

Zusammenfassung

[...]

Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga,
tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas,
tango, coraje, puños, viveza y elegancia.
Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado
en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.
Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo
saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,
no te metás, qué vachaché, dale que va, paciencia.
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,
ser argentino es estar triste,
ser argentino es estar lejos.

Y no decir: mañana,
porque ya basta con ser flojo ahora.
Tapándome la cara
(el poncho te lo dejo, folklorista infeliz)
me acuerdo de una estrella en pleno campo,
me acuerdo de un amanecer de puna,
de Tilcara de tarde, de Paraná fragante,
de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos
quemando un horizonte de bañados.
Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
cubiertas de carteles peronistas, te quiero

sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
nada más que de lejos y amargado y de noche.

Julio Cortázar

(Auszug aus *La patria*)¹

Das Leben und Denken von Julio Cortázar steht in einer Art Komplizenschaft zu den Überlegungen der vorliegenden Forschungsarbeit. Der Schriftsteller, der in Brüssel geboren wurde und in Buenos Aires aufwuchs, emigrierte 1951 – Perón wurde in diesem Jahr zum zweiten Mal als Präsident gewählt – nach Paris. Erst in Frankreich habe Cortázar sein »wahres Lateinamerikanertum« entdecken können. In einem Brief »über die Situation des lateinamerikanischen Intellektuellen«, den Cortázar 1967 an den kubanischen Schriftsteller Roberto Fernández Retamar verfasste, schrieb er:

»Denn ist es nicht wirklich paradox, daß ein Argentinier, in seiner Jugend fast ausschließlich Europa zugewandt, alle Brücken hinter sich abbricht und nach Frankreich kommt, ohne von seinem Schicksal eine bestimmte Vorstellung zu haben, und hier nach einem Jahrzehnt sein wahres Lateinamerikanertum entdeckt?«²

Sein Tätigkeit als Schriftsteller in Europa sowie seine lateinamerikanische Herkunft erzeugen eine besondere Spannung, die Cortázar unmittelbar auf die intellektuelle Praxis bezieht: »El quehacer del escritor, la diaria labor del escritor en Latinoamérica [...], ist ein Problem«, konstatiert er 1982 im Rahmen des Seminars für Kulturpolitik und demokratische Befreiung in Lateinamerika an der Universität Menéndez Pelayo in Sitges.³ Für Cortázar stellte sich dieses Problem außerhalb Lateinamerikas. Durch den distanzierten Blick aus der europäischen Metropole Paris könne er jedoch »Naheliegender« – so seine These – umso schärfer erfassen.⁴ Dies zeigt sich nicht nur in seiner öffentlichen Positionierung zu Lateinamerika, sondern vor allem in der Fiktion; in seinen Gedichten, Erzählungen und Kurzgeschichten, in welchen er die Eigenarten und Praktiken der argentinischen Kultur nicht selten auf eine zutiefst ironische Art umkreist.⁵ Der Ort, die Identität und das künstlerische Werk Cortázars stehen in einem ambivalenten, ja paradoxen Verhältnis zueinander. Diese These stellte die Ausgangssituation der vorliegenden Forschungsarbeit dar. So wurde anhand des Diskurses »arte argentino« untersucht, wie und unter welchen Bedingungen sich das Verhältnis zwischen Kunst und Raum gestaltet. Der hier zur Diskussion gestellte Begriff »arte argentino« beansprucht die nahtlose Zusammenführung von Ort und Kunst, wodurch er sich, wie im ersten Kapitel einleitend dargelegt, als paradoxes Unterfangen erwies. Denn in »arte argentino«

1 Cortázar (2005), 473.

2 Julio Cortázar, *Letzte Runde*, Edition Suhrkamp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984a), 262.

3 Julio Cortázar, *Nicaragua, so gewaltsam zärtlich* (Wuppertal: Hammer, 1984b), 102.

4 Beispielsweise habe er von Europa aus die kubanische Revolution aus einer »entnationalisierten Sicht« verfolgen können. Während die Berichterstattung in Argentinien unter dem Einfluss Nordamerikas stehe, sei in Europa eine differenziertere Meinungsbildung möglich; hierin sieht Cortázar begründet, warum er sich darüber freue, sein Heimatland verlassen zu haben. Vgl. Cortázar (1984a), 260.

