

Einleitung

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

Julio Cortázar

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

Bernhard Waldenfels

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

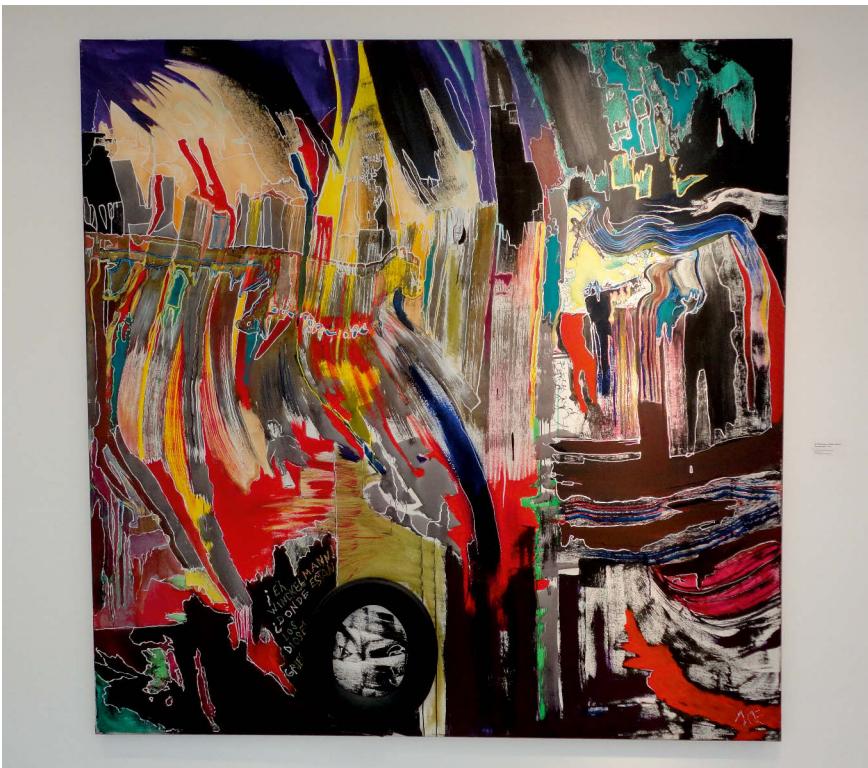
1 »Aber ich liebe dich, Land des Schlamms, und andere lieben dich, und irgendetwas wird aus diesem Gefühl heraus schon entstehen.« (Übersetzung: Lena Geuer). Aus dem Gedicht *La patria* von 1967. Julio Cortázar, *Obras completas IV: Poesía y poética* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005), 473. Im Folgenden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

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

3 Eine detaillierte Beschreibung dieser Arbeit findet sich in 7.3.

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

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



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

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

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

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

⁶ Wichtige Publikationen wie *Vanguardia, internacionalismo y política – Arte argentino en los años sesenta* von Andrea Giunta (2001); *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde* von Inés Katzenstein, Hg., (2004) sowie *Del Di Tella a Tucumán arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino* von Ana Longoni und Mariano Mestman (2008) verhandeln den Diskurs der ›arte argentino‹ der 1960er-Jahre aus einer gegenwärtigen Perspektive. Kunsthistoriker wie u.a. José Leon Pagano (1944), Julio Payró (1962) und Bonifacio del Carril (1964) widmen sich in ihren Schriften der argentinischen Kunst des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Während es Anfang des 20. Jahrhunderts noch vorwiegend Männer waren, die die Kunstgeschichte Argentiniens schrieben, kamen ab Mitte des 20. Jahrhunderts mit einer neuen Generation an Kunsthistorikerinnen immer mehr Frauen hinzu. Ab diesem Zeitpunkt traten zahlreiche weibliche Akteurinnen hervor, die die Kunstgeschichtsschreibung durch eine weibliche Perspektive erweiterten und veränderten. Hierzu zählen u.a. Andrea Giunta, Inés Katzenstein, Ana Longoni, Diana B. Wechsler, María Isabel Baldassare, Isabel Plante und Marta Penhos.

⁷ Das ITDT wurde 1958 unter der Entwicklungspolitik Arturo Frondizis von dem Industriellen Torcuato Di Tella gegründet und 1970 unter der repressiven Militärregierung von Juan Carlos Onganía geschlossen. Zu den Hintergründen des ITDT vgl. Longoni und Mestman (2008) sowie John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta* (Buenos Aires: Eds. de Arte Gagliano, 1985).

⁸ »Von Beginn seines künstlerischen Schaffens in den 1950er Jahren bis heute haben sich seine Themen, seine Materialien, seine auf die Formsprache bezogenen Entschlüsse verändert, aber [Luis Felipe Noé] hat nicht aufgehört, dem polyfonen Diskurs der argentinischen Kunst seine Stimme zu verleihen.« (ÜdA). Rodrigo Alonso, *Noé: Siglo XXI: Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat* (Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2014), 9.

¿Arte argentino? – iArte argentino!

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

9 Waldenfels (2006), 8.

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

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

12 Ebd., 31.

13 Ebd.

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

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

Bildende Kunst in Bewegung

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

