritzt. Auch wenn auf dem Boden des antiken Forums in Rom eines der ältesten Hickeldiagramme gefunden wurde,⁶³ handelt es sich beim ›Himmel und Hölle-Spiel‹ nicht nur um eine ›europäische Spielpraxis‹. Bildzeugnisse aus Nepal, New York und Ghana verweisen dementsprechend auf verschiedene Variationen des Spiels.⁶⁴ Der zentrale Spielgedanke von ›Himmel und Hölle‹ wird von Rudolf und Warwitz wie folgt zusammengefasst: »Es handelt sich um ein Spiel zwischen den Feldern 'Hölle' und 'Himmel'. Die Hölle muss man meiden, den Himmel zu erreichen versuchen. Dabei soll es gelingen, die Spielfelder fehlerfrei zu durchhüpfen.«⁶⁵

Rayuelarte ereignet sich auf einer der meist befahrensten Straße von Buenos Aires, unmittelbar am Ort des öffentlichen Geschehens. Wie bereits ausgeführt wurde, ist der Obelisk auf der *Avenida 9 de Julio* ein Platz für Versammlungen wie z.B. öffentliche Feierlichkeiten (beispielsweise nach gewonnen Fußballspielen), aber auch im Rahmen von Streik und Protest.⁶⁶ In diesen Ereignissen liegen Spiel und Ernst nah beieinander. Wie gestaltet sich also das Wechselspiel, das sich zwischen lockerem Vergnügen und festen Regeln, letztendlich zwischen Spiel und Ernst verortet?

Die Spielregeln von *Rayuelarte* wurden an die hohe Spielerzahl angepasst. So können die einzelnen Spielwilligen nur über ein bestimmtes Kennwort, welches vermutlich während des Ereignisses einigen Besucher:innen mitgeteilt wurde und dann zu zirkulieren begann, in den abgesperrten Bereich der *rayuela*-Felder eintreten. Dann werden sie von einem der 120 Koordinatoren, die für die Einteilung der Spieler zuständig sind, zum jeweiligen Spielfeld geleitet. Die Koordinatoren lassen sich anhand ihrer weißen Kleidung erkennen. Zu Beginn werden zwölf Spieler gleichzeitig auf das Feld gelassen. Anders als eine Kreidezeichnung oder in den Boden geritzte Linien hat Minujín ihre *rayuelas* aus einer Kunststoffolie in fluoreszierenden Farben anfertigen lassen. Der

62 Benjamin (2011), 68.

63 Vgl. Grunfeld und Oker (1976), 65.

64 Vgl. ebd., 165.

65 Warwitz und Rudolf (2016), 110.

66 Zur Geschichte des Obeliskens und der *Avenida 9 de Julio* vgl. 8.1.1.

»Stein« besteht hier aus einem pinkfarbenen Würfel, der als »piedra mágica« bezeichnet wird. Die zwei Spielfelder, die sich über beide Straßenseiten der *Avenida* erstrecken, bestehen jeweils aus fünf Bahnen und sind mit zwölf *rayuelas* hintereinander ausgestattet (Abb. 112, 113, 114).

Abb. 112 Marta Minujín, *Rayuelarte* (Übersicht), 2009



Abb. 113 (links) Marta Minujín, *Rayuelarte* (Minujín in Aktion), 2009;

Abb. 114 (rechts) Marta Minujín, *Rayuelarte* (Obelisk im Hintergrund), 2009



Ein *rayuela*-Feld ist dabei ca. acht Meter lang. Wenn die Spieler es schaffen, die erste *rayuela* fehlerfrei zu passieren, dürfen sie zum nächsten Spielfeld übergehen. Sie spielen solange, bis sie alle zwölf Felder durchhüpft haben. Diejenigen, die im Verlauf des Spiels

scheitern, müssen das Feld verlassen. Diejenigen, die aber bis ans Ende gelangen und den ›Himmel‹ erreichen, dürfen den ›magischen Stein‹ behalten.⁶⁷

Das gesamte Geschehen wird von mehreren Jazzmusiker:innen akustisch begleitet.⁶⁸ Cortázar, der seine Romanfiguren in *Rayuela* immer wieder über Jazzmusik diskutieren lässt, war selbst begeisterter Anhänger dieser Musikrichtung. Der Musikstil habe den Schriftsteller dazu angeregt, die im *Free Jazz* praktizierte Form der Improvisation auch auf seine Schreibpraxis zu übertragen.⁶⁹ Auf dem Spielfeld befinden sich neben den Jazzmusiker:innen auch weitere Personen mit bunten Schildern in den Händen. Auf diese sind verschiedene Sprüche – u.a. »Este suceder es eterno« – in den für Minujín charakteristischen, fluoreszierenden Neonfarben gedruckt worden.⁷⁰ Minujín ist, anders als die Koordinatoren, mit einem goldfarbenen Overall bekleidet. Sie begleitet das Ereignis mit einem Mikrofon in der Hand, in welches sie zwischendurch »¡Arte, arte, arte!« (Archivo DiFilm 2009) ruft, verschiedene Dinge kommentiert oder auf die Fragen von Journalisten reagiert (Abb. 113). »Miren el cielo, estamos en la 9 de Julio«, sagt sie.⁷¹ Statt für die zahlreichen Proteste, die die Straßen der Hauptstadt regelmäßig einnehmen, sollen diese nun für ›das Leben‹ genutzt werden, deklariert Minujín. »La 9 de Julio hay que usarla más para jugar, para pensar, para sentir, para hacer el amor, para todo«, lautet der provokative Appell der Künstlerin, den sie euphorisch in ihr Mikrofon ruft.⁷² Provokativ ist der Appell insofern, als dass Minujín die Menschenmenge dazu aufruft, an öffentlichen Orten ›Liebe zu machen‹. Während ›denken, spielen und fühlen‹ ironischerweise weniger Provokation hervorruft, markiert das ›Liebesspiel‹ ein klares Tabu und überschreitet dementsprechend eine Grenze.⁷³ An dieser Stelle offenbart sich die Schnittstelle zwischen Ernst und Spiel. Erst durch das Spiel, durch das ludische Erfahren des eigenen Körpers im Wechselspiel mit der Umgebung sowie in Relation zu anderen Spielern, tritt auch die Kehrseite, nämlich der Ernst, in den Vordergrund. Nur allzu gut weiß jeder spielende Mensch, wie schnell im Spiel die Gemüter umschlagen können, wie schnell aus ›Spaß‹, der hier mit dem Spiel gleichgesetzt wird, ›Ernst‹ werden kann.

67 In Paris bekamen die Spieler eine von Minujín signierte ›Miniaturrayuela‹ aus Kunststoffolie geschenkt. Zum Ablauf des Spiels vgl. Ferreiro Pella (2020), 125.

68 Zur Musik im Zusammenhang mit dem Spielbegriff siehe auch: Huizinga (1997), 173.

69 Vgl. Gregor Dozauer, »Die Freude des Fliegenden: Metaphysischer Slapstick: Julio Cortazars Prosa-band ›Ein gewisser Lukas‹.« *Zeit Online*, 06.11.1987, <https://www.zeit.de/1987/46/die-freude-des-fliegenden/komplettansicht>. [26.08.2018].

70 Vgl. Archivo DiFilm, »Marta Minujin homenaje a Julio Cortazar en la avenida 9 de Julio.« <https://www.youtube.com/watch?v=S2NNln6tb90>. [26.08.2018].

71 »Sieh dir den Himmel an, wir sind auf der [Avenida] 9 de Julio.« (ÜdA). Ebd.

72 »Die 9 de Julio sollte mehr zum Spielen, zum Denken, zum Fühlen, zum Lieben, für all dies genutzt werden.« (ÜdA). Ebd.

73 In der rekonstruierten *Menesunda* hatte sich ein Pärchen länger als gewöhnlich im Inneren der ›Gedärme‹ (vgl. 6.3) aufgehalten. »They were fucking here, they became liberated«, schildert Minujín die Situation im Interview. Ohne den Themen ›Sexualität, Kunst und Öffentlichkeit‹ weiter nachzugehen zu wollen, soll hier auf ein Tabu hingewiesen werden, das schon 1965 mit dem im Bett liegenden Pärchen in der *Menesunda* angedeutet wurde. Vgl. Maria Kennedy, »Marta Minujín – ›I Believe in Magic‹: Tate Shots.« Tate, <https://www.youtube.com/watch?v=RXyRADZLctA>. [26.08.2018].

Huizinga fragt nach dem »Witz des Spiels«, um schließlich zur Erkenntnis zu kommen, dass die Intensität des Spiels durch keine biologische Analyse erklärt werden könne. Denn gerade in dem Vermögen »toll zu machen« liege das Wesen und das Ureigene des Spiels.⁷⁴ Mit Vernunft, so kann aus den Thesen Huizingas gefolgert werden, lässt sich das Spiel nicht definieren. Dies muss nun umgekehrt auch für das Ernsthafte gelten, welches sich ebenso wenig aus der Vernunft allein herleiten ließe. Denn im Hinblick auf den Streik muss eine Ernsthaftigkeit der Situation erst erkennbar, zur Evidenz werden. Der Streik ist also eine Möglichkeit zur Evokation von Ernsthaftigkeit. Um ernst- und wahrgenommen zu werden, wird gestreikt. Könnte andersherum nun auch gesagt werden »um ernst genommen zu werden, muss gespielt werden«? Welche politische Dimension verbirgt sich hinter dieser Wechselbeziehung?

Von März bis Juli 2008, knapp acht Monate vor der Kunstaktion, ereignete sich in ganz Argentinien ein Agrar-Streik. Die damalige Präsidentin Cristina Kirchner wollte eine Reform für den Sojaanbau durchsetzen und hob die Importgebühren für die Nutzpflanze extrem an. Wochenlang blockierten protestierende Bauern die Straßen. Häfen und Supermarktreale blieben folglich leer.⁷⁵ Dieser heftige Streik, der auch in Gewaltaktionen mündete, steht repräsentativ für zahlreiche weitere. Insofern es eine »Streik«- bzw. »Protestkultur« gibt, lieferte Argentinien zu deren Geschichte schon diverse Beiträge.⁷⁶ Die politische und historische Dimension des Streikes kann an dieser Stelle nicht in ihrer ganzen Fülle beschrieben werden. Dennoch soll der Schnittpunkt zwischen Spiel und Streik im Hinblick auf den Begriff der »Ernsthaftigkeit« genauer beleuchtet werden. Denn inwiefern ergänzen sich diese auf den ersten Blick scheinbar gegensätzlichen Begriffe?

Walter Benjamin hat sowohl verschiedene Eigenschaften des Spiels als auch des Streikes untersucht. In seinen *Notizen zu einer Theorie des Spiels* hebt Benjamin ökonomische Aspekte des Spiels hervor. Seine Gedanken kreisen hier eher um das Gewinn- und Glücksspiel als um das Spielen an sich.⁷⁷ Im Begriff des Streikes unterscheidet Benjamin zwischen zwei möglichen Formen. So benennt er in seiner *Kritik der Gewalt* zum einen den gewaltbereiten »politischen Generalstreik« und zum anderen den »proletarischen Generalstreik«. Letzterer suche mit gewaltfreien Mitteln die »Vernichtung

74 Vgl. Huizinga (1997), 11.

75 Vgl. Jürgen Vogt, »Der Bauernprotest, der zur Staatskrise wird.« *Spiegel online*, 24.06.2008, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/argentinien-der-bauernprotest-der-zur-staatskrise-wird-a-561330.html>. [15.10.2018].

76 Vgl. Jonas Wolff, »Vom »Argentinazo« zu Néstor Kirchner: Krise und Überleben der argentinischen Demokratie (2001-2007)«. In Birle; Bodemer; Pagni (2010), 56-72.

Auch Solanas und Getinos *La hora de los hornos* schildert die Streikkultur in Argentinien. Anhand streikender Fabrikarbeiter:innen wird gezeigt, wie die Arbeiter:innen die Produktion eigenständig wieder aufnehmen und somit die gegebene Hierarchie zwischen Arbeitgeber:in und Arbeitnehmer:in brechen. Dieser politische Eingriff der Arbeiter:innen in vorgegebene Strukturen wird aktuell unter der Regierung Macris erneut angewendet. Vgl. N. Georges et al., *Argentinien: Wieder mal Krise*, Arte TV (2018), <http://www.arte.tv/de/videos/085721-000-A/argentinien-wieder-mal-krise/>. [14.01.2018].

77 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 188-192. Weitere Überlegungen zum »Spiel« stellt Benjamin in seinen »Denkbildern« an, vgl. Walter Benjamin, *Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 426.

der Staatsgewalt«, während der ›politische Generalstreik‹ an Zwecke gebunden sei.⁷⁸ Wenngleich Benjamin ›Spiel‹ und ›Streik‹ nicht zusammenführt, ließe sich dennoch durch das Benjaminsche Denken eine bedeutende Schnittstelle zwischen den Phänomenen erörtern. Dazu liefern die Überlegungen von Jan Sieber mögliche Ansätze. Von Benjamin ausgehend konzipiert Sieber eine »Theorie des Passiven«.⁷⁹ Den Begriff des ›Passiven‹ leitet er aus Benjamins Dialektik einer »Potenzierung durch Depotenzierung« ab. Jedoch sei diese Dialektik im deutschen Präfix »Ent« aufgehoben. So weise beispielsweise der Begriff der ›Entwicklung‹ auf das Wirrwar eines verwickelten Fadens hin, der ent-wickelt werde, um am Ende ein Knäuel zu *entwickeln*. Demnach betont Sieber, dass sich das Denken Benjamins nicht in Dichotomien, sondern vielmehr in paradoxen Korrelationen entfalte:

»Weder geht es ihm um die Relation zwischen zwei distinkten Entitäten noch um ein Hin-und-Her von Anziehung und Abstoßung. Die Umdrehung, die das *Ent-* bei Benjamin nimmt, besteht paradoxerweise darin, dass jede Entwicklung die Zurücknahme einer Verwicklung meint, in die sie stets noch verwickelt ist.«⁸⁰

Dies besagt, dass verschiedene Zustände von ein und derselben Bedingung ausgehen: »Verwicklung wie Entwicklung sind zwei Pole des gleichen«, hält Sieber dementsprechend fest.⁸¹ Deshalb ließen sich Motive wie »Aktivierung durch Passivierung«, »Annäherung durch Entfernung«, »Vollendung durch Entleerung«, die Sieber aus dem Benjaminschen Denken herleitet, nicht getrennt voneinander verhandeln. Des Weiteren betont er, dass der Begriff des Passiven medial und nicht oppositionell zu denken sei. Dies bedeute ein Denken in »medialen Sphären«, in welchen »Figuren der Passivität« einen Moment markieren, der das Subjektive oder das Aktive »entsetze«. Dadurch würde auf einen Bereich verwiesen, der jenseits von Subjekt und Objekt liege. Dieser Bereich bezeichnet also einen Übergang, der mit Benjamin jedoch als Sprung gedacht werden müsse:

»Diese Stillstellung verdankt sich jedoch keiner äußerlichen Gewalt, sondern vollzieht sich stets *im* Medium dieser Bewegung selbst. Passivität erscheint hier also nicht auf ein subjektives Vermögen bezogen, sondern vielmehr als ein Moment der Aussetzung oder des Abbruchs einer Bewegung. Sie bezeichnet keinen Zustand, sondern vielmehr einen Durchgang, eine Vermittlung, die als sprunghafte unmittelbar ist.«⁸²

Vor diesem Hintergrund äußere sich im »Nicht« des Passiven die Medialität des Aktiven. So könne beispielsweise im Schweigen die Medialität der Sprache überhaupt erst erschlossen werden. Darüber hinaus könne durch die Passivität im proletarischen Generalstreik eine »Befreiung von Zwecken« erhandelt werden. Sieber bezieht sich

78 Vgl. Walter Benjamin, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966), 56ff.

79 Vgl. Jan Sieber, »Schweigen, Streiken, Vergessen. Mit Walter Benjamin für eine Dialektik der Aktivierung durch Passivierung.« In *Theorien der Passivität*, hg. v. Kathrin Busch und Helmut Draxler (München: Wilhelm Fink, 2013).

80 Ebd., 218.

81 Ebd.

82 Ebd., 219.

hier konkret auf die Differenzierung Benjamins zwischen ›zweckgebundener- und mittelloser-‹ sowie ›setzender- und entsetzender‹ Gewalt. Anhand einer ›entsetzenden Gewalt‹, die Benjamin im proletarischen Generalstreik markiert, finde, so Sieber, ein Bruch mit der Logik der Rechtsetzung statt: »Entsetzende Gewalt setzt kein neues Recht, sondern bricht mit der Logik der Rechtsetzung überhaupt. Sie betreibt den Abbau von Gewalt als setzender. Damit steht sie jenseits der Unterscheidung von aktiv und passiv, von Handlung und Unterlassung, von Gewalt und Gewaltlosigkeit.«⁸³ Vor diesem Hintergrund formuliert Sieber über das Phänomen des Streikes seine »Theorie des Passiven«. Dabei denkt er nicht nur eine »Aktivierung durch Passivierung«, sondern hebt vielmehr die »Passivierung als Voraussetzung von Aktivierung« hervor.⁸⁴

Minujín hat im Zuge des Spiels mehrfach auf die Problematik des Streikes hingewiesen. Das Spiel begreift sie demnach als Gegenbild zum Protest und zum Streik.⁸⁵ Wie ließe sich durch die »Theorie des Passiven« ein anderer Spielbegriff denken? Es geht nun nicht darum, die Theorie Siebers mit dem Begriff des Spiels zu ergänzen. Vielmehr soll das Motiv der Aktivierung und Passivierung im Hinblick auf die Frage nach dem Streik produktiv gemacht werden. Anhand der Erkenntnisse Siebers ließe sich nun folgende These aufstellen: Sowohl im Streik als auch im Spiel äußert sich ein Bruch mit einer bestimmten ›Logik des Gegebenen‹. In der Passivität des Streikes wird mit der Logik der Rechtsetzung gebrochen. In der Aktivierung des Spiels kann durch eine die Norm ›ent-setzende Passivität‹ die Normativität der Realität gezeigt werden. Das Spiel situiert sich nicht – ebenso wenig wie der Streik – in der Logik einer ›rechtsetzenden Kraft‹. Es schafft vielmehr einen anderen politischen ›Spielraum‹. Denn durch das Eintreten in eine spielerische Welt verändern sich vorherige Wahrnehmungsmuster. Hier würde, im entfernteren Sinne, auch der Begriff des »Spieltriebs« von Schiller ansetzen.