5 So greift der Schriftsteller im Gedicht *La patria* u.a. auf Elemente des Tangos oder auf den argentinischen Gaunerslang *lunfardo* zurück und erschafft dadurch eine Verflechtung der unterschiedlichen Materialitäten von Raum, Sprache und Schrift.

werden Kunstwerke auf die räumlichen und ideologischen Grenzen der Nation festgelegt. So werden künstlerische Arbeiten primär für repräsentative und geopolitische Interessen eingesetzt. Doch aus einer sinnlich-materiellen Perspektive heraus betrachtet, agieren Kunstwerke als dynamische Entitäten und widersetzen sich einer festsetzenden räumlichen und zeitlichen Definition. Hier zeigte sich die Ambivalenz des Begriffes. Zunächst galt es die nationale und geopolitische Lesart von ›arte argentino‹ durch eine genealogische Betrachtung kritisch zu erörtern. So konnten einzelne Entstehungsprozesse beleuchtet und dynamisch ausgelegt werden (siehe hierzu *La mudanza del ›arte argentino‹*). Vor dem Hintergrund der Kolonialgeschichte erlaubte die Frage nach dem Verhältnis zwischen einer nationalen argentinischen Identität auf der einen und Kunst auf der anderen Seite, komplexe ästhetisch-politische Strukturen und Entwicklungen aufzudecken. So wurde die methodische Herangehensweise an den Forschungsgegenstand aus einem doppelten Blickwinkel gewonnen: zum einen aus den Verwicklungen der künstlerischen Arbeiten in historisch-politische sowie kunsthistorische Diskurse, und zum anderen aus den ›materiellen Leistungen‹ der Kunst. Durch die Verflechtung beider Herangehensweisen, in welchen die Beschreibung der sinnlichen Materialität der Kunst das Hauptmoment der Arbeit gestaltete, konnte das Diskursive der ›arte argentino‹ anders beleuchtet werden. Wie die Reperspektivierung des Diskursiven durch die Beschreibung bildagenzieller Kräfte der Kunst bewerkstelligt wurde, möchte ich nun genauer erläutern.

Die ausgehenden 1950er- und die ereignisreichen 1960er-Jahre formten den historischen Schwerpunkt der Forschungsarbeit. Denn hier erlebte die künstlerische Produktion in Argentinien eine Blütephase. In diesem Zeitraum begannen auch die Schaffensperioden von Marta Minujín und Luis Felipe Noé, deren Werke den zentralen Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bildeten. Darüber hinaus war jener Zeitabschnitt von einschneidenden politischen Wandlungen geprägt. Vor allem die kubanische Revolution regte zu einem Denken an, in welchem lateinamerikanische Künstler:innen und Intellektuelle verstärkt auf ihre Identität Bezug nahmen. Jedoch sei das »aktive Eingreifen der Intellektuellen in den Lauf der Geschichte und den Fortgang der Emanzipationsbestrebungen in Lateinamerika [...] bis jetzt [...] immer in engen Grenzen gehalten worden«, so Cortázar.⁶ Diese Einschränkung sieht der Schriftsteller in einem starren Kulturbegriff begründet,⁷ weshalb viele lateinamerikanische Intellektuelle zur kritischen Selbstwahrnehmung nicht fähig gewesen seien. Darüber hinaus hätten reaktionäre Regime die Verbreitung kultureller Güter wesentlich behindert. So habe das Volk nur unter Einschränkungen Zugriff auf Wissensgüter gehabt. Doch durch den Handlungsraum der Kunst und deren Akteur:innen sollte diese Situation, wie anhand

6 Vgl. Cortázar (1984b), 108.

7 Cortázar äußert diesbezüglich folgende Kritik: »Es gilt, unsere intellektuelle Enklave, die Beschränkung auf das Buch, den Vortrag, die Antrittsvorlesung, zu durchbrechen, auf einem Kontinent, dessen Kulturen unterjocht sind, überfremdet, lächerlich minoritär und elitär, Kulturen für ›gebildete Leute‹. Ich meine einfach damit, daß der alte Begriff von Kultur als einem unbeweglichen Gut überwunden und das Unmögliche versucht werden muß, damit sie sich in ein bewegliches Gut verwandelt, in ein Element des kollektiven Lebens, das angeboten und angenommen wird, ausgetauscht und verändert, genau wie wir es mit den Gebrauchsgütern tun, mit dem Brot, mit den Fahrrädern und mit den Schuhen.« Ebd., 107.

