

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

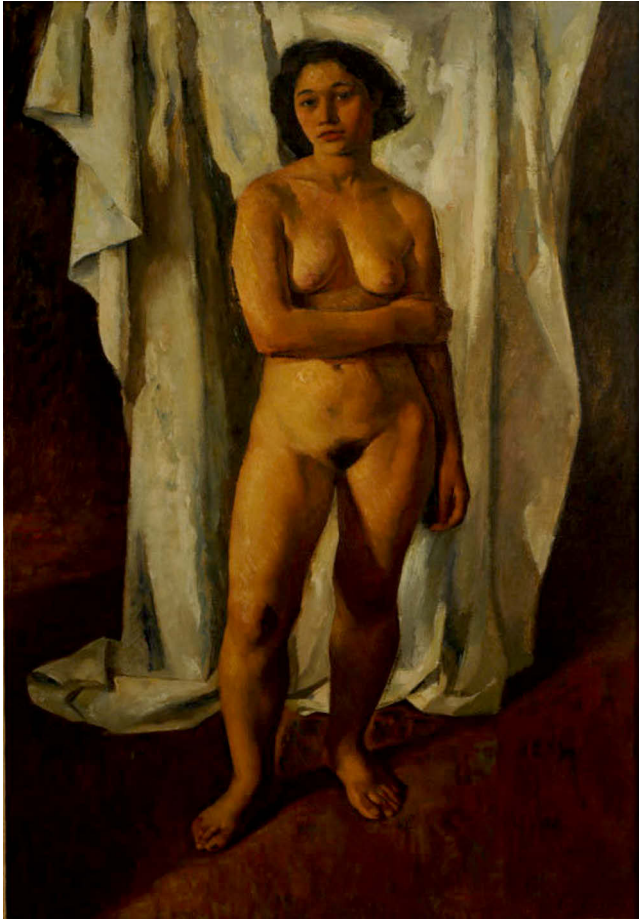
1934 malt der Argentinier Emilio Centurión *La Venus criolla* (Abb. 59) – die kreolische Venus. Centurión überträgt das europäische Motiv der Göttin in eine südamerikanische Realität. Die blasse, rosige Haut der Venus wird nun in gelbliche und braune Töne transformiert. Ihr Körper wird in völliger Nacktheit 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*. (»Zweifellos 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.artetv.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 zweifels- ohne 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 Cortázars 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/monster-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 Cortázar – 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.