Sieber hält abschließend fest: »Man könnte sagen, Sprache, Handeln, Erinnern werden selbstreflexiv, sie biegen sich auf sich selbst zurück und überschreiten darin ihr aktuelles Sein.« Wird das Spiel über den Begriff der Norm ›auf sich selbst zurückgebogen‹, kann auch hier ein selbstreflexiver Moment entstehen. Verhaltensweisen, die sich beispielsweise anhand der architektonischen Gegebenheiten des urbanen Raumes orientieren, oder kulturelle Praktiken wie die Tabuisierung von öffentlicher Sexualität können im Spiel anders ausgelegt werden. Denn hier wird die *Avenida* zum Sprungfeld zwischen Erde und Himmel. Linearitätsmuster wie der Verkehr, der scheinbar unendlich in eine Richtung verlaufende Fluss der Dinge, werden hier, wenn auch nur für kurze Zeit, unterbrochen. Durch das Ludische wird auch die Realität der Ernsthaftigkeit hinterfragt. Das Wesen des Spiels wäre jedoch verfehlt, wenn es auf ein rein vergnügliches Element reduziert werden würde. Das Politische im Spiel liegt gerade in der Spiegelung zahlreicher Realitätsmuster, in denen sich auch ›das Ernsthafte‹ stets neu formulieren muss. Spiel und Ernsthaftigkeit werden deshalb nicht als getrennte Phänomene gegenübergestellt. Sowohl im Geschehen des Spiels als auch in der Formulierung der

83 Ebd., 226.

84 In Bezug auf Werner Hamacher führt Sieber im Kontext der »entsetzenden Nicht-Gewalt des Streiks« den Begriff des ›Affirmativen‹ an, welcher das Performative bedinge. Vgl. ebd., 227.

85 Vgl. Interview mit Minujín in GlitchGarten, »Marta Minujín – Rayuelarte« March 2014. <<https://vi.meo.com/101066689>. [15.10.2018].

Ernsthaftigkeit, wie z.B. im Streik, werden verschiedene Modi der Existenz verhandelt. Demnach kann ich die Aussage von Huizinga nicht teilen, die zunächst besagt:

»Ein jedes denkende Wesen kann sich die Realität Spiel, Spielen [sic!], sogleich als ein selbstständiges, eigenes Etwas vor Augen führen [...]. Das Spiel läßt sich nicht verneinen. Nahezu alles Abstrakte kann man leugnen: Recht, Schönheit, Wahrheit, Güte, Geist, Gott! Den Ernst kann man leugnen, das Spiel nicht.«⁸⁶

Doch auch Huizinga ist sich keiner klaren Antwort auf die Frage nach Spiel oder Ernst sicher. So verortet er die Frage schließlich in der Ethik: »In jedem sittlichen Bewußtsein, das in der Anerkennung von Gerechtigkeit und Gnade gegründet ist, kommt die Frage, ob Spiel oder Ernst, die bis zuletzt unlösbar blieb, für immer zum Schweigen.«⁸⁷ Die Frage nach »Spiel oder Ernst« ist letztendlich irreführend, wenn von vornherein davon ausgegangen wird, dass das Spiel einen ernstzunehmenden, politischen Moment birgt und umgekehrt in das Ernsthafte spielerische Elemente, wie etwa das protesthafte Topfschlagen im *cacerolazo*⁸⁸, integriert sind. Anstatt eines Widerspruchs kann vielmehr eine Ergänzung der Begriffe beobachtet werden.

10.2.4 Hin- und Herspringen – Zwischen Buenos Aires und Paris

Was in der deutschen Bezeichnung »Himmel und Hölle« mit der »Hölle« beginnt und im »Himmel« endet, fängt in der spanischen Version des Spiels mit der Erde – *tierra* – an und endet dann ebenfalls im Himmel – *cielo*. Die christliche Vorstellung der Hölle ist in der *rayuela* nicht gegeben. Auch das Bestreben, den Himmel zu erreichen, das in einer religiösen bzw. spirituellen Vorstellung begründet sein mag, hat im 21. Jahrhundert eine völlig andere Dimension eingenommen. Die Moderne, so Borsò, negiere das Hohe, um den Blick auf das Niedere, das Verdrängte, zu fokussieren. Dies sei die Bejahung des Todes, welche wiederum die Trennung zwischen einer göttlichen Referenz und der Autorität des Subjekts markiere.⁸⁹ Dementsprechend wird im Himmel und Hölle-Spiel ein religiöses zum politischen Motiv transformiert.

Trotz alledem liege das Ziel des Spiels darin, den Himmel zu erreichen, denn dort dürfe man rasten, während die Hölle jedoch übersprungen werden müsse, so Rudolf und Warwitz.⁹⁰ In diesem Zusammenhang spielt auch die Etymologie von »rayue-

86 Huizinga (1997), 11.

87 Ebd., 231.

88 Der Begriff »cacerolazo« (von span. *cacerola*, dt. Topf) bezieht sich auf lautstarke Proteste, in welchen das Zusammenschlagen von Töpfen als demonstratives Mittel zur Erregung von Aufmerksamkeit eingesetzt wird.

Martin Kasch hat in seiner Dissertation die Transformation des Kochtopfs zum politischen Akteur im Hinblick auf den *cacerolazo* näher beschrieben. Anhand verschiedener Beispiele aus der argentinischen Literatur und der bildenden Kunst untersucht Kasch die Agenzialität technischer Objekte. Vgl. Martin Kasch, *Von anderen Maschinen: Technik als Medium und Motor von Kollektivität in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart* (Universität Köln, 2012), <https://kups.ub.uni-koeln.de/4849/>. [20.11.2018].

89 Vgl. Borsò (2015a), 362–363.

90 Vgl. Warwitz und Rudolf (2016), 110.

la« eine besondere Rolle, denn vielmehr als auf eine religiöse Spur verweist der Begriff auf die Spielart selbst: *Rayuela* setzt sich aus dem Begriff der ›Linie‹ oder des ›Strichs‹ – spanisch *raya*⁹¹ – und dem Diminutiv »uela«⁹² zusammen. Im ›Linienenspiel‹ erhält die christliche Auslegung von Himmel und Hölle eine klare, räumliche Dimension: *suelo*, den Boden. Die imaginäre Vertikalität, die von unten nach oben strebt, basiert demnach auf einer horizontalen Ebene. Das *rayuela* beginnt und endet auf dem Boden. Lediglich im Akt des Springens hebt sich die Spielerin vom Boden ab, nicht jedoch, um möglichst hoch oder möglichst weit, wie in den olympischen Disziplinen des Hoch- und Weitsprungs angestrebt, sondern um möglichst gezielt in die aufgezeichneten Felder zu springen. Denn eigentlich dürfen die Linien der einzelnen Kästchen, so Warwitz und Rudolf, beim Springen nicht berührt werden.⁹³ Das Wesentliche des Spiels liegt also im Sprung von einem Punkt zum nächsten. Wenn nun im Hinblick auf das Spiel die Beziehung zwischen Buenos Aires und Paris näher untersucht werden sollen, so geschieht dies aus der Perspektive des Springens heraus.

Es ist der Sprung von einem Ort zum anderen, der die Bewegung im Hin und Her markiert, und grundsätzlich zu einer dynamischen Definition des Ortes beiträgt. Denn im Akt des Springens wird die festgelegte Topografie des Ortes aufgehoben, da nicht eindeutig definiert werden kann, wo und vor allem *wann* ein Ort beginnt und endet. So kennzeichnet das Springen durch die Verbindung von Ausgangspunkt und Ziel einen Moment im *Dazwischen*. Wie gestalten sich dementsprechend die urbanen ›Zwischenlandschaften‹, die Minujín in Bezug auf Cortázers Roman *Rayuela* aufgreift und dynamisch inszeniert?

Abb. 115 (links) Marta Minujín, *Rayuelarte* (Übersicht), 2014;

Abb. 116 (rechts) Marta Minujín, *Rayuelarte* (Teilnehmer:innen in Aktion), 2014



Im 30. Todesjahr des Schriftstellers wird das Leben und Werk Cortázers mit verschiedenen kulturellen Ereignissen in seiner Wahlheimat Paris geehrt. In diesem Kontext inszeniert Minujín im März 2014 auf dem zentral gelegenen *Place du Palais Royal*

91 Im Wörterbuch wird der Begriff als »Juego que consiste en tirar monedas o tejos a una raya hecha en el suelo [...]« definiert. (»Ein Spiel, das darin besteht, Münzen oder ein Stück einer Dachziegel auf eine auf dem Boden gezeichnete Linie zu werfen [...]« ÜdA). Vgl. Larousse, 1034.

92 Vgl. August Fuchs, *Lehrbuch der spanischen Sprache* (Leipzig: Serig, 1837), 25. Vgl. auch das Online-Dokument unter: <http://www.babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nncl.1000293342;view=1up;seq=9>. [06.08.2018].

93 Vgl. Warwitz und Rudolf (2016), 110.

erneut das kunstvolle Spiel der *rayuelas* und nennt es *Rayuelarte* (Abb. 115, 116). Über den Zusatz ›arte‹ schafft Minujín hier eine Wortneuschöpfung: *Rayuelarte*, oder in Paris auch *Marellarte* (von ursprünglich *marelle*, so der französische Begriff für ›Himmel und Hölle‹) genannt.⁹⁴ Anders als in Buenos Aires wird in Paris ein öffentlicher Platz eingenommen. Dieser wird ebenfalls abgesperrt. Der Platz, auf dem 70 Spielfelder verteilt sind, lässt sich in seiner Dimension nicht mit jenem Ereignis in Buenos Aires vergleichen. Trotzdem sind die Spielregeln dieselben. Doch während sich in Argentinien zahlreiche Menschen um die *rayuelas* versammelt hatten, ist die Menschenmenge in Paris überschaubar.⁹⁵

Wie eingangs erläutert, kann über das Spiel ein »mnemonischer Index« konzipiert werden. Demnach materialisiert sich im *Rayuelarte* von Paris eine Erinnerung aus den 1960er-Jahren, welche sowohl das Leben von Cortázar als auch von Minujín betrifft. Cortázar lebte seit Anfang der Fünfzigerjahre kontinuierlich in Paris. Minujín hingegen hält sich zwischen 1961 und 1964 zwar über einen längeren Zeitraum in der französischen Metropole auf, verbringt ihr Leben jedoch größtenteils in Buenos Aires sowie zwischenzeitlich auch in New York. Aus einer ›lateinamerikanischen Perspektive‹ heraus stellt das Paris der 1960er-Jahre eine wichtige Plattform für zahlreiche lateinamerikanische Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Intellektuelle dar. Unter ihnen befindet sich auch Noé, der insgesamt elf Jahre, von 1976 bis 1987, in Paris lebte. Die Geschichte der 1960er-Jahre – der *Argentinos de París* – wurde bereits ausführlich dargelegt.⁹⁶ Doch wie verhält sich diese Geschichte, wenn sie aus einer anderen Zeit, aus den Jahren von 2009 bis 2014, verhandelt wird?

Jene Geschichte der ›arte argentino‹ als reine Nostalgie zu denken, womit die Inszenierung von *Rayuelarte* u.a. assoziiert werden könnte, würde möglicherweise zum ›Ende der Kunst‹ nach der These von Arthur Danto führen. Doch wie im vorherigen Kapitel gezeigt, kann diese These durch die Multidimensionalität der Zeit sowie durch die Materialität künstlerischer Arbeiten widerlegt werden.⁹⁷ Was hat es also mit der Simultanität, die im Himmel und Hölle-Spiel generiert wird, tatsächlich auf sich?

Die Simultanität im Sinne einer Diskontinuität ermöglicht es, die von Minujín inszenierte Geschichte dynamisch zu denken. Denn in der Materialität des Simultanen werden raumzeitliche Elemente neu verhandelt. In der Verbindung der Räume – hier Buenos Aires und Paris, die jeweils für den südamerikanischen und den europäischen Kontinent stehen – wird die Dimension der Wahrnehmung vor gänzlich andere Parameter gestellt. Aus diesem Grund enthält das Motiv des Simultanen eine Verhandlung des Politischen. Diese Verhandlung nimmt die Gestalt einer ›Zwischenlandschaft‹ an, wodurch keine ›andere Moderne‹, keine ›andere Identität‹ und auch keine ›andere Zeit‹ konstruiert werden, sondern sich im Hin- und Herspringen ein fortwährender beweglicher Prozess zwischen Raum und Zeit ereignet.

94 Neben ›art‹ oder ›arte‹ (*Espi-Art* von 1977, *Rayuelarte*, *Marellarte*) hängt Minujín den Begriffen auch häufig ihren eigenen Namen an: *Minuphone* (1967), *Minucode* (1968), *Laberinto Minujínda* (1985) und *Minuscopio* (1988).

95 Da ich selbst vor Ort war, konnte ich mir ein eigenes Bild vom Geschehen machen.

96 Vgl. Plante (2013).

97 Vgl. 9.2.

Vor diesem Hintergrund ließe sich die Frage nach ›Himmel‹, ›Hölle‹ und ›tierra‹ erneut – vor allem auch aus einer ökologischen Perspektive heraus – stellen. An einem Tag im Juni 2018 befanden sich beispielsweise ca. 11.000 Flugzeuge im deutschen Luftraum.⁹⁸ Neben einer spirituellen und wissenschaftlichen Auslegung des Himmels- bzw. Luftraums wurde dieser längst zum ökonomischen und geopolitischen Raum. Die Proteste und Streike, die 2008 in Buenos Aires stattfanden, führen auf eine bestimmte Erde zurück, nämlich jene, die von der Monokultur des Sojas eingenommen wurde. Die Auswirkungen, so ist man sich bewusst, sind fatal. Auch hier handelt es sich um eine Ökonomisierung der Erde, der bisher keine Grenzen gesetzt werden. Es ist demnach keine abstrakte, imaginäre Form von Himmel und Erde, mit der wir es hier zu tun haben, die in *Rayuelarte* aber dennoch spielerisch aufgegriffen wird. Vielmehr spiegelt sich die ›Hölle‹ in Gestalt eines ›kapitalistischen Szenarios‹ an beiden Orten wider.⁹⁹ Diese Hölle ist nicht bloß eine christliche, vom westlichen Wachstum geprägt stellt sie ebenso eine ›neoliberale Hölle‹ dar.¹⁰⁰ Sie kann sich nur verändern, wenn das Spiel im Sinne Minujíns in einen kapitalisierten Raum – in die Straßen, den Verkehr, den Transport, die Arbeit, den Alltag, die Großstadt – eindringt, um Perspektiven auf sich selbst »zurückzubiegen«, wie mit Sieber gesagt werden kann, und um letztendlich im Spiel das Ernsthafte spiegeln zu können. Das Ernsthafte darf dabei nicht als Gegensatz, sondern muss als Ausgangslage des Spiels begriffen werden. Hölle ist im Himmel und auf Erden. Es gibt keine Grenzen zwischen den Orten; vielmehr gibt es aus einer heutigen Perspektive heraus betrachtet eine globale ökonomische Verflechtung, die sich als ›höllisch‹ abzeichnet, wenn die Situation ›ernst‹ genommen wird. Eine Transformation kann nur dann einsetzen, wenn das Geflecht als Ganzes – *hier* und *dort* – betrachtet wird.

98 Vgl. Nadine Ahr, Dirk Asendorpf und Petra Pinzler, »Die Hölle am Himmel.« *Die Zeit*, 08.08.2018, 33/2018.

99 Eva Horn verwendet den Begriff des ›Szenarios‹ im Hinblick auf eine *Zukunft als Katastrophe*, wie auch der Titel ihres neusten Buches lautet. Hier untersucht die Germanistin anhand literarischer und vor allem filmischer Beispiele die Bedeutung eines ›katastrophalen Wandels‹ in der Weltbetrachtung. Vgl. Eva Horn, *Zukunft als Katastrophe* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2014), 7-43.

100 Den Einfluss des Christentums auf die Entfaltung des Kapitalismus hat u.a. der Soziologe Max Weber zu Beginn des 20. Jahrhunderts erforscht. Vgl. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (München: Beck, 2013).

Zusammenfassung

[...]

Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga,
tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas,
tango, coraje, puños, viveza y elegancia.
Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado
en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.
Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo
saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,
no te metás, qué vachaché, dale que va, paciencia.
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,
ser argentino es estar triste,
ser argentino es estar lejos.

Y no decir: mañana,
porque ya basta con ser flojo ahora.
Tapándome la cara
(el poncho te lo dejo, folklorista infeliz)
me acuerdo de una estrella en pleno campo,
me acuerdo de un amanecer de puna,
de Tilcara de tarde, de Paraná fragante,
de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos
quemando un horizonte de bañados.
Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
cubiertas de carteles peronistas, te quiero

sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
nada más que de lejos y amargado y de noche.

Julio Cortázar

(Auszug aus *La patria*)¹

Das Leben und Denken von Julio Cortázar steht in einer Art Komplizenschaft zu den Überlegungen der vorliegenden Forschungsarbeit. Der Schriftsteller, der in Brüssel geboren wurde und in Buenos Aires aufwuchs, emigrierte 1951 – Perón wurde in diesem Jahr zum zweiten Mal als Präsident gewählt – nach Paris. Erst in Frankreich habe Cortázar sein »wahres Lateinamerikanertum« entdecken können. In einem Brief »über die Situation des lateinamerikanischen Intellektuellen«, den Cortázar 1967 an den kubanischen Schriftsteller Roberto Fernández Retamar verfasste, schrieb er:

»Denn ist es nicht wirklich paradox, daß ein Argentinier, in seiner Jugend fast ausschließlich Europa zugewandt, alle Brücken hinter sich abbricht und nach Frankreich kommt, ohne von seinem Schicksal eine bestimmte Vorstellung zu haben, und hier nach einem Jahrzehnt sein wahres Lateinamerikanertum entdeckt?«²

Sein Tätigkeit als Schriftsteller in Europa sowie seine lateinamerikanische Herkunft erzeugen eine besondere Spannung, die Cortázar unmittelbar auf die intellektuelle Praxis bezieht: »El quehacer del escritor, die tägliche Arbeit des Schriftstellers in Lateinamerika [...], ist ein Problem«, konstatiert er 1982 im Rahmen des Seminars für Kulturpolitik und demokratische Befreiung in Lateinamerika an der Universität Menéndez Pelayo in Sitges.³ Für Cortázar stellte sich dieses Problem außerhalb Lateinamerikas. Durch den distanzierten Blick aus der europäischen Metropole Paris könne er jedoch »Naheliegendes« – so seine These – umso schärfer erfassen.⁴ Dies zeigt sich nicht nur in seiner öffentlichen Positionierung zu Lateinamerika, sondern vor allem in der Fiktion; in seinen Gedichten, Erzählungen und Kurzgeschichten, in welchen er die Eigenarten und Praktiken der argentinischen Kultur nicht selten auf eine zutiefst ironische Art umkreist.⁵ Der Ort, die Identität und das künstlerische Werk Cortázars stehen in einem ambivalenten, ja paradoxen Verhältnis zueinander. Diese These stellte die Ausgangssituation der vorliegenden Forschungsarbeit dar. So wurde anhand des Diskurses »arte argentino« untersucht, wie und unter welchen Bedingungen sich das Verhältnis zwischen Kunst und Raum gestaltet. Der hier zur Diskussion gestellte Begriff »arte argentino« beansprucht die nahtlose Zusammenführung von Ort und Kunst, wodurch er sich, wie im ersten Kapitel einleitend dargelegt, als paradoxes Unterfangen erwies. Denn in »arte argentino«

1 Cortázar (2005), 473.

2 Julio Cortázar, *Letzte Runde*, Edition Suhrkamp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984a), 262.

3 Julio Cortázar, *Nicaragua, so gewaltsam zärtlich* (Wuppertal: Hammer, 1984b), 102.

4 Beispielsweise habe er von Europa aus die kubanische Revolution aus einer »entnationalisierten Sicht« verfolgen können. Während die Berichterstattung in Argentinien unter dem Einfluss Nordamerikas stehe, sei in Europa eine differenziertere Meinungsbildung möglich; hierin sieht Cortázar begründet, warum er sich darüber freue, sein Heimatland verlassen zu haben. Vgl. Cortázar (1984a), 260.

