

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 legitimierten 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 Viehzuchtcolonien, 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 läßt. [...] 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ckliegen und die sogar noch andauern) bedeutet »wir Menschen« soviel wie »wir erwachsenen weißen männlichen fleischessenden 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 »weißen, 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, auseinanderzusetzen 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.

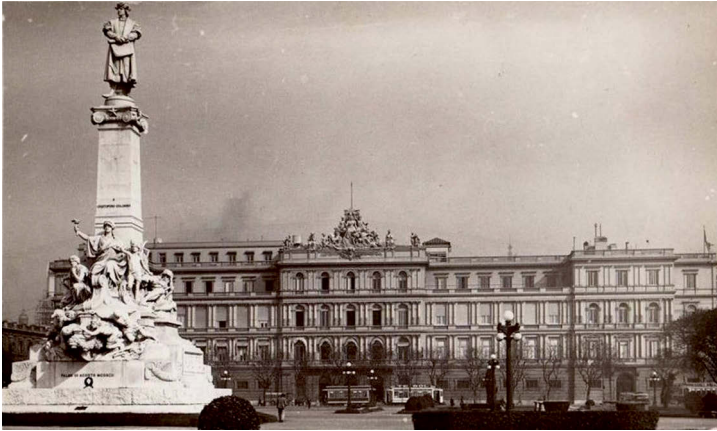
22 Ebd., 211.

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

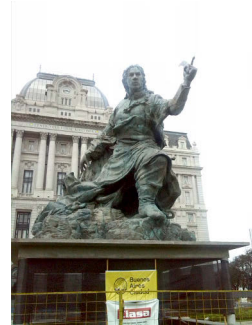
Mit den Begriffen des »Pädagogischen« und des »Performativen« führt Bhabha die im Nationsmodell enthaltene Doppeldeutigkeit in Form einer »doppelten Bewegung« vor Augen: Das, was eine Nation ihrem Volk durch »pädagogische Vorgaben« vorschreibt, müsse aufgrund einer sich verschiebenden Zeitlichkeit parallel 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‹ trotz. 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 *asthetischen* 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 Affichenpapier 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 geschene ›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 Kolonialisierten. Diese sollen gemeinsam gegen die Großgrundbesitzer, die Kreolen, angeköpft 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. Vittoria 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, *Antiéstética* (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 Kunstshistoriografie. 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, Frederico 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 Eindrücklich 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).

