

1. Einziehen

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

1.1 Vom *Entdecken* flüssigen Silbers

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

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

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

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

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

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

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

5 Vgl. Latour (2007).

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

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

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

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

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

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

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

10 Vgl. Dussel (2013), 156.

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

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

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

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

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

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

14 Vgl. Dussel (2013), 176.

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

16 Vgl. Dussel (2013), 170ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 ¿Cuándo empieza el ›arte argentino‹?

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

26 Vgl. Uchatius (2011).

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

28 Vgl. Serres (1999), 148.

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

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

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

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

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

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

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

32 Waldenfels (2006), 109.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 41 Zur Genealogie des Begriffs »arte primitivo«, vgl. María A. Bovisio, »¿Qué es esa cosa llamada ›arte primitivo?‹. Acerca del nacimiento de una categoría.« *CAIA – Centro Argentino de Investigadores de Arte*, 1999. María Alba Bovisio hält hier fest, dass die Kunstproduktion indigener Kulturen, die den Norden Argentiniens bewohnten, nach wie vor eine untergeordnete Rolle einnimmt.
- 42 Vgl. Marta Penhos, *Arte y antropología en la Argentina* (Buenos Aires: Fund. Espigas, 2005).
- 43 Für eine Vertiefung bietet das *Museo Histórico Nacional* in Buenos Aires einen reichhaltigen Überblick über die Kunstproduktion der Kolonialzeit. Hier wird das Aufeinandertreffen der unterschiedlichen Kulturen umfangreich thematisiert. Das dort ausgestellte Gemälde *Entrevista del Gouvanear Gerónimo Matorras y el cacique Paykín*, 1775 von Tomás Cabrera in Salta angefertigt, veranschaulicht beispielsweise eine von zahlreichen ›transkulturellen Begegnungen‹.
- 44 Vgl. Waldenfels (2006), 110.
- 45 Vgl. dazu auch: Gerhard Wolf, »Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II.« *Kritische Berichte*, Nr. 2 (2012).

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

1.3 Die Anden, die über die Alpen lachen

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

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

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

47 Vgl. ebd.

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

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

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

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

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

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

50 Ebd.

51 Vgl. Haraway (2001).

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

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

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

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

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

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

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

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

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