5 So greift der Schriftsteller im Gedicht *La patria* u.a. auf Elemente des Tangos oder auf den argentinischen Gaunerslang *lunfardo* zurück und erschafft dadurch eine Verflechtung der unterschiedlichen Materialitäten von Raum, Sprache und Schrift.

werden Kunstwerke auf die räumlichen und ideologischen Grenzen der Nation festgelegt. So werden künstlerische Arbeiten primär für repräsentative und geopolitische Interessen eingesetzt. Doch aus einer sinnlich-materiellen Perspektive heraus betrachtet, agieren Kunstwerke als dynamische Entitäten und widersetzen sich einer festsetzenden räumlichen und zeitlichen Definition. Hier zeigte sich die Ambivalenz des Begriffes. Zunächst galt es die nationale und geopolitische Lesart von ›arte argentino‹ durch eine genealogische Betrachtung kritisch zu erörtern. So konnten einzelne Entstehungsprozesse beleuchtet und dynamisch ausgelegt werden (siehe hierzu *La mudanza del ›arte argentino‹*). Vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte erlaubte die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer nationalen argentinischen Identität auf der einen und Kunst auf der anderen Seite, komplexe ästhetisch-politische Strukturen und Entwicklungen aufzudecken. So wurde die methodische Herangehensweise an den Forschungsgegenstand aus einem doppelten Blickwinkel gewonnen: zum einen aus den Verwicklungen der künstlerischen Arbeiten in historisch-politische sowie kunsthistorische Diskurse, und zum anderen aus den ›materiellen Leistungen‹ der Kunst. Durch die Verflechtung beider Herangehensweisen, in welchen die Beschreibung der sinnlichen Materialität der Kunst das Hauptmoment der Arbeit gestaltete, konnte das Diskursive der ›arte argentino‹ anders beleuchtet werden. Wie die Reperspektivierung des Diskursiven durch die Beschreibung bildagenzieller Kräfte der Kunst bewerkstelligt wurde, möchte ich nun genauer erläutern.

Die ausgehenden 1950er- und die ereignisreichen 1960er-Jahre formten den historischen Schwerpunkt der Forschungsarbeit. Denn hier erlebte die künstlerische Produktion in Argentinien eine Blütephase. In diesem Zeitraum begannen auch die Schaffensperioden von Marta Minujín und Luis Felipe Noé, deren Werke den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bildeten. Darüber hinaus war jener Zeitabschnitt von einschneidenden politischen Wandlungen geprägt. Vor allem die kubanische Revolution regte zu einem Denken an, in welchem lateinamerikanische Künstler:innen und Intellektuelle verstärkt auf ihre Identität Bezug nahmen. Jedoch sei das »aktive Eingreifen der Intellektuellen in den Lauf der Geschichte und den Fortgang der Emanzipationsbestrebungen in Lateinamerika [...] bis jetzt [...] immer in engen Grenzen gehalten worden«, so Cortázar.⁶ Diese Einschränkung sieht der Schriftsteller in einem starren Kulturbegriff begründet,⁷ weshalb viele lateinamerikanische Intellektuelle zur kritischen Selbstwahrnehmung nicht fähig gewesen seien. Darüber hinaus hätten reaktionäre Regime die Verbreitung kultureller Güter wesentlich behindert. So habe das Volk nur unter Einschränkungen Zugriff auf Wissensgüter gehabt. Doch durch den Handlungsraum der Kunst und deren Akteur:innen sollte diese Situation, wie anhand

6 Vgl. Cortázar (1984b), 108.

7 Cortázar äußert diesbezüglich folgende Kritik: »Es gilt, unsere intellektuelle Enklave, die Beschränkung auf das Buch, den Vortrag, die Antrittsvorlesung, zu durchbrechen, auf einem Kontinent, dessen Kulturen unterjocht sind, überfremdet, lächerlich minoritär und elitär, Kulturen für ›gebildete Leute‹. Ich meine einfach damit, daß der alte Begriff von Kultur als einem unbeweglichen Gut überwunden und das Unmögliche versucht werden muß, damit sie sich in ein bewegliches Gut verwandelt, in ein Element des kollektiven Lebens, das angeboten und angenommen wird, ausgetauscht und verändert, genau wie wir es mit den Gebrauchsgütern tun, mit dem Brot, mit den Fahrrädern und mit den Schuhen.« Ebd., 107.

der auflebenden Kunstszenen in Buenos Aires veranschaulicht, durchbrochen und transformiert werden. Zum einen konnte in Argentinien eine durch das ITDT verkörperte Institutionalisierung und auch Internationalisierung von Kunst beobachtet werden, zum anderen blühten im Kontext der Avantgarde zahlreiche Bewegungen auf, die mit einem traditionellen und konventionellen Kunstbegriff brachen und deshalb das Verständnis von ›arte argentino‹ neu prägen sollten. Bereits hier stand die sogenannte ›arte argentino‹ im permanenten Spannungsverhältnis zwischen Institutionalisierung und Transformation. Diese reibungsvolle Zeitspanne wurde sowohl in Bezug auf die künstlerische Praxis als auch ihre narrative kunsthistorische Aufarbeitung untersucht. So konnte beobachtet werden, dass nicht nur in der Kunstgeschichtsschreibung eine nationale wie auch kontinentale identitätsstiftende Auslegung praktiziert wurde, wie sie beispielsweise bei dem Kunstkritiker Jorge Romero Brest und später auch bei der Kunsthistorikerin Marta Traba zu finden war. Ferner zeigte sich, dass auch in der Kunstpraxis eine ›lateinamerikanische Perspektive‹ entfaltet und vertreten wurde (*Kunsthistorische Strategien im Paradigma der Nation*). Dies wird durch Pino Solanas und Octavio Getinos *La hora de los hornos* nur allzu gut veranschaulicht (*Buenos Aires spüren – Zwischen Pampa und Metropole*). Auch Noé problematisierte in Bezug auf seine künstlerische Praxis seine Identität als lateinamerikanischer Künstler, wie anhand seiner Erfahrungen in New York und den Überlegungen in *Antiestética* erläutert wurde (*Striptease de la pintura*). Die Kunst von Marta Minujín, die bereits sehr früh Kontakt zu internationalen Künstler:innenkreisen in Paris und New York aufnahm, setzt indessen andere Prioritäten. In ihren frühen Happenings, Performances und Objekten befasste sich Minujín verstärkt mit der sinnlichen Textur zwischen Körper und Materie. Dabei entfaltete sich in der Materialität der Dinge sowie in der Performativität der Körper eine andere Form des Politischen. Da in Noés Arbeiten institutionelle Probleme unmittelbar benannt und visualisiert werden, werden diese in der Kunstgeschichtsschreibung viel eher mit der sogenannten ›politischen Kunst‹ in Verbindung gebracht (*Kunstwerke und Ausstellungen*). Gerade aus dieser vermeintlichen Unvereinbarkeit der künstlerischen Positionen resultierte ein Spannungsverhältnis, das es ermöglichte, die Schnittstellen zwischen Ästhetik und Politik grundlegend anders zu denken (*Die Häute von Luis Felipe Noé und Marta Minujín*).

Vor dem Hintergrund der nordamerikanischen Diskursherrschaft wurden ›arte argentino‹ sowie ›arte latinoamericano‹ verstärkt über politische Debatten und Ereignisse definiert. Dies konnte anhand des kontrastreichen Lebens von Marta Traba exemplarisch dargestellt werden. So wurden die Begriffe ›lateinamerikanische Kunst‹ und ›politische Kunst‹ gleichgestellt. Denn aufgrund der (post-)kolonialen, gewaltvollen Unterdrückung Lateinamerikas durch die politischen Regime verschiedener Länder wurden ästhetische Formen primär im Bereich der Politik verhandelt. So berücksichtigte die Studie Positionen poststrukturalistischer Denker:innen sowie Überlegungen zur postkolonialen Theorie, um darzulegen, inwiefern aus einer postkolonialen Perspektive heraus die gewaltvolle Aneignung von Macht durchbrochen und der Begriff der Nation differenziert betrachtet werden kann (*An- und Ausziehen und Nationsbegriff: Polémica mudanza*). Doch hier stellte sich heraus, dass der Diskurs um Kunst und Identität mittels der postkolonialen Theorie nur begrenzt analysiert werden kann. Da der Ansatz primär von politischen Instanzen – wenngleich auch von ihrer Transformationsmög-

lichkeit – ausgeht, werden ästhetische Potenziale als mögliche Formen des Politischen nur sekundär verhandelt. Nicht entgegen der postkolonialen Theorie, sondern in dem Versuch, sie zu erweitern, schlug die Studie deshalb einen sinnlich-materiellen und phänomenologischen Ansatz zur Untersuchung von künstlerischen Arbeiten vor. So ergaben sich aus dem Sinnlichen heraus verschiedene Wahrnehmungsmodi, aus welchen schließlich andere Formen des Politischen emergierten und damit andere Perspektiven möglich machten. Hier stand die Materialität der Kunst im Fokus der Überlegungen. Dabei wurde das Werden der Materie stets aus der Relation zwischen ästhetischen und politischen Prozessen heraus reflektiert. Anhand von Cortázar's Position lässt sich die wechselseitige Beziehung solcher Prozesse konkreter beschreiben. Seine biografische Einbindung in die Debatte um das *quehacer artístico* hindert Cortázar nicht daran, eine freie künstlerische Position einzunehmen. So sieht der Argentinier entgegen der Auffassung des venezolanischen Schriftstellers Luis Britto García, der für eine »Aufnahme des politischen Engagements in den Kontext des künstlerischen Schaffens« plädiert, bereits im ästhetischen Prozess eine politische Qualität der Kunst; reine Fiktion sei auch »revolutionäre Hefe«.⁸ Hier wird der ästhetische Prozess als politisches Moment betrachtet. Cortázar stimmt jedoch mit Britto García überein, wenn es darum geht, neue Vermittlungs- und Kommunikationsmöglichkeiten zu finden, um künstlerisches Gedankengut verbreiten zu können.⁹ In diesem Kontext gestaltet sich die Debatte um das künstlerische Schaffen und die Vermittlung von Kunst, die Cortázar von den 1960er-Jahren bis zu seinem Lebensende begleitete, als nach wie vor aktuell. Denn die Frage nach der Situierung der »argentinischen« und ferner »lateinamerikanischen Kunst« ist auch heute noch von Relevanz. Nicht nur Mammutprojekte wie die 2015 initiierte *Bienal Sur* oder die zahlreichen internationalen Ausstellungen zum Thema »arte argentino« und »arte latinoamericano«, sondern auch theoretisch motivierte Fragen, wie im Hinblick auf die *Postcolonial* und *Global Art Studies* gezeigt, suchen nach alternativen Formen der Kunstgeschichtsschreibung in und mit Lateinamerika. Vor diesem Hintergrund bettet sich die vorliegende Forschungsarbeit in das breite Diskursfeld der »lateinamerikanischen Kunst« ein, um aus einer sinnlich-materiellen Perspektive heraus dem komplexen Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Politik nachzuspüren. Die Frage nach der »arte argentino« und ferner der »arte latinoamericano« stellte sich innerhalb eines ökonomischen, institutionellen, ästhetischen, politischen und sozialen Spannungsfeldes und situierte sich damit in einem Netzwerk historischer und gegenwärtiger Ereignisse, die relational verhandelt wurden.

Wie mit Nestor García Canclini gezeigt wurde, muss zweifelsohne berücksichtigt werden, dass die künstlerische Produktion und Rezeption – trotz steigender Hybridisierungsprozesse zwischen traditionellen und modernen Kulturpraktiken – aufgrund der sozialwirtschaftlichen Modernisierung Lateinamerikas nicht dieselbe Reichweite erfuhr (und erfährt) wie in industriell fortgeschrittenen Ländern (*Hybridität zwischen modernismo und modernización – Von der Ambiguität im Begriff der »Moderne«*).¹⁰ Mit Bolívar

8 Vgl. ebd., 113.

9 Vgl. ebd.

10 Mit dem Aufkommen des Internets sowie internationalen Biennalen und Messen hat sich die institutionelle Verortung der Kunst in Lateinamerika seit der letzten Jahrtausendwende wesentlich

Echeverría wurde jedoch ebenso darauf hingewiesen, dass eine Kopplung der Kunstpraxis der Moderne (*modernismo*) an den Begriff der Modernisierung (*modernización*) in eine Aporie führt, da die Potenz der Kunst als umfassende *reinvindicación*, als potenzieller Widerstand gegenüber einer weltweiten Kapitalisierung des Lebens, so nicht erfasst werden kann. Dieses Problem, in welchem ›argentinische‹ und ›lateinamerikanische Kunst‹ stets als antagonistische Instanzen auftreten und deshalb isoliert bleiben, wirkt sich auf die Gestaltung verschiedener Theorien aus. Vor diesem Hintergrund wurde auch Bezug auf die *Global Art History* genommen. Problematisch erwies sich dieser Ansatz insofern, als dass trotz seiner wichtigen Intention, westliche Machtpositionen aufbrechen und andere Kunstzentren erschließen zu wollen, nach wie vor von einer europäischen Praxis der Kunstgeschichtsschreibung ausgegangen wurde und ferner die Logik der Nation im Begriff des Globalen nicht überwunden werden konnte (›*Arte argentino*‹ heute). So behandelte der Ansatz die komplexe Problematik ästhetischer und politischer Fragestellungen lediglich aus einer institutionellen Perspektive heraus, während die Paradoxie zwischen Nationalität und Globalität im Hinblick auf die Verortung der Kunstpraxis nicht ausreichend erörtert werden konnte. In diesem Sinne zeichnete auch Noés Einteilung der lateinamerikanischen und westlichen Kunstpraxis in die an Claude Lévi-Strauss angelehnten Begriffe *bricoleur* und *ingenieur* lediglich eine geopolitische Kategorisierung von Kunst nach, nicht aber ihr Potenzial zur *reinvindicación* (*Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹*). Denn über die Eigenschaften des lateinamerikanischen *bricoleur* und des westlichen *ingenieur* wurde ein Kunstbegriff geschaffen, der primär auf institutionellen und ökonomischen Parametern aufbaut. Es war also notwendig, einen Ansatz zu verfolgen, der sozialgeschichtliche und ökonomische Entwicklungen zwar nicht außer Acht lassen, sie jedoch auch nicht zum ontologischen Paradigma der ›*arte argentino*‹ erheben würde.

Indem der Schwerpunkt auf das Sinnliche gesetzt wurde, konnte das Verhältnis zwischen Kunst und Raum aus einem dynamischen und beweglichen Blickwinkel heraus diskutiert werden. Im zweiten Kapitel wurden deshalb theoretische Positionen zur Bedeutung eines auf den Sinnen und der Sinnlichkeit bezogenen Ansatzes näher erläutert. Mit Michel Serres wurde entgegen einer rationalen, cartesianischen Auslegung der Wahrnehmung eine zönästhetische und materielle Ästhetik der Sinne fruchtbar gemacht. Das dualistische Prinzip wurde durch ein umfassendes sensitives Empfinden ersetzt, aus welchem heraus Fragen nach Identität und Nation neu verhandelt werden konnten. Darüber hinaus wurden mittels der Bildakt-Theorie von Horst Bredekamp Bilder und künstlerische Arbeiten als eigenständige sinnliche Agenten behandelt. Dadurch konnte ein Perspektivwechsel bei der Analyse von ›*arte argentino*‹ eingeleitet werden, der die sinnlich-materielle Existenzweise von Kunst ins Zentrum der Überlegungen rückte. In diesem Zusammenhang lieferten auch Ansätze aus der Materialitätsforschung wichtige Impulse. Durch den von Bruno Latour geprägten Begriff der »Existenzweise« (*modes d'existence*) wurden künstlerische Arbeiten als reale und materielle Seinsformen beschrieben. Darüber hinaus wurde angelehnt an Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und Karen Barads Begriff der ›Agenzialität‹ die aktive Handlungsfäh-

verändert, wenngleich das aktuelle politische Geschehen in Argentinien nun neue wirtschaftliche und deshalb auch institutionelle Hürden hervorbringt.

higkeit der Dinge hervorgehoben, wodurch sich das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt auf eine radikale Weise veränderte.

In den folgenden Kapiteln konzipierte die sinnliche Wahrnehmung künstlerischer Arbeiten nicht in ihrer ästhetischen, sondern vielmehr *aisthetischen* Funktion eine andere Auslegung der Kunstgeschichte Argentiniens. Hier regten zahlreiche Materialien, von den klassischen Medien der Malerei (Farbe, Leinwand und Rahmen) über Lebensmittel bis hin zu haptischen Stoffen, Textilien und sogar ganzen ›Dingwelten‹ (*La Menesunda*) den Dialog mit den Sinnen an. Dabei wurde deutlich, dass Affekte eine besondere Rolle im sinnlichen Wahrnehmungsprozess spielen. Die wechselseitige Beziehung zwischen Affiziertem und Affizierenden setzte, wie mit Brian Massumi dargelegt, neue Handlungspotenziale frei. Aus diesem Grund lag im Affekt ein zentrales politisches Moment, das anhand der künstlerischen Arbeiten untersucht wurde.

All diese Faktoren regten zu einem sinnlichen und affektiven Umgang mit Kunst und mit Argentinien an. So wurden über die *Haut* (Kapitel III), die den sinnlich-materiellen Raum der Wahrnehmung zwischen Subjekt und Objekt gestaltet, über die transkulturelle Bedeutung des antiken *Mythos* (Kapitel IV) und schließlich über die Diskontinuität von *Zwischenlandschaften* (Kapitel V) unterschiedliche Modi der Wahrnehmung diskutiert. Durch die Übertragung der (post-)kolonialen Geschichte auf das Feld der Sinne entfaltete sich eine andere Form des Politischen. Dies zeigte sich beispielsweise in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gründungsgeschichte Argentiniens, die von Noé auf die Leinwand überführt und in Bezug auf sinnliche Prozesse debattiert wurde (*Haut, Fleisch und Blut – La serie federal*). Die Leinwand offenbarte sich hierin als ›verletzte Haut‹, auf welcher die blutrote Farbe keine Grenzen, sondern vielmehr das Zusammenfließen politischer Oppositionen visualisierte. Die bis dato stets als Gegner dargestellten argentinischen Parteien des 19. und 20. Jahrhunderts – *federales* und *unitarios*, *peronistas* und *antiperonistas* – wurden in ein politisches Gesamtgefüge übertragen. Dadurch wurde der Machtkampf nicht wie gewöhnlich zwischen den Parteien imaginiert, vielmehr wurde Gewalt als allgegenwärtiges, zeitübergreifendes Phänomen verhandelt und sinnlich erfahrbar gemacht. Aus dieser Logik heraus löste sich auch die Aufteilung in die kolonialpolitische Opposition zwischen ›Barbarei und Zivilisation‹ auf, da das Barbarische im Argentinien der 1960er-Jahre laut Noé keineswegs überwunden, sondern manifester Bestandteil der sogenannten ›Zivilisation‹ war. Durch die ›zönästhetische Perspektive‹ markiert die Kunst Noés einen wesentlichen Wandel innerhalb der Geschichtsdarstellung. Während die Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Dichotomie zwischen Barbaren und Zivilisierten aufrechterhielt, transformierte sich diese Betrachtungsweise im relationalen Verständnis der abstrakten Figuration (*otra figuración*) in ein komplexeres Gefüge.