der auflebenden Kunstszenen in Buenos Aires veranschaulicht, durchbrochen und transformiert werden. Zum einen konnte in Argentinien eine durch das ITDT verkörperte Institutionalisierung und auch Internationalisierung von Kunst beobachtet werden, zum anderen blühten im Kontext der Avantgarde zahlreiche Bewegungen auf, die mit einem traditionellen und konventionellen Kunstbegriff brachen und deshalb das Verständnis von ›arte argentino‹ neu prägen sollten. Bereits hier stand die sogenannte ›arte argentino‹ im permanenten Spannungsverhältnis zwischen Institutionalisierung und Transformation. Diese reibungsvolle Zeitspanne wurde sowohl in Bezug auf die künstlerische Praxis als auch ihre narrative kunsthistorische Aufarbeitung untersucht. So konnte beobachtet werden, dass nicht nur in der Kunstgeschichtsschreibung eine nationale wie auch kontinentale identitätsstiftende Auslegung praktiziert wurde, wie sie beispielsweise bei dem Kunstkritiker Jorge Romero Brest und später auch bei der Kunsthistorikerin Marta Traba zu finden war. Ferner zeigte sich, dass auch in der Kunstpraxis eine ›lateinamerikanische Perspektive‹ entfaltet und vertreten wurde (*Kunsthistorische Strategien im Paradigma der Nation*). Dies wird durch Pino Solanas und Octavio Getinos *La hora de los hornos* nur allzu gut veranschaulicht (*Buenos Aires spüren – Zwischen Pampa und Metropole*). Auch Noé problematisierte in Bezug auf seine künstlerische Praxis seine Identität als lateinamerikanischer Künstler, wie anhand seiner Erfahrungen in New York und den Überlegungen in *Antiestética* erläutert wurde (*Striptease de la pintura*). Die Kunst von Marta Minujín, die bereits sehr früh Kontakt zu internationalen Künstler:innenkreisen in Paris und New York aufnahm, setzt indessen andere Prioritäten. In ihren frühen Happenings, Performances und Objekten befasste sich Minujín verstärkt mit der sinnlichen Textur zwischen Körper und Materie. Dabei entfaltete sich in der Materialität der Dinge sowie in der Performativität der Körper eine andere Form des Politischen. Da in Noés Arbeiten institutionelle Probleme unmittelbar benannt und visualisiert werden, werden diese in der Kunstgeschichtsschreibung viel eher mit der sogenannten ›politischen Kunst‹ in Verbindung gebracht (*Kunstwerke und Ausstellungen*). Gerade aus dieser vermeintlichen Unvereinbarkeit der künstlerischen Positionen resultierte ein Spannungsverhältnis, das es ermöglichte, die Schnittstellen zwischen Ästhetik und Politik grundlegend anders zu denken (*Die Häute von Luis Felipe Noé und Marta Minujín*).

Vor dem Hintergrund der nordamerikanischen Diskursherrschaft wurden ›arte argentino‹ sowie ›arte latinoamericano‹ verstärkt über politische Debatten und Ereignisse definiert. Dies konnte anhand des kontrastreichen Lebens von Marta Traba exemplarisch dargestellt werden. So wurden die Begriffe ›lateinamerikanische Kunst‹ und ›politische Kunst‹ gleichgestellt. Denn aufgrund der (post-)kolonialen, gewaltvollen Unterdrückung Lateinamerikas durch die politischen Regime verschiedener Länder wurden ästhetische Formen primär im Bereich der Politik verhandelt. So berücksichtigte die Studie Positionen poststrukturalistischer Denker:innen sowie Überlegungen zur postkolonialen Theorie, um darzulegen, inwiefern aus einer postkolonialen Perspektive heraus die gewaltvolle Aneignung von Macht durchbrochen und der Begriff der Nation differenziert betrachtet werden kann (*An- und Ausziehen und Nationsbegriff: Polémica mudanza*). Doch hier stellte sich heraus, dass der Diskurs um Kunst und Identität mittels der postkolonialen Theorie nur begrenzt analysiert werden kann. Da der Ansatz primär von politischen Instanzen – wenngleich auch von ihrer Transformationsmög-