Im selben Kapitel standen auch die Matratzenarbeiten Minujíns für eine relationale Herangehensweise, die auf taktilen Sinneserfahrungen basierte. Doch hier zeigten sich ganz andere Dimensionen der Haut (*Erregte Haut, gepflegte Haut, Gänsehaut – Von den Matratzenarbeiten zur Menesunda*). Indem die Matratzen als performative Träger der Sinne und parallel als partizipative Elemente innerhalb der künstlerischen Arbeit agierten, richtete sich das Verhältnis zwischen Ding (Objekt) und Betrachter:in (Subjekt) bzw. Teilnehmer:in neu aus. Denn als teilnehmender Aktant nahm die Matratze nun eine aktive politische Position ein. Dies zeigte sich sowohl in den Matratzenobjekten, den

Matratzenhäusern als auch den Matratzenräumen Minujíns. Hier wurden individuelle und kollektive Dimensionen der Matratze erforscht, aus denen unterschiedliche politische Praktiken emergierten.

Im vierten Kapitel wurde mit dem Phänomen des Mythos ein diachronisch bedeutender Bereich der Ästhetik beschritten. Einleitend wurde mit Cortázar auf den transformativen und beweglichen Charakter von Mythen hingewiesen. Diese sollten nicht als distanzbewahrende Narration göttlicher Macht, sondern vielmehr in ihrer intimen, sinnlichen Materialität erörtert werden (*Hinfallen und Aufstehen – Eine Ästhetik fallender Mythen*). Im Exkurs zur *Venus criolla* wurde durch eine transkulturelle Perspektive die kultur- und bildgeschichtliche Auslegung des Mythos problematisiert (*La Venus criolla und die Frage nach den griechischen Göttern I*). Darüber hinaus konnte in der Darstellungsweise der Venusfigur in der Malerei der 1920er- und 1930er-Jahre die Agenzialität der Frau als bedeutendes Element weiblicher Emanzipation herausgearbeitet werden (*Die Agenzialität des Weiblichen*). Ab den 1960er-Jahren überführte Minujín den Mythos in den öffentlichen Raum. Aus diesem Kontext heraus wurden sowohl ihre kolossalen Obeliskendarbeiten (*Fallende Obelisk*) der 1970er- als auch die fallenden, fragmentierten und essbaren Venusfiguren (*Fallende Venus*) der 1980er-Jahre näher erläutert. Dabei analysierte die Arbeit nicht nur weitere Kunstformen wie etwa die partizipative Kunst der Massen, sondern auch die politische Handlungskraft verschiedenster (essbarer) Materialien. Beispielsweise wurde im *Obelisco de pan dulce* die Agenzialität des süßen Brotes herausgearbeitet und auf seine politische Dimension hin untersucht. Aus der Perspektive der Affekte und der Handlungsmacht von Dingen heraus konnte das *pan dulce* als ein zentraler sinnlich-materieller Erfahrungs- und Erinnerungsträger beschrieben werden. Auch die Materialität der ›Käsevenus‹ eröffnete andere sinnliche Zugänge. Durch ihre ephemere Gestalt übertrug sie den Diskurs der antiken Venusfigur in den Kontext der Vergänglichkeit. Feste, bleibende Materialien wie Marmor und Bronze wurden hier aus der Perspektive von Milch und Käse, von weichen, metabolischen, duftenden und essbaren Materialien verhandelt. Durch die andere Materialität der mythischen Figuren Minujíns, durch deren Vergänglichkeit und durch ihr permanentes ›Hinfallen und Aufstehen‹, welches die künstlerischen Arbeiten aus anderen sinnlichen Perspektiven erfahrbar machte, wurden Transformationsprozesse ausgelöst, die sich unmittelbar auf die Position der Betrachter:innen übertrugen. So konnte die narrative Form des Mythos in eine dynamische und sinnliche Erfahrung umgewandelt werden.

Im Zeitraum der 1960er-Jahre widmete sich auch Noé sowohl aus einer praktischen als auch theoretischen Perspektive dem Begriff des Mythos. Aus der Entstehung der Pop-Art heraus reflektierte er sein künstlerisches Tun im Kontext der Malereigeschichte. Mit dieser Geste bettete sich sein Denken und Handeln in die Debatte vom ›Ende der Kunst‹ ein, die den Übergang von der informellen Malerei zur Pop-Art aufgriff. Doch statt von jenem ›Ende der Kunst‹ auszugehen, womit Arthur Danto und Clement Greenberg im Wesentlichen das Ende der Malerei postulierten, wurde mit Ranciére eine zeitliche Pluralität und damit auch Materialität der Kunst hervorgehoben (Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹). In diesem Sinne konzentrierte sich Noé in seinen Arbeiten auf die dynamischen und relationalen Entstehungsprozesse von Bildern. Seine ›fallenden Leinwände‹ demaskierten das ästhetische Ideal als einen zentralen ›Mythos der Malereigeschichte‹ und brachten parallel eine ›lateinamerikanische Perspekti-

ve« ins Spiel, die die Narration der Kunstgeschichte aus ihrem gewohnten Blickwinkel heraushob. Die methodische Herangehensweise Noés gestaltete sich aus dem Geflecht ästhetisch-politischer Diskurse heraus. So öffnete sich in den Arbeiten die feste Beständigkeit von Einheit und Form, wodurch das Werden der Materie, das Hinfallen und Aufstehen der Leinwände hervorgehoben wurde (*Balance 1964-1965*). Dabei agierten die Leinwände Noés als aktive Handlungstragende, die durch ihre Materialität sowohl den Bildraum selbst als auch den Ausstellungsraum aufbrechen sollten. Seine Installationen forderten demnach einen relationalen Umgang mit der Materie der Malerei (*Desmadre, Installation und Künstler:innenhand*).

Ein weiterer und letzter Untersuchungsgegenstand manifestierte sich im Begriff der ›Zwischenlandschaft‹. Von den topologischen Eigenschaften der Landschaft ausgehend, wurde im fünften Kapitel die Landschaftsmalerei Noés unter dem Aspekt der Bewegung analysiert. So konnte anhand einer dynamischen Auslegung von Raum und Zeit der Begriff der ›Zwischenlandschaft‹ entwickelt werden. Damit ließ sich die Landschaft nicht als ein abgeschlossener oder linearer, sondern vielmehr als ein *diskontinuierlicher* Raum beschreiben (*Zwischenlandschaften*). In der Malerei Noés wird die Erfahrung der Landschaft aus der Nähe heraus nachempfunden, sodass der distanzierte koloniale Blick der Kartografen in eine ›Ästhetik der Nähe‹ überführt werden konnte. Die Konstruktion kolonialer und anthropozentrischer Machtperspektiven konnte auf diese Weise revidiert und in ein sinnliches Ereignis im Dazwischen transformiert werden (*Introducción histórica*).

In seinem 1963 verfassten Roman *Rayuela* inszeniert Cortázar das südamerikanische Buenos Aires und europäische Paris als simultan agierende Zwischenlandschaften. Minujín greift in ihrer Kunstaktion *Rayuelarte*, die sie 2009 in Buenos Aires und 2014 in Paris durchführte, auf dieses literarische Werk zurück. Hier wurden im öffentlichen Raum über die Tätigkeitsform des Spiels Aspekte urbaner Simultanität problematisiert. So kontrastierte die Arbeit durch die Erfahrung des Spiels Grenzen und regulierte Ordnungsbereiche des öffentlichen Raums und brach diese ferner auf. Darüber hinaus wurde die politische Dimension des Spiels näher erläutert. Nicht als Gegensatz, sondern vielmehr als Ergänzung und als zentraler Bestandteil des Spiels konnte der Begriff des Ernstes anders ausgelegt werden. In diesem Kontext bot die kulturtheoretische Studie in *Homo ludens* von Johan Huizinga wichtige Impulse. Die Frage nach Spiel oder Ernst wurde hier auf einer ethischen Ebene diskutiert, wodurch sie eine politische Dimension erhielt. Ferner wurde vor dem Hintergrund der wechselseitigen Bedingung zwischen Spiel und Ernst das Phänomen des Streiks und damit eine Praxis des Protests aufgegriffen, die in den Straßen von Buenos Aires regelmäßig ausgeübt wird. Mit Jan Sieber konnte in Anlehnung an Walter Benjamins Dialektik zur »Potenzierung durch Depotenzierung« die Passivität im Streik als Voraussetzung von Aktivierung begriffen werden (*Himmel und Hölle – Zwischen Spiel und Ernst*). So legte die Arbeit Spiel und Streik nicht als Widerspruch, sondern als sich ergänzende politische Formen aus. Sowohl im Streik als auch im Spiel – so die Synthese der Überlegungen – werden Tabus und Regulierungen aufgebrochen und feste Wahrnehmungsmuster transformiert.

Im Hinblick auf den historischen Ort der Produktion künstlerischer Arbeiten sowie den sich stets wandelnden und wechselseitig bedingten Raum ihrer Wahrnehmung beanspruchte und praktizierte die Forschungsarbeit ein Denken in Relationen. Dabei

meint Relationalität mit Donna Haraway gesprochen die sinnliche und deshalb auch »singularisierte Situierung«, und nicht die Generalisierung oder Universalisierung von Wissen.¹¹ In diesem Sinne wurde ein »verflochtenes Denken« angestrebt, welches sich aus phänomenologischen Ansätzen einerseits und den künstlerischen Verflechtungen von verschiedenen Materialitäten andererseits ergab. Dabei implizierte jenes relationale, situierte Denken auch die Auseinandersetzung mit einer individuellen und kollektiven »Zerrissenheit«, wie sie Cortázar im Hinblick auf seine künstlerische Arbeit und persönliche Situation in einem 1967 verfassten Brief an Retamar schildert:

»Nach alledem wirst du verstehen, daß meine »Situation« mir nicht nur auf der persönlichen Ebene keine Sorgen macht, sondern daß ich auch entschlossen bin, weiterhin ein lateinamerikanischer Schriftsteller in Frankreich zu sein. Im Augenblick frei von jedem Zwang, der Zensur oder Selbstzensur, die der Freiheit des Ausdrucks derjenigen Fesseln anlegen, die in politisch feindseligen Milieus oder durch Notstand bedingten Umständen leben, bleibt mein Problem, wie du beim Lesen von *Rayuela* gemerkt haben wirst, ein metaphysisches Problem, ein ständiges Zerrissensein zwischen der ungeheuren Verirrung, das zu sein, was wir als einzelne und als Völker in diesem Jahrhundert sind, und der Vision einer Zukunft, in der die menschliche Gesellschaft schließlich in diesem Archetypus gipfeln würde, von dem der Sozialismus eine praktische Vorstellung und die Dichtung eine geistige Vorstellung gibt.«¹²

In jene »Verirrungen« zwischen Ästhetik, Politik und Raum waren auch die Überlegungen der vorliegenden Studie verflochten. Ohne den Raum als gegebenes Element zu betrachten, stellte sich die Arbeit vielmehr der Herausforderung, die Kunst und Geschichte des argentinischen und ferner lateinamerikanischen Raumes von deren sinnlichen, beweglichen Relationen aus zu denken.

11 Haraway (2001).

12 Cortázar (1984a), 270.

Glossar

CAV	Centro de Artes Visuales (Buenos Aires)
ICAA	International Center for the Arts of the Americas (Museum of Fine Arts, Houston)
ITDT	Instituto Torcuato Di Tella (Buenos Aires)
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)
MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MALBA	Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Ahr, Nadine, Dirk Asendorpf und Petra Pinzler. »Die Hölle am Himmel.« *Die Zeit*, 08.08.2018. 33/2018.
- Alberro, Alexander und Blake Stimson, Hg. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- »Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977.« In Alexander Alberro und Blake Stimson (1999), xvi-xxxvii.
- Alfonso, Lorena. »El pintor como escritor.« In Andrés Duprat (2017), 17-26.
- Alonso, Rodrigo, Hg. *Imán Nueva York – Arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010.
- Marta Minujín: Sensación térmica*. Centro Cultural del Bicentenario de Santiago del Estero, 2011.
- Noé: *Siglo XXI: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2014.
- Amigo Cerisola, Roberto. »El cristianismo como tema.« In Luis Felipe Noé (2015a), 81-83.
- , Hg. *Las armas de la pintura: La nación en construcción (1852-1870)*. Miradas hacia el bicentenario. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.
- Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a.M.: Campus, 2005.
- Archivo DiFilm. »El silencio es salud – 1974.« https://www.youtube.com/watch?v=iDZGEgsj_wE. [13.03.2018].
- »Marta Minujin homenaje a Julio Cortazar en la avenida 9 de Julio.« <https://www.youtube.com/watch?v=S2NNln6tb9o>. [26.08.2018].
- Archivo General de la Nación. »Visita de delegados extranjeros.: Recorrida de Romero Brest – 1956.« <https://www.youtube.com/watch?v=BLEDt4UkZl0>. [01.11.2016].
- Arendt, Hannah. *Macht und Gewalt*. München: Piper, 2017.
- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 2003.
- Assmann, Jan und Tonio Hölscher. *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

- Augart, Isabella und Ina Jessen. »Metabolismen. Nahrungsmittel in der Kunst: Bericht zur Tagung im Warburg-Haus am 16. und 17. November 2017.« <http://www.warburg-haus.de/tagebuch/metabolismen-nahrungsmittel-in-der-kunst/>. [17.04.2018].
- Austin, John L. *How To Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Havard University in 1955*. Oxford University Press, 1962.
- Azara, Félix de. *Viajes por la América meridional*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- Bachtin, Michail M. *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.
- Bacle, César H. *Estampas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1966.
- Badillo, Ricardo. »Canarios criollos de Barranquilla.« <https://www.youtube.com/watch?v=m7TtGO2BWNM>. [06.09.2018].
- Baldasarre, María Isabel und Silvia Dolinko, Hg. *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina. Volúmen I*. Buenos Aires: CAIA, 2011.
- Baldassare, María Isabel und Silvia Dolinko, Hg. *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina. Volúmen II*. Buenos Aires: CAIA, 2012.
- Barad, Karen. *Agentieller Realismus: Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Barriendos, Joaquín. »Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geoaesthetic Region.« In Hans Belting und Andrea Buddensieg (2009), 98-114.
- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Bataille, Georges. »Der große Zeh.« In *Elan Vital oder Das Auge des Eros*. Hg. von Hubertus Gäßner, 500-502. München: Haus der Kunst München, 1994.
- Bazzano-Nelson, Florencia. »Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba.« In *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Hg. von Marta Traba, 9-32. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Bedorf, Thomas. »Das Politische und die Politik: Konturen einer Differenz.« In *Das Politische und die Politik*. Hg. von Thomas Bedorf und Kurt Röttgers, 13-37. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Bedorf, Thomas und Kurt Röttgers, Hg. *Das Politische und die Politik*. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Belej, Cecilia, Ana L. Martin und Alina Silveira. »La más bella de los viñedos: Trabajo y producción en los festejos mendocinos (1936-1955).« In *Cuando las mujeres reinaban: Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Hg. von Mirta Z. Lobato und Cecilia Belej, 45-77. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2005.
- Belting, Hans und Andrea Buddensieg, Hg. *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. Karlsruhe: Hatje Cantz, 2009.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966.
- Gesammelte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.
- Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Einbahnstraße*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2013.

- Berakha, Diego und Rocío Crudo. »La Menesunda según Marta Minujín.« <https://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/la-menesunda-segun-marta-minujin>. [08.09.2018].
- Berg, Walter B. *Grenz-Zeichen Cortázar: Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1991.
- Bermes, Christian. *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.
- Bernays, Edward. *Propaganda: Die Kunst der Public Relations*. Berlin: orange-press, 2017.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*. Wien: Turia + Kant, 2012.
- Bienal São Paulo, Hg. *I Bienal Latino Americana de São Paulo*. São Paulo, 1978.
- Biesenbach, Klaus. »Iván Edeza.« In *Dark Mirror: Lateinamerikanische Kunst seit 1968: Werke aus der Daros Latinamerica Collection*. Hg. von Ralf Beil und Holger Broeker, 102. Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2015.
- Birle, Peter, Klaus Bodemer und Andrea Pagni, Hg. *Argentinien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 2010.
- Bishop, Claire, Hg. *Participation*. London: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2006.
- *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- Blumenberg, Hans. *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1996.
- Bohnenblust, Laura. »Quemarme la identidad – Identität ausbrennen.: Marta Minujíns ortsspezifische Auslöschung einer nationalen Werkdeutung.« In *Into the Wild: Kunst und Architektur im globalen Kontext*. Hg. von Antonie Bassing-Kontopidis, Laura Hindelang, Charlotte Matter und Filine Wagner, 22-29. München: Edition Metzler, 2018.
- Borsò, Vittoria. *Mexiko jenseits der Einsamkeit: Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des magischen Realismus*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 1994.
- »Grenzen, Schwellen und andere Orte: ›...La géographie doit bien être au coeur de ce dont je m'occupe‹.« In *Kulturelle Topografien*. Hg. von Vittoria Borsò und Reinhold Görling. M & P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung Kulturwissenschaften. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- »Del barroco colonial al neobarroco.« In *Barroco*. Hg. von Pedro Aullón de Haro und Javier Pérez Bazo, 1003-1060. Madrid: Conde Duque, 2004a.
- »Hybrid Perceptions. A Phenomenological Approach to the Relationship between Mass Media and Hybridity.« In *New Hybridities: Societies and Cultures in Transition*. Hg. von Frank Heidemann und Alfonso de Toro, 39-65. Hildesheim: Olms, 2006.
- »Francisco de Goya y Lucientes oder die Emergenz einer Visualität der Moderne.« In Ursula Hennigfeld (2013), 17-34.
- »Borsò's IKKM Project – 2013.« IKKM. <https://vimeo.com/83549918>. [19.10.2018].
- »Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo: Offenheit zum Leben.« In *Realismus nach den europäischen Avantgarden: Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*. Hg. von Vittoria Borsò, Claudia Öhlschläger und Lucia Perrone Capano, 261-290. Bielefeld: transcript, 2014.
- *In-Between Space* (unveröffentlicht), 2015.
- »Raquel Serur Smeke (ed.) (2015): Bolívar Echeverría: Modernidad y resistencias« In *iMex. México Interdisciplinario*. Ausgabe 4, Nr. 8, 2015, S. 131-137.
- *Lateinamerika anders Denken: Literatur, Macht, Raum*. Düsseldorf: düsseldorf university press, 2015a.

- »El sentido del cuerpo: Tacto, contingencia y la intersección de los sentidos – Michel Serres: Vortrag im Rahmen der Tagung ›Los Sentidos/Sinne‹.« Humboldt Kolleg México, 25.10.2016.
- »Das Bindeglied von Mythos und Metamorphose: Reflexionen zu einem transformativen Potential. Zu Giordano Brunos prozessualen Ontologie.« In *Mythos, Paradies, Translation*. Hg. von Federico Italiano, 49-66. Bielefeld: transcript, 2018.
- »Entre-lugar.« *iMex Revista*, Vol. 1, 2021 (2021): 102-142. https://www.imex-revista.com/en/articulos-imex-ed1_2-entre-lugar/. [01.11.2021].
- Borsò, Vittoria und Reinhold Görling, Hg. *Kulturelle Topografien*. M & P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung Kulturwissenschaften. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2004.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2016.
- Bovisio, María Alba. » ¿Qué es esa cosa llamada ›arte primitivo?‹. Acerca del nacimiento de una categoría.« CAIA – Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999.
- »Ser o representar: acerca del estatuo de la imagen ritual prehispánica.« In *Travesías de la imagen: Historias de las artes visuales en la Argentina. Volumen I*. Hg. von María Isabel Baldasarre und Silvia Dolinko, 413-439. Buenos Aires: CAIA, 2011.
- Bovisio, María Alba und Marta Penhos. »Arte herencia indígena y latinidad: Una mirada desde la Argentina.« In *A latinidade da América Latina: Aspectos filosóficos e culturais*. Hg. von Luiz C. Bombassaro, Silvina P. Vidal und Agemir Bavaresco, 411-434. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2010.
- Brandariz, Gustavo A. *Obelisco: Ícono de Buenos Aires*. Buenos Aires: My Special Book; Fundación Desarrollar, 2011.
- Bredenkamp, Horst. *Bilder bewegen: Von der Kunstkammer zum Endspiel*. Hg. von Jörg Probst. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2007.
- »Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2015.
- Bröckling, Ulrich, Susanne Krasmann und Thomas Lemke, Hg. *Glossar der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.
- Buccellato, Laura, Hg. *Noé en línea: Antológica*. Mayo 2007. Buenos Aires, 2007.
- Buhr, Elke. »Die Art Basel in Buenos Aires.« *Monopol*, 01/2018 (2018).
- Butler, Judith. *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Edition Suhrkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.
- »Ethik und Politik der Gewaltlosigkeit: Vortrag im Rahmen der Albertus-Magnus-Professur.« Universität Köln, 20.06.2016.
- »Gefährdetes Leben: Politische Essays. Edition Suhrkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Cancik, Hubert, Hg. *Der neue Pauly: Enzyklopädie der Antike*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2002.
- Carnevale, Graciela, Hg. *Tucumán arde: Eine Erfahrung; aus dem Archiv von Graciela Carnevale*. Berlin: b_books, 2004.
- Carreras, Sandra und Barbara Potthast. *Eine kleine Geschichte Argentinien*. Berlin: Suhrkamp, 2010.

- Casanegra, Mercedes. *Noé – El color y las artes plásticas*. Buenos Aires, 1988.
- Hg. *Nueva Figuración 1961-1965: Deira, Macció, Noé, de la Vega – El estallido de la pintura*. Buenos Aires, 2010.
- Castro Varela do Mar, María und Nikita Dhawan. *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*. Cultural studies. Bielefeld: transcript, 2005.
- Clarín. »Una ciudad de espaldas al Río.« *Clarín*, 19.01.2009. https://www.clarin.com/opinion/ciudad-espaldas-rio_o_ByNg9RqATtg.html. [19.07.2018].
- Clemens, Manuel. »Aller Anfang ist ästhetisch: Jacques Rancière zeigt das Widerstandspotenzial der Kunst.« https://www.akweb.de/ak_s/ak531/05.htm. [04.09.2018].
- COAS. »Feria de las naciones.« <https://www.coas.org.ar/feria-coas-de-las-naciones/>. [20.10.2018].
- Combier, Jean und Guy Jouve. »Chauvet cave's art is not Aurignacian: A new examination of the archaeological evidence and dating procedures.« *Quartär* 131-152, Nr. 59 (2012).
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Siglo XXI de España, 1984.
- Letzte Runde*. Edition Suhrkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984a.
- Nicaragua, so gewaltsam zärtlich*. Wuppertal: Hammer, 1984b.
- Obras completas IV: Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- Rayuela*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- Rayuela*. Madrid: Ed. Cátedra, 2007.
- Danto, Arthur. »The End of Art.« In *The Death of Art*. Hg. von Berel Lang. New York: Heaven Publications, 1984.
- Debord, Guy. »Towards a Situationist International (1957).« In *Participation*. Hg. von Claire Bishop, 96-101. London: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2006.
- de Theisen, Claudia Ines. *Die argentinische Kunst der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts*. Aachen: Technische Hochschule, 1987.
- del Carril, Bonifacio. *Monumenta Iconographica: Paisajes, Ciudades, Tipos, Usos y Costumbres de la Argentina – 1536-1860*. Buenos Aires: Emecé, 1964.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve, 2007.
- Derrida, Jacques. »Kultur und Differenz: Gesetzeskraft – Der ›mystische Grund der Autorität‹.« In *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*. Hg. von Roland Borgards, 200-202. Stuttgart: Reclam, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit*. Zürich: diaphanes, 2006.
- Dozauer, Gregor. »Die Freude des Fliegenden: Metaphysischer Slapstick. Julio Cortazars Prosaband ›Ein gewisser Lukas‹.« *Zeit Online*, 06.11.1987. <https://www.zeit.de/1987/46/die-freude-des-fliegenden/komplettansicht>. [26.08.2018].
- Du Cange, Charles. »Mudantia.« Sorbonne Lexikon. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/MUDANTIA>. [01.08.2016].
- Dubois, Olivier. *Haarige Sache: Brennender Busch (3/10)*. Arte TV. Frankreich, 2015. <http://www.arte.tv/de/videos/060516-003-A/haarige-sache-3-10/>. [20.02.2018].
- Duprat, Andrés, Hg. *Luis Felipe Noé: Mirada prospectiva*. Buenos Aires: Bellas Artes, 2017.
- Dussel, Enrique. *Philosophie der Befreiung*. Hamburg: Argument, 1989.
- »Enrique Dussel y la otra mirada sobre la historia universal.« Universidad Andina Simón Bolívar. <https://www.youtube.com/watch?v=6GLzHSlGf40>. [04.09.2016].
- Der Gegendiskurs der Moderne: Kölner Vorlesungen*. Wien: Turia + Kant, 2013.

- Early Television Museum. »Allen B. DuMont.« http://www.earlytelevision.org/allen_b_dumont.html. [14.01.2018].
- Echeverría, Bolívar. »Un concepto de modernidad.« (2009). http://bolivare.unam.mx/ensayos/un_concepto_de_modernidad. [03.08.2018].
- La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2013.
- Eder, Rita. »Juan Acha: pensar el arte desde América Latina.« post – notes on modern and contemporary art on the globe. <https://nodoartes.wordpress.com/2018/05/02/juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina/>. [05.08.2018].
- Elkins, James, Hg. *Is Art History Global?* New York: Routledge, 2007.
- Escobar, Ticio. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2008.
- Espartaco, Carlos. »Marta Minujín: Plataia y los millones.« *ICI- Instituto de Cooperacion Iberoamericana*, 1990; Flyer.
- Esteves, Ricardo, Hg. *Doscientos Años de Pintura: Volumen I*. Buenos Aires: Banco hipotecario, 2014.
- Ette, Ottmar. *Literatur in Bewegung: Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001.
- Evans, Mark, Stefan Weppelmann, Ana Debenedetti und Ruben Rebmann, Hg. *The Botticelli Renaissance*. München: Hirmer, 2015.
- Faller, Adolf. *Der Körper des Menschen: Einführung in Bau und Funktion*. Stuttgart: Thieme, 1978.
- Felitti, Karina. »El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta.« In *Historia de las mujeres en la Argentina: Siglo XX*. Hg. von Fernanda Gil Lozano und Valeria S. Pita, 155-171. Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2000.
- Fernandez, Maximiliano. »El Tetazo desde adentro: entre el derecho a mostrar el cuerpo, los curiosos y la confusión.« *Infobae*. <https://www.infobae.com/tendencias/2017/02/07/el-tetazo-desde-adentro-entre-el-derecho-a-mostrar-el-cuerpo-los-curiosos-y-la-confusion/>. [28.04.2018].
- Ferreiro Pella, Jimena. »Obras.« In Noorthoorn (2010), 41-125.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Flusser, Vilém. *Vom Stand der Dinge*. Göttingen: Steidl, 1993.
- Von der Freiheit des Migranten: Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann, 1994.
- »Vilém Flusser über die Geschichte der Kultur.« <http://www.cultd.net/flusser/>. [23.02.2014].
- Foucault, Michel. »Andere Räume.« In *Aistesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. von Karlheinz Barck, 34-46. Leipzig: Reclam, 1992.
- Sicherheit, Territorium, Bevölkerung – Geschichte der Gouvernmentalität I*. Berlin: Suhrkamp, 2006.
- Foucault, Michel und Walter Seitter. *Das Spektrum der Genealogie*. Bodenheim: Philo-Verlag-Ges., 1996.
- Frank, Hilmar. »Landschaft.« In *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Hg. von Karlheinz Barck, 617-645. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2000.
- Freud, Sigmund. *Gesammelte Werke. Band XIV: Hemmung, Symptom und Angst*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1926.

- Frübis, Hildegard. *Die Wirklichkeit des Fremden: Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin: Reimer, 1995.
- Fuchs, August. *Lehrbuch der spanischen Sprache*. Leipzig: Serig, 1837.
- Fücks, Ralf. »Die Flüchtlinge halten Europa den Spiegel vor: Dossiers ›Grenzerfahrung – Flüchtlingspolitik in Europa‹.« Heinrich Böll Stiftung. <https://www.boell.de/de/2016/05/27/die-fluechtlinge-halten-europa-den-spiegel-vor-o>. [04.10.2018].
- Füssel, Marian und Michael Sikora, Hg. *Kulturgeschichte der Schlacht*. Paderborn: Schöningh, 2014.
- Gainza, María. »¿Hay patria mía?« *Radar*, 10.04.2011. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6961-2011-04-10.html>. [09.10.2016].
- García Canclini, Néstor. *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. Univ. of Minnesota Press, 2008.
- *Culturas híbridas – Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1989. México, D. F.: Grijalbo, 2015.
- Gehring, Petra. »Politik der Prosa: Schreibverfahren bei Michel Serres.« In *Die unendliche Aufgabe: Kritik und Perspektiven der Demokratietheorie*. Hg. von Reinhard Heil und Andreas Hetzel, 169-184. Bielefeld: transcript, 2006.
- Geuer, Lena. *Das argentinische Kunstsystem: Nur von marginaler Bedeutung?* (Unveröffentlicht, 2012).
- »Entre paisajes con ›Yuyo‹ Noé.« In Duprat (2017), 27-34.
- »¿Arte argentino? A conversation with Andrea Giunta.« *TheArticle*, 23.05.2021. <https://thearticle.hypotheses.org/10581>. [24.05.2021].
- Giambartolomei, Mauricio. »El Monumento a Colón ya viaja de la Casa Rosada a la Costanera Norte.« *La Nación*, 04.06.2015. <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/el-monumento-a-colon-ya-viaja-de-la-casa-rosada-a-la-costanera-norte-nid1798541/>. [06.11.2016].
- Gil Lozano, Fernanda und Valeria S. Pita, Hg. *Historia de las mujeres en la Argentina: Colonia y siglo XIX*. Buenos Aires: Taurus, 2000.
- , Hg. *Historia de las mujeres en la Argentina: Siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2000.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política – Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- »Notes on Art History in Latin America.« In *Is Art History Global?* Hg. von James Elkins, 27-39. New York: Routledge, 2007.
- *Poscrisis-Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- »Marta Minujín. Zeichnungen.« <https://www.daros-latinamerica.net/de/essay/marta-a-minuj%C3%ADn-zeichnungen>. [14.08.2018].
- Giunta, Andrea und Agustín Diez Fischer. *Cuándo empieza el arte contemporáneo? When does the contemporary art begin?* Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- Giunta, Andrea und Agustín Pérez Rubio, Hg. *Verboamérica*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini – MALBA, 2016.
- GlitchGarten. »Marta Minujín – ›Rayuelarte‹ March 2014.« <https://vimeo.com/101066689>. [15.10.2018].
- Glusberg, Jorge. *Marta Minujín – Esculturas recientes: Las re-construcciones de Marta Minujín*. Buenos Aires: Galería del Buen Ayre, 1983.

- Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires: MNBA, 1999.
- Gluzman, Georgina. »La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas.« *Nuevo mundo mundos nuevos*, 2015. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/68441#ftn45>. [23.02.2018].
- Görg, Christoph. »Globalisierung.« In Bröckling, Krasmann, Lemke (2013), 105-110.
- Greenberg, Clement. »Clement Greenberg on Pop art.« <https://www.youtube.com/watch?v=ZN8uvz0JD5Q>. [06.07.2017].
- Greve, Anna. *Die Konstruktion Amerikas: Bilderpolitik in den »Grands Voyages« aus der Werkstatt de Bry*. Köln, Wien: Böhlau, 2004.
- Grunfeld, Frederic v. und Eugen Oker, Hg. *Spiele der Welt: Geschichte, spielen, selberrmachen*. Frankfurt a.M.: Krüger, 1976.
- Guadagni, Alieto A. »Un ejemplo por imitar.« *La Nación*, 13.05.2013. <https://www.lanacion.com.ar/1581355-un-ejemplo-por-imitar>. [23.05.2017].
- Guiraud, Eduardo. »A comer el Obelisco.« *La Nación*, 02.09.1979. Minujín, Archiv Espigas.
- Halperín Donghi, Tulio. *Geschichte Lateinamerikas von der Unabhängigkeit bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- Haraway, Donna. »Situierres Wissen: Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive.« In *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. Hg. von Sabine Hark, 281-298. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2001.
- Hay, Kenneth G. »Andere Medien.« In Kemp (2007), 443-446.
- Heartney, Eleanor. *Postmoderne*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2002.
- Heguy, Silvina. »El 56 % de los Argentinos tiene antepasado indígena.« <https://ciseiweb.wordpress.com/2014/10/06/el-56-de-los-argentinos-tiene-antepasado-indigena/>. [15.10.2017].
- Helmhold, Heidi. »Haftsack, Knochenkoffer, Fickmaschine<: Matratze/Matrize: Körper von Normierung und Einschreibung in Hafräumen.« In Nierhaus und Heinz (2016), 75-100.
- Henderson, Brian K. »Affekttheorien/Affektbegriff.« <https://www.krass-mag.net/?glossar=affekttheorien-affektbegriff>. [22.06.2018].
- Hennigfeld, Ursula, Hg. *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg: Rombach, 2013.
- Herkenhoff, Paulo. »Introducción.« In Herkenhoff, Aguilar, Cabezas (2012), 21-23.
- Herkenhoff, Paulo, Gonzalo Aguilar und Laura Cabezas, Hg. *Arte de contradicciones: Pop, realismo y política, Brasil-Argentina 1960*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.
- Herrera, María J. »Comentario sobre Colchón (Eróticos en technicolor).« MNBA. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7792>. [04.09.2018].
- Heuwinkel, Christiane und Jochen Kopp. »Imi Knoebel. Werke 1966-2014.« <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/kunstmuseum/fotos-and-videos/imi-knoebel-werke-1966-2014/>. [02.11.2017].
- Holzhey, Magdalena. »Eating the Universe.« In *Eating the Universe: Vom Essen in der Kunst*. Hg. von Elodie Evers, 10-19. Köln: DuMont, 2009.
- Horn, Eva. *Zukunft als Katastrophe*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2014.
- Hubmann, Philipp und Till J. Huss, Hg. *Simultaneität: Modelle der Gleichzeitigkeit in den Wissenschaften und Künsten*. Bielefeld: transcript, 2014.

- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Infobae. »Quién fue y qué simboliza la nueva estatua de Juana Azurduy.« *Infobae*, 16.07.2015. <http://www.infobae.com/2015/07/16/1742074-quien-fue-y-que-simboliza-a-la-nueva-estatua-juana-azurduy/>. [06.11.2016].
- Ivanchevich, Cecilia. »La belleza del caos.« In Duprat (2017), 7-16.
- Jacob, Heinrich E. *Sage und Siegeszug des Kaffees*. Hamburg: Rowohlt, 1964.
- Jamme, Christoph. »Mythos – kulturphilosophische Zugänge.« In *Mythos und Kulturtransfer: Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien*. Hg. von Brigitte Krüger, 19-28. Berlin: transcript, 2013.
- Jaschke, Beatrice und Nora Sternfeld. »Zwischen/Räume der Partizipation.« In *Räume der Kunstgeschichte: 17. Tagung des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*. Hg. von Barbara Praher, 168-182. Wien: Verband Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, 2015.
- Jiménez, José, Hg. *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2011.
- Kahle, Katie. »Weihnachtskuchen mit Tradition: Der Panettone aus Italien.« <https://www.n-tv.de/panorama/Der-Panettone-aus-Italien-article40570.html>. [16.04.2018].
- Kasch, Martin. *Von anderen Maschinen: Technik als Medium und Motor von Kollektivität in Literatur, Film und Kunst der argentinischen Gegenwart*. Universität Köln, 2012. <https://kups.ub.uni-koeln.de/4849/>. [20.11.2018].
- Kastner, Jens. »Kunstproposition und Künstlerfaust: Bildende Kunst um 1968.« In *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*. Hg. von Jens Kastner und David Mayer, 54-68. Wien: Mandelbaum, 2008.
- Katzenstein, Inés, Hg. *Listen Here Now! Argentine art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*. New York: MoMa, 2004.
- , Hg. *Escritos de vanguardia: Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- Katzenstein, Inés und Rafael Cippolini, Hg. *Televisión: El Di Tella y un episodio en la historia de la TV*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2011.
- Kemp, Martin, Hg. *Geschichte der Kunst*. Köln: DuMont, 2007.
- Kemp, Martin und John Richards. »Die neue Malerei: Italien und der Norden.« In Kemp (2007), 152-155.
- Kennedy, Maria. »Marta Minujín – ›I Believe in Magic‹: Tate Shots.« Tate. <https://www.youtube.com/watch?v=RXyRADZLctA>. [26.08.2018].
- Kilgore, Christopher. *Reflections on two paintings by Luis Felipe Noé*. (Unveröffentlicht, 2018).
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Eds. de Arte Gaglianone, 1985.
- Kirchner, Friedrich, Hg. *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Meiner, 2013.
- Klein, Armin. *Der exzellente Kulturbetrieb*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.
- Kravagna, Christian. »Eine postkoloniale Kunstgeschichte des Kontakts.« *Texte zur Kunst*, Nr. 91 (2013): 111-131.
- Transmoderne: Eine Kunstgeschichte des Kontakts*. Berlin: b_books, 2017.