lichkeit – ausgeht, werden ästhetische Potenziale als mögliche Formen des Politischen nur sekundär verhandelt. Nicht entgegen der postkolonialen Theorie, sondern in dem Versuch, sie zu erweitern, schlug die Studie deshalb einen sinnlich-materiellen und phänomenologischen Ansatz zur Untersuchung von künstlerischen Arbeiten vor. So ergaben sich aus dem Sinnlichen heraus verschiedene Wahrnehmungsmodi, aus welchen schließlich andere Formen des Politischen emergierten und damit andere Perspektiven möglich machten. Hier stand die Materialität der Kunst im Fokus der Überlegungen. Dabei wurde das Werden der Materie stets aus der Relation zwischen ästhetischen und politischen Prozessen heraus reflektiert. Anhand von Cortázar's Position lässt sich die wechselseitige Beziehung solcher Prozesse konkreter beschreiben. Seine biografische Einbindung in die Debatte um das *quehacer artístico* hindert Cortázar nicht daran, eine freie künstlerische Position einzunehmen. So sieht der Argentinier entgegen der Auffassung des venezolanischen Schriftstellers Luis Britto García, der für eine »Aufnahme des politischen Engagements in den Kontext des künstlerischen Schaffens« plädiert, bereits im ästhetischen Prozess eine politische Qualität der Kunst; reine Fiktion sei auch »revolutionäre Hefe«.⁸ Hier wird der ästhetische Prozess als politisches Moment betrachtet. Cortázar stimmt jedoch mit Britto García überein, wenn es darum geht, neue Vermittlungs- und Kommunikationsmöglichkeiten zu finden, um künstlerisches Gedankengut verbreiten zu können.⁹ In diesem Kontext gestaltet sich die Debatte um das künstlerische Schaffen und die Vermittlung von Kunst, die Cortázar von den 1960er-Jahren bis zu seinem Lebensende begleitete, als nach wie vor aktuell. Denn die Frage nach der Situierung der »argentinischen« und ferner »lateinamerikanischen Kunst« ist auch heute noch von Relevanz. Nicht nur Mammutprojekte wie die 2015 initiierte *Bienal Sur* oder die zahlreichen internationalen Ausstellungen zum Thema »arte argentino« und »arte latinoamericano«, sondern auch theoretisch motivierte Fragen, wie im Hinblick auf die *Postcolonial* und *Global Art Studies* gezeigt, suchen nach alternativen Formen der Kunstgeschichtsschreibung in und mit Lateinamerika. Vor diesem Hintergrund bettet sich die vorliegende Forschungsarbeit in das breite Diskursfeld der »lateinamerikanischen Kunst« ein, um aus einer sinnlich-materiellen Perspektive heraus dem komplexen Spannungsverhältnis zwischen Ästhetik und Politik nachzuspüren. Die Frage nach der »arte argentino« und ferner der »arte latinoamericano« stellte sich innerhalb eines ökonomischen, institutionellen, ästhetischen, politischen und sozialen Spannungsfeldes und situierte sich damit in einem Netzwerk historischer und gegenwärtiger Ereignisse, die relational verhandelt wurden.

Wie mit Nestor García Canclini gezeigt wurde, muss zweifelsohne berücksichtigt werden, dass die künstlerische Produktion und Rezeption – trotz steigender Hybridisierungsprozesse zwischen traditionellen und modernen Kulturpraktiken – aufgrund der sozialwirtschaftlichen Modernisierung Lateinamerikas nicht dieselbe Reichweite erfuhr (und erfährt) wie in industriell fortgeschrittenen Ländern (*Hybridität zwischen modernismo und modernización – Von der Ambiguität im Begriff der »Moderne«*).¹⁰ Mit Bolívar

8 Vgl. ebd., 113.

9 Vgl. ebd.

10 Mit dem Aufkommen des Internets sowie internationalen Biennalen und Messen hat sich die institutionelle Verortung der Kunst in Lateinamerika seit der letzten Jahrtausendwende wesentlich