- »Transmoderne – Eine Kunstgeschichte des Kontakts.« Düsseldorf, 11.01.2018. <http://www.number32.de/on-record/futur-3-transmoderne-eine-kunstgeschichte-des-kontakts-mit-christian-kravagna.html>. [05.08.2018].
- Kunst und Film. »Das Potosí-Prinzip: Ausstellung über koloniale Barockmalerei aus Bolivien im Haus der Kulturen der Welt, Berlin.« <https://vimeo.com/74515925>. [08.11.2017].
- La Gaceta. »El Obelisco porteño amaneció hoy enfundado en un preservativo gigante.« *La Gaceta*, 01.12.2005. <https://www.lagaceta.com.ar/nota/138187/argentina/obelisco-porteno-amanecio-hoy-enfundado-preservativo-gigante.html>. [30.04.2018].
- La Nación. »Revelan el secreto del Obelisco sin punta.« *La Nación*, 21.09.2015. <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/revelan-el-secreto-del-obelisco-sin-punta-nidi829958/>. [13.03.2018].
- Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. London: Verso, 2007.
- Larousse, Hg. *Diccionario general de la lengua española*. Barcelona: Larousse, 2006.
- Latour, Bruno. *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: Éd. La Découverte, 1991.
- Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.
- Existenzweisen: Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Legnaro, Aldo. »Performanz.« In Bröckling, Krasmann, Lemke (2013), 204-209.
- Lehmann, Ann-Sophie. »Der schamlose Körper.« In *Der verbotene Blick auf die Nacktheit: Diana und Actaeon*. Hg. von Beat Wismer 192-197. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.
- Lehmann-Nitsche, Robert. *Ulrich Schmidel: Der erste Geschichtsschreiber der La Plata-Länder 1535-1555*. München: M. Müller & Sohn, 1912.
- Leipold, Jimmy. *Edward Bernays und die Wissenschaft der Meinungsmache*. Arte TV, 2017. <https://www.arte.tv/de/videos/071470-000-A/edward-bernays-und-die-wissenschaft-der-meinungsmache/>. [07.06.2018].
- Lenning, Gertrud. *Kleine Kostümkunde*. Berlin: Schiele & Schön, 1989.
- León, Pablo de. »Juana Azurduy: El monumento no cumplió un año y ya está en muy mal estado.« *Clarín*, 14.05.2016. http://www.clarin.com/ciudades/Juan-Azurduy-monumento-cumplio-mal_o_1576042459.html. [01.11.2016].
- Lescano, Victoria. »Una lectura política de los extravagantes peinetones y nuevos rescates de la escarapela.« *Página 12*, 07.05.2010. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5703-2010-05-07.html>. [23.10.2017].
- Lévi-Strauss, Claude. *Arte, lenguaje, etnología: Entrevistas con Georges Charbonnier*. Mexiko, Argentinien, Spanien: Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- Das wilde Denken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.
- Lexikon für Medizin & Gesundheit. »Lagesinn.« <http://symptomat.de/Lagesinn>. [20.04.2018].
- Link, Daniel. »Stimmung y esquema: para una teoría de los paisajes (públicos) latinoamericanos: Vortrag, Universität Düsseldorf.« 30.01.2017.
- Linke, Angelika. »Unordentlich, langhaarig und mit der Matratze auf dem Boden: Zur Protestsemiotik von Körper und Raum in den 1968er Jahren.« In Nierhaus und Heinz (2016), 361-387.
- Lippard, Lucy, Hg. *Pop Art*. Droemer Knaur, 1969.

- Lobato, Mirta Z. *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: edhasa, 2007.
- Longoni, Ana und Mariano Mestman. *Del di Tella a »Tucumán Arde«: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- López, Gustavo. »El silencio es salud.« *Página 12*, 31.03.2016. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-295844-2016-03-31.html>. [13.03.2018].
- López Anaya, Jorge. *La Vanguardia informalista: Buenos Aires 1957-1965: Informalismo, Arte destructivo, Arte cosa*. Buenos Aires: A. Sendrós, 2003.
- López Barros, Claudia. »La figura del comensal en el arte efímero: Acerca de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina.« *revista figuraciones*. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=44&idn=1&arch=1>. [22.04.2018].
- Loschek, Ingrid. *Reclams Mode- und Kostümlexikon*. Stuttgart: Reclam, 1994.
- Lyotard, Jean-François. »Die Immaterialien (1985).« In *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Hg. von Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolff, 334-336. Berlin: Reimer, 2005.
- Maguire, Pauline. »Die Malerei: Italien und Frankreich.« In Kemp, *Geschichte der Kunst*.
- Maistre, Agnès d. »Caos y progreso.« In Noé (2015a), 136-137.
- Malosetti Costa, Laura. *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007.
- »Del siglo XIX a la pintura del centenario.« In *Doscientos Años de Pintura: Volumen I*. Hg. von Ricardo Esteves. Buenos Aires: Banco hipotecario, 2014.
- Malosetti Costa und Marcela Gené, Hg. *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: edhasa, 2013.
- Marino, Marcelo. »Impresos para el cuerpo: El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia.« In *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*. Hg. von Laura Malosetti Costa und Marcela Gené, 19-45. Buenos Aires: edhasa, 2013.
- Marta Minujín. »C5N – Mundo Casella: Marta Minujín.« <https://www.youtube.com/watch?v=8AZwnSYBeR8>. [02.09.2018].
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1991.
- Masotta, Oscar. »Prólogo a Happenings.« In Katzenstein (2007), 187-192.
- »Yo cometí un happening (1967).« In Katzenstein (2007), 198-209.
- Massumi, Brian. *Ontomacht: Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin: Merve, 2010.
- Mateina Producciones. *Documental sobre los Pueblos originarios de Tierra del Fuego Selk'nam – onas*. <https://www.youtube.com/watch?v=TUOnccpyOow>. [05.06.2016].
- Mathar, Tom. »Die Akteur-Netzwerk-Theorie als nicht-modernistisches Projekt.« In *Science and Technology Studies: Eine sozialanthropologische Einführung*. Hg. von Stefan Beck, Estrid Sørensen und Jörg Niewöhner, 173-190. Bielefeld: transcript, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. 1964. München: Wilhelm Fink, 2004.
- Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter, 2010.
- Meyer-Hermann, Eva und Allan Kaprow, Hg. *Allan Kaprow: Art as Life*. London: Thames & Hudson, 2008.

- Minujín, Marta. Archiv Espigas. Notizen und Konzepte (*La Menesunda*, 1965). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- »Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París.« In Katzenstein (2007), 59–61.
- La Menesunda*. Collection of the artist, 1965. 16-mm-Film, digitalisiert.
- Marta Minujín – Happenings y performances*. Buenos Aires Ciudad: 2015.
- Marta Minujín: Los años psicodélicos*. Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2015a.
- Tres inviernos en París: Diarios íntimos (1961–1964)*. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Morgan, Jessica. »Political Pop: An Introduction.« In *The World Goes Pop: The Ey Exhibition*. Hg. von Jessica Morgan, Flavia Frigeri und Elsa Coustou, 15–27. London: Tate Publishing, 2015.
- Mosquera, Gerardo, Hg. *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. London, 1995.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Die Kultur und ihre Narrative: Eine Einführung*. Wien: Springer, 2002.
- Mundt, Barbara. *Metropolen machen Mode: Haute Couture der Zwanziger Jahre*. Berlin: Reimer, 1977.
- N. Georges, E. Bergeron, J. Igier et al. *Argentinien: Wieder mal Krise*. Arte TV., 2018. <http://www.arte.tv/de/videos/085721-000-A/argentinien-wieder-mal-krise/>. [14.01.2018].
- Nicholls, Angus und Felix Heidenreich. »Mythos.« In *Blumenberg lesen: Ein Glossar*. Hg. von Robert Buch und Daniel Weidner, 214–227. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Nicklisch, Andrea. »La función de la plata en la conversión de los indígenas del Virreinato del Perú.« *Iberoamericana*, VOL. 16, NÚM. 61 (Enero–Abril 2016): 89–101.
- Nierhaus, Irene. »Matratze/Matrize: Möbilierung von Wohnen und Wissen. Die gebrauchte und die neue Matratze: Zwei Matratzenszenarien.« In Nierhaus und Heinz (2016), 11–40.
- Nierhaus, Irene und Kathrin Heinz, Hg. *Matratze/Matrize: Möbilierung von Subjekt und Gesellschaft: Konzepte in Kunst und Architektur*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Noé, Luis F. *Una sociedad colonial avanzada. 1971–2003: Luis Felipe Noé*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones, 2003.
- Noescritos. Sobre eso que se llama arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.
- Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2015.
- Luis Felipe Noé: Cuaderno de bitácora*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2015a.
- Luis Felipe Noé: Mi viaje*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2015b.
- El caos que constituimos*. Buenos Aires: MNBA, 2017.
- En terapia: y sus consecuencias*. Buenos Aires: Galería Rubens, 2017a.
- Nogués, Germinal und Eduardo Valdés. *Buenos Aires, ciudad secreta*. Buenos Aires: Ruy Díaz – Sudamericana, 1996.
- Noorthoorn, Victoria, Hg. *Marta Minujín: Obras 1959–1989*. Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010.
- »El vértigo de la creación.« In Noorthoorn (2010), 11–37.
- Nora, Pierre. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1998.
- Novillo, Pablo. »Rechazo italiano al traslado del monumento a Colón.« *Clarín*, 19.04.2013. http://www.clarin.com/ciudades/Rechazo-italiano-traslado-monumento-Colon_o_904109725.html. [04.12.2016].

- Obermeier, Franz. »Reisebericht-Illustrationen und Lektüremöglichkeiten in der frühen lateinamerikanischen Kolonialzeit.« In *Reise-Bilder: Beiträge zur Visualisierung von Reiseerfahrung*. Hg. von Susanne Lubert und Franz Obermeier, 13-47. Eutin: Eutiner Landesbibliothek, 2012.
- Oesterheld, Héctor. *Eternauta*. Berlin: avant-verlag, 2016.
- O'Mahony, Mike. »Der internationale Stil: Von Jasper Johns zur Pop Art.« In Kemp (2007), 412-441.
- O.V. Galería Bonino, 1970, ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/766390#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>. [07.10.2018].
- O.V. *The Uttermost Part of the World: Ausstellungskatalog*. Museo etnográfico Juan B. Ambrosetti, 2014.
- Pacheco, Marcelo E. »Vectores y vanguardias.« *Lapiz*, 158/159 (1999-2000): 31-37.
- »Paradoxe der neuen Figuration.« In *A Tale of Two Worlds: Experimentelle Kunst Lateinamerikas der 1940er bis 80er Jahre im Dialog mit der Sammlung des MMK*. Hg. von Klaus Görner et al. Bielefeld: Kerber, 2018.
- Pagano, José L. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Edición L'Amateur, 1944.
- Parpagnoli, Hugo. »Pintura informal.« *La Prensa*, 15.07.1959. ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/741681#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-147%2C120%2C2729%2C1527>. [01.12.2017].
- Parque Ibirapuera. »Obelisco do Ibirapuera.« <https://parqueibirapuera.org/areas-externas-do-parque-ibirapuera/obelisco-do-ibirapuera/>. [13.03.2018].
- Partsch, Susanna. *Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*. Stuttgart: Reclam, 2014.
- Payró, Julio. *23 Pintores de la Argentina 1810-1900*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Pazzini, Karl-Joseph. »Haut: Berührungssehnsucht und Juckreiz.« In *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*. Hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf, 153-173. Reinbek: Rowohlt, 2001.
- Penhos, Marta. »Comentario sobre: La Venus criolla.« <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1767/>. [23.02.2018].
- »Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX.« In *Tras los pasos de la norma: Salones nacionales de bellas artes (1911-1989)*. Hg. von Marta Penhos, Diana Wechsler und Miguel A. Muñoz, 111-162. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fund. Espigas, 2005.
- Ver, conocer, dominar: Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Perazzo, Nelly. »Emilio Centurión.« <https://www.oxfordartonline.com/>. [24.02.2018].
- Pérez, Juan Pablo, Cecilia Iida und Laura Lina. *Del centenario al bicentenario: Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo, 1910-2010*. Del Centenario al Bicentenario Artes Visuales. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2010.
- Plante, Isabel. *Argentinos de París: Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: edhasa, 2013.

- Polke-Majewski, Karsten. »Malta verhindert Start von Rettungsflugzeug.« *Zeit Online*, 04.07.2018. <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-07/seenotrettung-mittelmeer-fluechtlinge-malta-rettungsschiffe-todesopfer/komplettansicht>. [06.08.2018].
- Ponce, Néstor. »Luis Felipe Noé: Pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la Serie Federal.« <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/index>. [21.10.2017].
- Poppel, Sarah. »Kontinuierliche Entdeckungen ›Lateinamerikanischer Kunst‹ in der deutschsprachigen Museumslandschaft.« In *Aliento Arte de Colombia – zeitgenössische Kunst aus Kolumbien*. Hg. von Hans G. Golinski, 52–61. Bönen: Druck & Verlag Kettler, 2013.
- Pratt, Mary L. »Arts of the Contact Zone.« *Profession (Modern Language Association)* 1991, New York: 33–40.
- Puhle, Hans-Jürgen, Hg. *Lateinamerika. Historische Realität und Dependencia-Theorien*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1977.
- Ramírez, Mari C. »Paradigm Shifts in Latin American Art (1980-2013).« University of Toronto, 20.03.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=aBKxRrmGvFU>. [10.05.2018].
- Rancière, Jacques. *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books, 2008.
- *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, 2008.
- »Die ästhetische Revolution und ihre Folgen: Erzählungen von Autonomie und Heteronomie.« In *Ästhetisierung: Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*. Hg. von Ilka Brombach, Dirk Setton und Cornelia Temesvári, 23–40. Zürich: diaphanes, 2010.
- Real Academia Española. »Colchón.« <http://dle.rae.es/?id=9k4vZuY>. [17.09.2018].
- »desmadrar.« <http://dle.rae.es/?id=D91esSJ>. [15.05.2018].
- »mudanza.« <http://dle.rae.es/?id=PzUjajo>. [02.08.2016].
- »pubis.« <http://dle.rae.es/?id=UYMgbHC>. [12.03.2018].
- Rebentisch, Julianne. *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- Restany, Pierre. »Buenos Aires y el nuevo humanismo.« In Herkenhoff, Aguilar, Cabezas (2012), 221–229.
- Ribbat, Christoph. *Flackernde Moderne: Die Geschichte des Neonlichts*. Stuttgart: Steiner, 2011.
- Rinke, Stefan. *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: C.H. Beck, 2013.
- *Geschichte Lateinamerikas: Von den frühesten Kulturen bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck, 2014.
- Rogoff, Irit. »Wegschauen: Partizipation in der visuellen Kultur.« *Texte zur Kunst* 9., Nr. 36 (1999), 100–112.
- »Looking Away: Participation in Visual Culture.« In *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Hg. von Gavin Butt, 117–134. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Romero Brest, Jorge. *El arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- *Marta Minujín por Romero Brest*. Buenos Aires: E. Giménez, 2005.
- »¿Qué es la pintura informal?« In Katzenstein (2007), 93–98.
- »»Conciencia de imagen« y »conciencia de imaginar« en el proceso del arte argentino.« In Katzenstein (2007), 111–116.

- »Introducción a New Art from Argentina (1964).« In Katzenstein (2007), 103–108.
- Salque, Melanie, et al. »Earliest evidence for cheese making in the sixth millennium BC in northern Europe.« <https://www.nature.com/articles/nature11698>. [22.04.2018].
- Sánchez, Nora. »Quisieron tirarlo abajo, lo salvaron y cumple 75 años.« *Clarín*, 20.05.2011. https://www.clarin.com/ciudades/Quisieron-tirarlo-abajo-salvaron-cumple_o_rkHWk7fpDme.html. [14.03.2018].
- Sanyal, Mithu M. *Vulva: Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2017.
- Sarlo, Beatriz. *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- Sarmiento. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. 1845 (Chile). Buenos Aires: capítulo, 1979.
- Sarmiento, Domingo F. und Berthold Zilly. *Barbarei und Zivilisation: Das Leben des Facundo Quiroga*. Frankfurt a.M.: Eichborn, 2007.
- Sauer, Martina. »Lambert Wiesing: Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens.« *Sehepunkte: Rezensionenjournal für die Geschichtswissenschaften*, Ausgabe 14, Nr. 3 (2014). <http://www.sehepunkte.de/2014/03/25039.html>. [11.08.2018].
- Scheurle, Christoph. »Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?«. <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst>. [20.04.2018].
- Schmidl, Ulrich. »Warhaftige Historien einer wunderbaren Schifffahrt.« https://archive.org/stream/vierteschiffartwooschm_o#page/no/mode/2up. [06.06.2017].
- Derrotero y viaje a España y las Indias*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1980.
- Schmidl, Ulrich und Franz Obermeier. »Reise in die La Plata-Gegend 1534–1554: Das Stuttgarter Autograph in moderner Fassung.« *Straubinger Hefte*, Nr. 58 (2008).
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. *Ästhetik der Differenz: Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert; 15 Fallstudien*. Marburg: Jonas, 2010.
- Schwarte, Ludger. *Notate für eine künftige Kunst*. Berlin: Merve, 2016.
- Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- Selz, Peter. *New Images of Man*. New York: Museum of Modern Art, 1959.
- Semanario. »Marta Minujín prepara un obelisco de pan dulce.« 1979. Minujín, Archiv Espigas.
- Serres, Michel. *Die fünf Sinne: Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.
- Serur Smeke, Raquel, Hg. *Bolívar Echeverría: Modernidad y resistencias*. México, D. F.: Ediciones Era, 2015.
- Seyd, Benjamin. »Das vertraute Gespenst: Ernesto Laclau zum Populismus.« <https://www.theorieblog.de/index.php/2014/05/das-vertraute-gespenst-ernesto-laclau-populismus/>. [09.05.2018].
- »Ein Aktivist der Theorie: Ernesto Laclau im Porträt.« <https://www.soziopolis.de/ein-aktivist-der-theorie.html>. [16.04.2018].
- Sieber, Jan. »Schweigen, Streiken, Vergessen. Mit Walter Benjamin für eine Dialektik der Aktivierung durch Passivierung.« In *Theorien der Passivität*. Hg. von Kathrin Busch und Helmut Draxler, 216–235. München: Wilhelm Fink, 2013.

- Simek, Rudolf, et al. *Monster und Mythen*. ZDF, 2017. <https://www.arte.tv/de/videos/069093-001-A/monster-und-mythen/>. [20.02.2018].
- Simondon, Gilbert. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. University of Western Ontario, 1980.
- Skrandies, Timo. »Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik.« In *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Hg. von Ursula Hennigfeld, 35-56. Freiburg: Rombach, 2013.
- Solanas, Pino und Octavio Getino. *La hora de los hornos*. Buenos Aires, 1968. <https://www.youtube.com/watch?v=Ts7WeqGoxyk>. [09.07.2018].
- »Für ein drittes Kino.« In *Kino und Kampf in Lateinamerika: Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. Hg. von Peter B. Schumann, 9-19. München, Wien: Hanser, 1976.
- Sontag, Susan. »Happenings: An Art of Radical Juxtaposition.« <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text>. [14.01.2018].
- Spiegelburd, Rafael. *Todo: Apátrida, doscientos años y unos meses; Envidia*. Buenos Aires: Atuel, 2011.
- Squirru, Rafael. »Sobre el informalismo.« Museo Municipal Eduardo Sívori, November 1959. ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/741906#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1140%2C99%2C4549%2C2546>. [01.12.2017].
- El hombre antes del hombre*. Katalog, 1962, ICAA – Onlinearchiv. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/758601#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1%2C-202%2C2845%2C1592>. [12.01.2017].
- »La Venus criolla: Cómo ver la obra.« *La Nación*, 29.02.2004. <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/la-venus-criolla-como-ver-la-obra-nid576410/>. [22.02.2018].
- Sredni de Birbragher, Celia. »Mercado del arte en Latinoamérica.« In *Una teoría del arte desde América Latina*. Hg. von José Jiménez, 235-254. Madrid: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2011.
- Stellweg, Carla. »A Fallen Obelisk: The First Latin American Biennale.« *Vanguard*, 1979 (April).
- Tazi, Raja. *Arabismen im Deutschen: Lexikalische Transferenzen vom Arabischen ins Deutsche*. Berlin: De Gruyter, 1998.
- Terán, Oscar. »Cultura, intelectuales y política en los 60.« In Katzenstein (2007), 270-283.
- Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- Thornton, Sarah. *Sieben Tage in der Kunstwelt*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2009.
- Traba, Marta. »Artes plásticas latinoamericanas: La tradición de lo nacional.« *Hispanérica*, 23/24 (1979): 43-69.
- »Historia del arte moderno contada desde Bogotá: Capítulo No. 13 – La nueva figuración.« https://www.youtube.com/watch?v=gCq_z9DHuhw. [12.05.2017].
- Uchatius, Wolfgang. »Zeitalter der Entdecker: Gold, Silber, Armut: Die Edelmetalle aus Südamerika kurbelten die europäische Wirtschaft an – und lösten die erste Inflation der Weltgeschichte aus.« *Zeit Online*, 15.02.2011. <http://www.zeit.de/zeit-gesichte/2011/01/Suedamerika-Gold-Silber>. [10.09.2016].

- Ullrich, Jessica. »Tagung ›Tiere in der Kunst‹, Erlangen.« (Tagungstitel: »Tiere als Akteure und Material in der zeitgenössischen Kunst«, 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=MVsGm5SNbYA>. [06.09.2018].
- van Geelkercken, Nicolas. »Worldmap.« <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.88.html/2014/travel-atlases-maps-natural-history-l14401>. [18.09.2018].
- Vieweg, Martin. »Buchstäblich alter Käse.« <https://www.wissenschaft.de/geschichte-archaeologie/buchstaeblich-alter-kaese-2/>. [22.04.2018].
- Vilar, Gerard. »Danto und das Paradox einer posthistorischen Kunst.« In *Kunst, Fortschritt, Geschichte*. Hg. von Christoph Menke und Juliane Rebentisch, 40–56. Berlin: Kadmos, 2006.
- Villa, Javier. »Marta Minujín. Una biografía.« In Noorthoorn, Hg. (2010), 127–160.
- Vogt, Jürgen. »Der Bauernprotest, der zur Staatskrise wird.« *Spiegel online*, 24.06.2008. <http://www.spiegel.de/wirtschaft/argentinien-der-bauernprotest-der-zur-staatskrise-wird-a-561330.html>. [15.10.2018].
- Vomhof, Julia. *Verführung – ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Wagner, Monika. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck, 2001.
- Waldenfels, Bernhard. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- *Sinnesswellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013a.
- *Sinne und Künste im Wechselspiel: Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Waldmann, Peter. »Regelsprengender Individualismus: Ein Essay zum Normenverständnis der Argentinier.« In Birle, Bodemer, Pagni (2010), 97–116.
- Warwitz, Siegbert A. und Anita Rudolf. *Vom Sinn des Spielens: Reflexionen und Spielideen*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 2016.
- Weber, Max, Dirk Käsler (Hg). *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. München: Beck, 2013.
- Wechsler, Diana B. »Impacto y matices de una modernidad en los márgenes.« In *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Hg. von José E. Burucúa, 269–314. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Weibel, Peter. »Globalization and Contemporary Art.« In *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*. Hg. von Hans Belting, Andrea Buddensieg und Peter Weibel, 20–27. Karlsruhe, Cambridge, Mass.: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe; MIT Press, 2013.
- Weibel, Peter und Slavoj Žižek, Hg. *Inklusion – Exklusion: Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration*. Wien: Passagen, 1997.
- Welsch, Wolfgang. »Transkulturalität.« *Universitas/Deutsche Ausgabe*, Nr. 52 (1997): 16–24.
- *Transkulturalität: Realität – Geschichte – Aufgabe*. Wien: new academic press, 2017.
- Wiesing, Lambert. *Sehen lassen: Die Praxis des Zeigens*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Wilson, Sarah. »Paris in den 1960er Jahren bis hin zu den Barrikaden des Quatier Latin.« In *Paris – Metropole der Kunst 1900–1968*. Hg. von Sarah Wilson, David Breuer und Beatrice v. Bormann, 330–343. Köln: DuMont, 2002.

- »Neue Menschenbilder: Der Humanismus der Nachkriegszeit und seine Infragestellung in der westlichen Welt.« In *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965*. Hg. von Okwui Enwezor, Katy Siegel und Ulrich Wilmes, 344-350. München: Prestel Verlag, 2016.
- Wismer, Beat, Hg. *Der verbotene Blick auf die Nacktheit: Diana und Actaeon*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.
- Wolf, Gerhard. »Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II.« *Kritische Berichte*, Nr. 2 (2012): 60-69.
- Wolff, Jonas. »Vom ›Argentinazo‹ zu Néstor Kirchner: Krise und Überleben der argentinischen Demokratie (2001-2007).« In Birle, Bodemer, Pagni (2010), 56-72.
- Wool, Robert M. »La atracción del imán.« In *Imán Nueva York – Arte argentino de los años 60*. Hg. von Rodrigo Alonso, 82-83. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010.
- Zweifel, Teresa. *Medir lo incommensurable: Los cambios en los procedimientos para relevar la pampa anterior (1796-1895)*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Luis Felipe Noé, *¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?*, 2004, Acryl, Tinte und Kunststoff auf Leinwand, 200 x 200 cm. © Coleccion Familia Noé. Fotografie: Lena Geuer. S. 10

Abb. 2: Arnaldo Zocchi, *Monumento a Cristóbal Colón*, 1921, Marmor, 26 m (Höhe). Quelle: [https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n_\(Buenos_Aires\)#/media/Archivo:Monumento_Col%C3%B3n_tranv%C3%ADas.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Crist%C3%B3bal_Col%C3%B3n_(Buenos_Aires)#/media/Archivo:Monumento_Col%C3%B3n_tranv%C3%ADas.jpg). [14.02.2022]. S. 45

Abb. 3: Andrés Zerner, *Monumento a Juana Azurduy*, 2015, Bronze, 16 m (Höhe). Quelle: <https://www.infobae.com/2015/07/16/1742074-quien-fue-y-que-simboliza-la-nueva-estatua-juana-azurduy/>. [14.02.2022]. Fotografie: Adrián Escandar. S. 46

Abb. 4: Andrés Zerner, *Monumento a Juana Azurduy*, 2015. Fotografie: Lena Geuer. S. 46

Abb. 5: Lena Szankay, *Colón/ Kolumbus*, 2015, Druck auf Plakatpapier, 320 x 240 cm. (Ausstellung: Rompecabezas). © Lena Szankay. S. 51

Abb. 6: Willems (Vorname unbekannt), *El pasado. El porvenir*, ca. 1860, farbige Lithografie, 44,1 x 62,8 cm. Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, Argentina. S. 100

Abb. 7: Pino Solanas und Octavio Getino, *La hora de los hornos*, 1968, Filmstill (belebte Einkaufsstraße). Quelle: DVD, *La hora de los hornos* (Cinesur S.A.). Laufzeit: 04:08 Std., hier 01:11:08. S. 103

Abb. 8: Pino Solanas und Octavio Getino, *La hora de los hornos*, 1968, Filmstill (Jorge Romero Brest und Partygäste im ITDT). Quelle: DVD, *La hora de los hornos* (Cinesur S.A.). Laufzeit: 04:08 Std., hier 01:13:49. S. 103

Abb. 9: Luis Felipe Noé, *Estampas del Norte*, El hogar, 1957. Quelle: Luis Felipe Noé: »Luis Felipe Noé – Cuaderno de bitácora«, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2015, S. 31. © Colección Familia Noé. S. 108

Abb. 10: Luis Felipe Noé, *Anarquía del año XX*, 1961, Öl, Glasur auf Leinwand, 115 x 225 cm, MNBA, Buenos Aires. © Colección Familia Noé. S. 129

Abb. 11: Luis Felipe Noé, *Imagen agónica de Dorrego*, 1961, Öl, Glasur, asphalthaltige Farbe, 130 x 97 cm, Privatsammlung, Buenos Aires. © Colección Familia Noé. S. 132

Abb. 12: Luis Felipe Noé, *Figuras*, 1960, Öl auf Leinwand, 60 x 100 cm, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. © Colección Familia Noé. Fotografie: Lena Geuer. S. 140

Abb. 13: Luis Felipe Noé, *Proyecto de monumento a la ternura*, 1977, Tinte auf Papier, 21 x 27,5 cm. © Colección Familia Noé. S. 146

Abb. 14: Luis Felipe Noé, *Proyecto de monumento al machismo*, 1977, Tinte auf Papier, ohne Größenangabe. © Colección Familia Noé. S. 146

Abb. 15: Luis Felipe Noé, *Hoy, el ser humano*, 2016, Acryl und Tinte auf Papier und Leinwand, Holz, Kunststoff und Spiegel, 200 x 200 cm. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/presente-continuo/#imagenes-52>. [14.02.2022]. © Colección Familia Noé. S. 149

Abb. 16: Jean Fautrier, *Fautriers Hand*, 1964, Lithografie auf japanischem Papier, 49,6 x 32 cm, Galerie Michael Haas. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2021. S. 154

Abb. 17: Marta Minujín, ohne Titel, 1961–1962, Karton, Kunstharz, 66,7 x 101,3 x 4 cm, Privatsammlung, Buenos Aires. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, 2010, S. 47. © Marta Minujín Archive. S. 161

Abb. 18: Marta Minujín, ohne Titel (Karton mit Werbedruck), ca. 1962. Ausst.-Kat.: Marta Minujín (Hg.): »Marta Minujín – Happenings y performances«, Buenos Aires Ciudad, 2015, S. 31. © Marta Minujín Archive. S. 161

Abb. 19: Marta Minujín, ohne Titel (Portrait in Papparbeit), ca. 1962, ohne weitere Angaben. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 48. © Marta Minujín Archive. S. 161

Abb. 20: Marta Minujín, ohne Titel (Minujín und Installation), Arbeit ausgestellt in: *El hombre antes el hombre*, 1962, Matratzen, Militärmützen, Holz. Ausst.-Kat.: Marta Minujín (Hg.): »Marta Minujín – Happenings y performances«, Buenos Aires Ciudad, 2015, S. 25. © Marta Minujín Archive. S. 163

Abb. 21: Marta Minujín, *Mi colchón* (*My mattress*), 1962, Karton, zwei Matratzen, Spachtelmasse und Farbe, 200 x 135 x 105 cm, Museum Ludwig, Köln. Quelle: <https://postwar.hausderkunst.de/en/artworks-artists/artworks/my-mattress-meine-matratze>. [14.02.2022]. © Marta Minujín Archive. S. 163

Abb. 22: Marta Minujín, ohne Titel, 1962, Pappe, Stiefel, Holster, ohne weitere Angaben. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 49. © Marta Minujín Archive. S. 163

Abb. 23: Marta Minujín, *Colchón* (*Eróticos en technicolor*), 1964, Farbe auf Stoff und Schaumgummi, 160 x 88 x 24 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. © Marta Minujín Archive. S. 171

Abb. 24: Marta Minujín, ohne Titel, Portrait im Matratzenhaus (erste von innen erfahrbare Matratzenarbeit), 1963, Atelier Paris. Ausst.-Kat.: Marta Minujín (Hg.): »Marta Minujín – Happenings y performances«, Buenos Aires Ciudad, 2015, S. 37. © Marta Minujín Archive. S. 171

Abb. 25: Marta Minujín, *La destrucción*, 1963. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. Fotografie: Harry Shunk und János Kender. S. 173

Abb. 26: Marta Minujín, *La destrucción*, (Minujín / Christo), 1963. Quelle: <https://post.at.moma.org/sources/8/publications/129>. [01.06.2019, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 173

Abb. 27: Marta Minujín, *La destrucción*, (Modifikation), 1963. Quelle: <https://post.at.moma.org/sources/8/publications/129>. [01.06.2019, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 173

Abb. 28: Marta Minujín, *La destrucción*, (Modifikation I), 1963. Quelle: <https://exhibits.haverford.edu/arqueologias/marta-minujin-es/>. [14.02.2022]. © Marta Minujín Archive. S. 175

Abb. 29: Marta Minujín, *La destrucción*, (Trommelspiel), 1963. Quelle: <https://exhibits.haverford.edu/arqueologias/marta-minujin-es/>. [14.02.2022]. © Marta Minujín Archive. S. 175

Abb. 30: Marta Minujín, *La destrucción*, (Henker), 1963. Quelle: <https://post.at.moma.org/sources/8/publications/129>. [01.06.2019, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 175

Abb. 31: Marta Minujín, *La destrucción* (Feuer), 1963. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 53. © Marta Minujín Archive. S. 176

Abb. 32: Marta Minujín, *La destrucción*, (Publikum), 1963. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 176

Abb. 33: Marta Minujín und Mark Brusse, *Chambre d'amour*, 1963-1964, ca. 70 bemalte Matratzen, Gestell aus Holz, Eisen und Ketten, ca. 200 x 200 x 400 cm, Original wurde zerstört. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 184

Abb. 34: Marta Minujín, *¡Revuélquese y viva!*, 1964, bemalte Matratzen, Holzgestell, 220 x 275 x 190 cm. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 184

Abb. 35-43: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery*, 1973, ephemere Rauminstallation aus Matratzen, Harold Rivkin Gallery, Washington. Quelle: <https://www.richardhopkinssquires.com/soft-gallery>. [14.02.2022]. © Marta Minujín Archive. S. 185-191

Abb. 35a: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Ausschnitt Matratzenwand), 1973. S. 185

Abb. 36: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Cairo Hotel), 1973. S. 186

Abb. 37: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Cairo Hotel I), 1973. S. 186

Abb. 38: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Transport), 1973. S. 187

Abb. 39: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Transport I), 1973. S. 187

Abb. 40: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Publikum I), 1973. S. 190

Abb. 41: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Publikum II), 1973. S. 190

Abb. 42: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Charlotte Moorman), 1973. S. 191

Abb. 43: Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery* (Nackte Person), 1973. S. 191

Abb. 44: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Eingang), 1965, raumübergreifende Installation, verschiedene Materialien und Medien, ITDT, Buenos Aires. Quelle: Marta Minujín: »La Menesunda« (Filmstills), 1965. 16mm Film, digitalisiert, in: Archivo MALBA. © Marta Minujín Archive. S. 194

Abb. 45: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Neontunnel), 1965. Ausst.-Kat.: Marta Minujín (Hg.): »Marta Minujín – Happenings y performances«, Buenos Aires Ciudad, 2015, S. 63. © Marta Minujín Archive. S. 194

Abb. 46: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Minujín vor Neonwand), 1965. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 194

Abb. 47-49: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Fernseher), 1965, raumübergreifende Installation, verschiedene Materialien und Medien, ITDT, Buenos Aires. Quelle: Marta Minujín: »La Menesunda« (Filmstills), 1965. 16mm Film, digitalisiert, in: Archivo MALBA. © Marta Minujín Archive. S. 194

Abb. 48: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Paar im Bett), 1965. S. 194

Abb. 49: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (neugieriger Besucher), 1965. S. 194

Abb. 50: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Frauenkopf), 1965. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, 2010, S. 67. © Marta Minujín Archive. S. 195

Abb. 51-58: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Massage), 1965, raumübergreifende Installation, verschiedene Materialien und Medien, ITDT, Buenos Aires. Quelle: Marta Minujín: »La Menesunda« (Filmstills), 1965. 16mm Film, digitalisiert, in: Archivo MALBA. © Marta Minujín Archive. S. 197-199

Abb. 52: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Karussell), 1965. S. 197

Abb. 53: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Karussell I), 1965. S. 197

Abb. 54: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Ciénaga), 1965. S. 198

Abb. 55: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Gedärme), 1965. S. 198

Abb. 56: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Telefon), 1965. S. 199

Abb. 57: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Kühlschrank), 1965. S. 199

Abb. 58: Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (Spiegelkabinett), 1965. S. 199

Abb. 59: Emilio Centurión, *La Venus criolla*, 1934, Öl auf Leinwand, 185 x 130 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. S. 216

Abb. 60: Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1892, Öl auf Leinwand, 186,5 x 292 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. S. 221

Abb. 61: Alfredo Guido, *La chola*, 1924, Öl auf Leinwand, 162 x 205 cm. Colección Museo Castagnino + macro, Rosario, Argentina. S. 223

Abb. 62: Archivo General de la Nación (Argentina), Departamento Fotografía, *Sociedad Santa María (Escuela Dolores Lavalle de Lavalle)*, ca. 1910. Quelle: Alejandra Vassallo: *Entre el conflicto y la negociación. Los feminismos argentinos en los inicios del Consejo Nacional de Mujeres, 1900-1910*, in: Gil Lozano, Fernanda ; Valeria S. Pita ; María Gabriela Ini (Hg.): »Historia de las mujeres en la Argentina: Colonia y siglo XIX«, Buenos Aires, Taurus, 2000, S. 171. Hier: S. 224

Abb. 63: Archivo General de la Nación (Argentina), Departamento Fotografía, *Obreras saliendo de una fábrica*, 1920er Jahre. Quelle: Mirta Zaida Lobato: *Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX*, in: Gil Lozano, Fernanda ; Valeria S. Pita ; María Gabriela Ini (Hg.): »Historia de las mujeres en la Argentina: Colonia y siglo XIX«, Buenos Aires, Taurus, 2000, S. 103. Hier: S. 224

Abb. 64: Jorge Larco, *Venus porteña*, ausgestellt im Salón de Bellas Artes, Rosario, 1924. Quelle: Gluzman, Georgina: »La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas«, Nuevo mundo mundos nuevos, 2015. Quelle: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68441>. [14.02.2022]. S. 225

Abb. 65: José A. Terry, *Venus criolla*, 1933, Öl auf Leinwand, 116 x 163 cm. Museo Regional de Pintura José A. Terry, Tilcara. Gluzman, Georgina: »La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas«, Nuevo mundo mundos nuevos, 2015. Quelle: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68441>. [14.02.2022]. S. 225

Abb. 66: Luis Felipe Noé, *¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?* (Ausschnitt: Toilettenbrille), 2004. (Siehe Abb. 1). Fotografie: Lena Geuer. S. 233

Abb. 67: Luis Felipe Noé: *¡Eh, Winckelmann!, ¿dónde están los dioses griegos?* (Ausschnitt: Drache), 2004. (Siehe Abb. 1). Fotografie: Lena Geuer. S. 233

Abb. 68: Marta Minujín, *Mitos populares desmitificándose*, 1986, Tinte, Filz- und Graphitstift auf Transparentpapier, 69,3 x 99,3 cm, Daros Lateinamerica Collection, Zürich. © Marta Minujín Archive. S. 236

Abb. 69: Marta Minujín, *La desmitificación y remitificación de los mitos populares*, 1990, Tinte und Filzstift auf Transparentpapier, 69,3 x 92,2 cm, Daros Lateinamerica Collection, Zürich. © Marta Minujín Archive. S. 239

Abb. 70: Horacio Coppola, *Obelisco*, Vista de la Plaza de la República el Día de la Bandera, Fotografie, 1936. Quelle: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Horacio_Coppola_-_Buenos_Aires_1936_-_Plaza_de_la_Rep%C3%BAblica.jpg. [14.02.2022]. S. 240

Abb. 71: Alberto Prebisch, *Obelisco*, 1930er Jahre, Zeichnung. Quelle: Brandariz, Gustavo A.: »Obelisco: Ícono de Buenos Aires«, Buenos Aires: My Special Book; Fundación Desarrollar, 2011, S. 28. Hier: S. 242

Abb. 72: Marta Minujín, *Obelisco dulce*, Happening, 1965. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 246

Abb. 73: Marta Minujín, *Obelisco acostado*, 1978, ephemere Installation, verschiedene Materialien, Parque Ibirapuera, Saõ Paulo. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 249

Abb. 74-76: Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Obelisk verkleidet), 1978. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 110–111. © Marta Minujín Archive. S. 251

Abb. 75: Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Gerüst), 1978. S. 251

Abb. 76: Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Innenansicht), 1978. S. 251

Abb. 77: Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Minujín im Inneren mit Fernseher), 1978. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 152. © Marta Minujín Archive. S. 251

Abb. 78: Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce*, 1979, ephemere Installation, Gerüst mit ca. 10.000 Packungen *pan dulce*, La Rural, Buenos Aires. Ausst.-Kat.: Alonso, Rodrigo: »Marta Minujín: Sensación térmica«, Centro Cultural del Bicentenario de Santiago del Estero, 2011, S. 47. © Marta Minujín Archive. S. 256

Abb. 79: Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Feria de las Naciones), 1979. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 256

Abb. 80: Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Obelisk wird hingelegt), 1979. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 258

Abb. 81: Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Menschenmasse vor dem Obelisken), 1979. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 113. © Marta Minujín Archive. Hier: S. 259

Abb. 82: Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (überdimensionale *Pan dulce*-Packung), 1979. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 113. © Marta Minujín Archive. Hier: S. 259

Abb. 83: Marcolla *Pan dulce*-Dose, 1990er Jahre. Quelle: <https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-762763743-lata-vacia-de-pan-dulce-marcolla-navidena-ano1999-impecable-JM>. [04.05.2018; nicht mehr verfügbar]. S. 260

Abb. 84: Marta Minujín, *Venus cayendose*, 1986–2006, Bronze, 83 x 100 x 20 cm, Edition 1/6. Ausst.-Kat.: Victoria Noorthoorn (Hg.): »Marta Minujín: Obras 1959–1989«, Buenos Aires, Malba-Fundación Constantini, S. 118. © Marta Minujín Archive. S. 268

Abb. 85: Marta Minujín, *Venus de queso*, 1981, ephemere Skulptur, Käsewürfel auf Metallgestell, Buenos Aires. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 275

Abb. 86: Marta Minujín, *Venus de queso* (Venus wird verzehrt, links Marta Minujín) 1981, Minujín und Gäste vor Skulptur, Buenos Aires. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 275

Abb. 87: Marta Minujín, *Venus de queso*-Gestell, Marta Minujíns Atelier, Buenos Aires, 2015. Fotografie: Lena Geuer. Hier: S. 276

Abb. 88: Marta Minujín, *Venus fragmentándose*, 1983, Gips, Marmor und Bronze (hier Gips), 125 x 240 x 90 cm. Ausst.-Kat.: Jorge Glusberg: »Marta Minujín – Esculturas recientes: Las re-construcciones de Marta Minujín«, 1983. © Marta Minujín Archive. S. 279

Abb. 89: Marta Minujín, *Plataia y lo millones*, 1995, Mischtechnik, 600 x 500 x 420 cm. Ausst.-Kat.: Jorge Glusberg: »Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes«, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999, S. 87. © Marta Minujín Archive. S. 281

Abb. 90: Marta Minujín, *Cabeza viva en arte*, 1999, Polyester, 43 x 32 x 11 cm. Quelle: <https://www.mutualart.com/Artwork/TAFIROL/96D1BCF7FEA7CC62>. [14.02.2022]. © Marta Minujín Archive. S. 282

Abb. 91: Marta Minujín, *Tafirol*-Poster, 1999. Quelle: https://colnect.com/ms/pocket_calendars/pocket_calendar/18586-Tafirol-Advertising-Argentina. [14.02.2022]. © Marta Minujín Archive. S. 282

Abb. 92: Luis Felipe Noé, *Un vacío difícil de llenar*, 1964, Öl und Acryl auf ausgeschnittenem Sperrholz, 173 x 244 x 6 cm, Museum of Fine Arts, Houston. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1962-1964/#imagenes-1>. [14.02.2022]. © Coleccion Familia Noé. S. 298

Abb. 93: Luis Felipe Noé, *Balance 1964-1965*, 1965, Collage, Mischtechnik, Arbeit wurde zerstört, fotografiert in der Galerie Bonino, New York, 1966. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1964-1965/#imagenes-7>. [14.02.2022]. © Coleccion Familia Noé. S. 304

Abb. 94: Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*, 1964, Öl und Glasur auf Stoff und Holz, 189 x 200 cm, Arbeit wurde zerstört. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1964-1965/#imagenes-8>. [14.02.2022]. © Coleccion Familia Noé. S. 306

Abb. 95: Luis Felipe Noé, *Tres puertas*, 1964, Mischtechnik auf drei Holztüren, ca. 200 x 75 cm. Ausst.-Kat.: Mercedes Casanegra (Hg.): »Noé – El color y las artes plásticas: Luís Felipe Noé«, Buenos Aires, S.A. Alba, 1988, S. 163. © Coleccion Familia Noé. S. 307

Abb. 96: Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (Ausschnitt: Ingres), 1964. (Siehe Abb. 94). S. 307

Abb. 97: Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (Ausschnitt: Rousseau), 1964. (Siehe Abb. 94). S. 307

Abb. 98: Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 1ra versión*, 1962, Collage auf Leinwand, Arbeit wurde zerstört. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1962-1964/#imagenes-24>. [14.02.2022]. © Coleccion Familia Noé. S. 310

Abb. 99: Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 2da versión*, 1962, Collage auf Leinwand, Arbeit wurde zerstört. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1962-1964/#imagenes-25>. [14.02.2022]. © Coleccion Familia Noé. S. 310

Abb. 100: Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 2da versión* (Ausschnitt: Cabeza colonial), 1962. (Siehe Abb. 99). S. 311

Abb. 101: Luis Felipe Noé, *Etapas de la memoria*, 1964, Mischtechnik, Arbeit wurde zerstört. Ausst.-Kat.: Mercedes Casanegra (Hg.): »Noé – El color y las artes plásticas: Luís Felipe Noé«, Buenos Aires, S.A. Alba, 1988, S. 162. © Coleccion Familia Noé. S. 314

Abb. 102: Luis Felipe Noé, ohne Titel, 1964, Mischtechnik, Arbeit wurde zerstört. Ausst.-Kat.: Mercedes Casanegra (Hg.): »Noé – El color y las artes plásticas: Luís Felipe Noé«, Buenos Aires, S.A. Alba, 1988, S. 162. © Coleccion Familia Noé. S. 314

Abb. 103: Juan Carlos Distéfano, Illustration von *Antiestética*, vorderer Buchdeckel. Quelle: Luis Felipe Noé: »Antiestética«, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2015 [Erstauflage: 1965]. S. 316

Abb. 104: Luis Felipe Noé, *Introducción al desmadre*, 1964, Installation, Öl, Glasur, Holzrahmen und Holzobjekte auf Leinwand, Arbeit wurde zerstört. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/1964-1965/#imagenes-12>. [14.02.2022]. © Colección Familia Noé. S. 319

Abb. 105: Luis Felipe Noé, *Introducción histórica*, 1999, Acryl und Tinte auf Leinwand, Holz und Papier, 84 x 215 cm. © Colección Familia Noé. S. 334

Abb. 106: Luis Felipe Noé, *Introducción histórica* (Ausschnitt: Schmidl), 1999. (Siehe Abb. 105). Fotografie: Lena Geuer. S. 337

Abb. 107: Graphiker:in anonym, Illustration aus Ulrich Schmidel: Vierte Schiffart. Warhafftige Historien. Einer Wunderbaren Schiffart, hier: »Buenas Aeres« from Vera historia, 1599, by Ulrich Schmidel (ca. 1510-1579). Houghton Library, Harvard University. Quelle: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Houghton_US_2257.154_-_Buenas_Aeres.jpg. [14.02.2022]. S. 337

Abb. 108: Luis Felipe Noé, *Introducción histórica* (Ausschnitt: de Azara), 1999. (Siehe Abb. 105). Fotografie: Lena Geuer. S. 340

Abb. 109: Félix de Azara, *Vista de Buenos Aires en tiempo de Azara*, ca. 1794, Lithografie. Quelle: de Azara, Félix: »Viajes por la América meridional«, Madrid, Espasa-Calpe, 1941. [Internetquelle nicht mehr rekonstruierbar]. S. 340

Abb. 110: Fernando Brambila, *Vista de Buenos Ayres desde el río*, 1794, Gouache, 32 x 59,5 cm, Privatsammlung. Quelle: <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/pacifico/es/consulta/registro.do?control=BMDDB20180209956>. [14.02.2022]. S. 342

Abb. 111: Luis Felipe Noé, *La estática velocidad*, 2009, Tinte und Acryl auf Papier und Leinwand, 300 x 1100 cm. Quelle: <https://www.luisfelipenoe.com/obras/periodos/2002-2013/#imagenes-22>. [14.02.2022]. © Colección Familia Noé. S. 346

Abb. 112: Marta Minujín, *Rayuelarte* (Übersicht), 2009, partizipatives Kunstwerk, gemischte Materialien, Buenos Aires. Ausst.-Kat.: Marta Minujín (Hg.): »Marta Minujín – Happenings y performances«, Buenos Aires Ciudad, 2015, S. 226. © Marta Minujín Archive. S. 350

Abb. 113: Marta Minujín, *Rayuelarte* (Minujín in Aktion), 2009. Quelle: <https://marta-minujin.com>. [05.07.2016, nicht mehr verfügbar]. © Marta Minujín Archive. S. 350

Abb. 114: Marta Minujín, *Rayuelarte* (Obelisk im Hintergrund), 2009. Ausst.-Kat.: Marta Minujín (Hg.): »Marta Minujín – Happenings y performances«, Buenos Aires Ciudad, 2015, S. 228. © Marta Minujín Archive. S. 350

Abb. 115 : Marta Minujín, *Rayuelarte* (Übersicht), 2014, Place du Palais Royale, Paris. Fotografie : Lena Geuer. S. 356

Abb. 116 : Marta Minujín, *Rayuelarte* (Teilnehmer:innen in Aktion), 2014, Place du Palais Royale, Paris. Fotografie: Lena Geuer. S. 356

Dank

»Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren [...]«

Der kurze Vers aus Julio Cortázers Gedicht *La patria* von 1967 leitet in dieses Buch ein. Mit ihm möchte ich ein erlebtes Gefühl voranstellen, welches mich im Wesentlichen dazu motivierte, über den Begriff der ›arte argentino‹ über mehrere Jahre hinweg nachzudenken und zu forschen. Es sind verschiedene Affekte, die dieses Fühlen in seiner Intensität beschreibbar machen. So richtet sich mein Dank an die Dinge, Situationen und Ereignisse, in welchen sich Affekte materialisiert haben. Vor allem richtet er sich an jene Menschen, die mir diese Dinge nahegebracht und ihre Welt mit mir geteilt haben. Es gibt Affekte; doch die Bedeutung ihres ästhetisch-politischen Potenzials wurde mir im regen Austausch mit Vittoria Borsò vermittelt. Ohne ihre fundierte wissenschaftliche Betreuung wäre ich nicht in der Lage gewesen, das langzeitige Projekt in dieser Form zu beenden. Darum gilt ihr nicht nur mein größter Dank, sondern ebenfalls meine aufrichtige Bewunderung. Im Arbeitsprozess profitierte ich wesentlich von ihrem scharfsinnigen sowie leidenschaftlichen Denken *mit* Lateinamerika. Ebenso danke ich Timo Skrandies, der meine Arbeit mit Interesse begleitet und mit anregenden Kommentaren stets bereichert hat. Die Arbeit gewann ihre Lebendigkeit durch zahlreiche Gespräche, die wir zu zweit und auch zu dritt führten und die sich darüber hinaus in den Kolloquien fortsetzten. Für Inspiration und kritisches Feedback danke ich deshalb auch den Teilnehmer:innen aus den Kolloquien von Vittoria Borsó und Timo Skrandies in der Romanistik und am Kunsthistorischen Institut der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf. Danke hier auch an Uli Seegers, die mein Vorhaben interessiert und offen begrüßt hat. Durch das Stipendium des DFG-geförderten Graduiertenkollegs 1678 »Materialität und Produktion« an der Heinrich-Heine-Universität wurde die Forschungsarbeit von 2015 bis 2018 finanziell ermöglicht. Darüber hinaus bot das Forschungsprogramm eine unverzichtbare intellektuelle Grundlage für den wissenschaftlichen Austausch. Die in Kolloquien, auf Tagungen oder in Vorträgen im Hinblick auf die *Material Studies* verhandelten Begriffe, Theorien und Methoden haben meinen Umgang mit dem Forschungsmaterial wesentlich geprägt und bereichert. So danke ich der DFG und allen Mitgliedern des Forschungsprogramms an der Heinrich-Heine-Universität für die großzügige Förderung und Unterstützung meiner Arbeit.

Diese Arbeit entstand im Bewegungsprozess zwischen Köln, Düsseldorf und Buenos Aires. Während meines achtmonatigen Forschungsaufenthaltes in Argentinien trat ich mit zahlreichen Wissenschaftler:innen und Kunschtchaffenden in Kontakt: Insbesondere möchte ich die Begegnung mit Luis Felipe Noé (Yuyo), Marta Minujín, Lorena Alfonso, María Alba Bovisio, Andrea Giunta, Rodrigo Alonso, Marta Penhos, Isabel Plante und Cristina Sommer hervorheben und für den wertvollen Austausch sowie Hinweise und Ratschläge herzlich danken. Marta danke ich für das offene Empfangen und die Begegnungen in Buenos Aires und in Paris. Yuyo und Lorena, euch möchte ich für die anregenden Gespräche, für die gemeinsamen Abende im *Peruano a la vuelta de 9 de Julio* und darüber hinaus für die Freunde, die ich in euch gefunden habe, von Herzen danken. In diesem Sinne danke ich auch *Bilehero*, Michael Mader, Matthias Schwarz, Maria Dunz, Tina Mamczur, Sandra Jasper und Wolfgang Sturm, Flo Müller und katarinajej, Ömer Alkin, Laura Bohnenblust, Dario Gentili und Julia Vomhof für eure freundschaftliche Begleitung auf diesem Weg sowie eure Ansichten, die ihr mit mir geteilt habt. Ömer, Laura, Sandra, Julia, Michael sowie Henrike Neuhaus, Romina Dimov und Svetlana Chernyshova haben mich darüber hinaus tatkräftig bei der ersten Korrekturschleife unterstützt, danke dafür. Ein ganz besonderer Dank geht auch an meinen lieben Freund Leandro Kees. Nicht nur die Frage nach dem ›Argentinischen‹ hat uns in den letzten zehn Jahren so oft zusammengeführt. Markus danke ich für die großzügige Unterstützung in der intensiven Schreibphase.

Für die freundliche Erlaubnis, Archiv- und Bildmaterialien zu sichten, danke ich den Mitarbeiter:innen des MALBA, des MNBA, der Fundación Espigas, des Museo Etnográfico Ambrosetti in Buenos Aires und der Daros Collection Lateinamerika in Zürich. Der KHM-Bibliothek in Köln danke ich für den wunderbaren und oft aufgesuchten Arbeitsplatz. Peter Altekrüger vom Iberoamerikanischen Institut in Berlin bin ich für die Beschaffung wichtiger Bände und Kataloge rund um den Themenbereich ›arte argentino‹ zu hohem Dank verpflichtet.

Ganz besonders danke ich an dieser Stelle Tina Mamczur von Studio Schnick für das Lektorat; für die gewissenhafte und engagierte Annahme meiner Arbeit sowie für den sprachlichen Feinschliff, den der Text durch ihr wachsames Auge erhalten hat. Von Herzen danken möchte ich auch meinem Yogalehrer Thorsten Kellermann, der mir in zahlreichen Stunden die sanfte Ausrichtung von Körper und Geist vermittelt hat.

Schließlich gebührt mein Dank auch der Anton-Betz-Stiftung sowie der Heinrich-Heine-Universität, die durch Druckkostenzuschüsse die Publikation anteilig gefördert haben. Außerdem spreche ich der TU Dresden und dem Institut für Kunst- und Musikwissenschaft meinen herzlichen Dank aus: Als wissenschaftliche Mitarbeiterin wurde mir hier die Gelegenheit gegeben, die Veröffentlichung vorantreiben und zum Abschluss führen zu können. Insbesondere gilt hier mein Dank meiner lieben Kollegin Kerstin Schankweiler, die mit wertvollen Ratschlägen das Vorhaben unterstützt hat. Darüber hinaus danke ich Rosana Rödiger und Marie Hummel für ihre Hilfestellung bei der Übersetzungsarbeit und der Aufarbeitung des Bildmaterials.

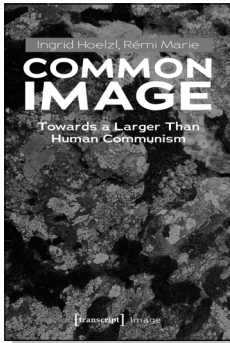
Sehr dankbar bin ich auch Sven Stratmann, für das begeisterte Teilen von Interessen, für deine große Hilfsbereitschaft und deine Begleitung. Dank der Reiselust meiner Eltern konnte ich bereits im frühen Kindesalter in die weiten und großartigen Räume Südamerikas, in *Abya Yala* eintauchen, das mich auch später stets wieder anziehen

und faszinieren sollte. Ohne diese frühen Erfahrungen wäre diese Arbeit eine andere geworden. Ich danke meiner Familie – meinen Eltern Claudia und Horst Geuer sowie meinem Bruder Felix Geuer – für die Offenheit, den Mut und den liebevollen Zusammenhalt. Dieses Buch ist ihnen gewidmet.

»[...] [Y] algo saldrá de este sentir.«

Die vorliegende Forschungsarbeit zur ›arte argentino‹ wurde als Dissertation an der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf eingereicht und am 2. Oktober 2020 erfolgreich verteidigt.

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

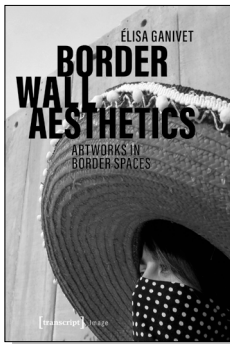
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

**Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien**

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

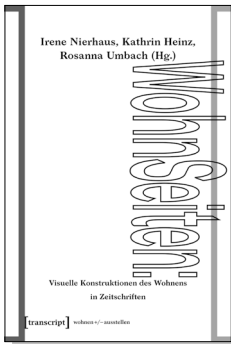
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz,
Rosanna Umbach (Hg.)

Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

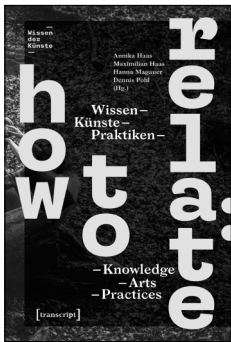
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farbabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Annika Haas, Maximilian Haas,
Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