Echeverría wurde jedoch ebenso darauf hingewiesen, dass eine Kopplung der Kunstpraxis der Moderne (*modernismo*) an den Begriff der Modernisierung (*modernización*) in eine Aporie führt, da die Potenz der Kunst als umfassende *rein vindicación*, als potenzieller Widerstand gegenüber einer weltweiten Kapitalisierung des Lebens, so nicht erfasst werden kann. Dieses Problem, in welchem ›argentinische‹ und ›lateinamerikanische Kunst‹ stets als antagonistische Instanzen auftreten und deshalb isoliert bleiben, wirkt sich auf die Gestaltung verschiedener Theorien aus. Vor diesem Hintergrund wurde auch Bezug auf die *Global Art History* genommen. Problematisch erwies sich dieser Ansatz insofern, als dass trotz seiner wichtigen Intention, westliche Machtpositionen aufbrechen und andere Kunstzentren erschließen zu wollen, nach wie vor von einer europäischen Praxis der Kunstgeschichtsschreibung ausgegangen wurde und ferner die Logik der Nation im Begriff des Globalen nicht überwunden werden konnte (›*Arte argentino*‹ heute). So behandelte der Ansatz die komplexe Problematik ästhetischer und politischer Fragestellungen lediglich aus einer institutionellen Perspektive heraus, während die Paradoxie zwischen Nationalität und Globalität im Hinblick auf die Verortung der Kunstpraxis nicht ausreichend erörtert werden konnte. In diesem Sinne zeichnete auch Noés Einteilung der lateinamerikanischen und westlichen Kunstpraxis in die an Claude Lévi-Strauss angelehnten Begriffe *bricoleur* und *ingenieur* lediglich eine geopolitische Kategorisierung von Kunst nach, nicht aber ihr Potenzial zur *rein vindicación* (*Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹*). Denn über die Eigenschaften des lateinamerikanischen *bricoleur* und des westlichen *ingenieur* wurde ein Kunstbegriff geschaffen, der primär auf institutionellen und ökonomischen Parametern aufbaut. Es war also notwendig, einen Ansatz zu verfolgen, der sozialgeschichtliche und ökonomische Entwicklungen zwar nicht außer Acht lassen, sie jedoch auch nicht zum ontologischen Paradigma der ›*arte argentino*‹ erheben würde.

Indem der Schwerpunkt auf das Sinnliche gesetzt wurde, konnte das Verhältnis zwischen Kunst und Raum aus einem dynamischen und beweglichen Blickwinkel heraus diskutiert werden. Im zweiten Kapitel wurden deshalb theoretische Positionen zur Bedeutung eines auf den Sinnen und der Sinnlichkeit bezogenen Ansatzes näher erläutert. Mit Michel Serres wurde entgegen einer rationalen, cartesianischen Auslegung der Wahrnehmung eine zönästhetische und materielle Ästhetik der Sinne fruchtbar gemacht. Das dualistische Prinzip wurde durch ein umfassendes sensitives Empfinden ersetzt, aus welchem heraus Fragen nach Identität und Nation neu verhandelt werden konnten. Darüber hinaus wurden mittels der Bildakt-Theorie von Horst Bredekamp Bilder und künstlerische Arbeiten als eigenständige sinnliche Agenten behandelt. Dadurch konnte ein Perspektivwechsel bei der Analyse von ›*arte argentino*‹ eingeleitet werden, der die sinnlich-materielle Existenzweise von Kunst ins Zentrum der Überlegungen rückte. In diesem Zusammenhang lieferten auch Ansätze aus der Materialitätsforschung wichtige Impulse. Durch den von Bruno Latour geprägten Begriff der »Existenzweise« (*modes d'existence*) wurden künstlerische Arbeiten als reale und materielle Seinsformen beschrieben. Darüber hinaus wurde angelehnt an Latours Akteur-Netzwerk-Theorie und Karen Barads Begriff der ›Agenzialität‹ die aktive Handlungsfäh-

verändert, wenngleich das aktuelle politische Geschehen in Argentinien nun neue wirtschaftliche und deshalb auch institutionelle Hürden hervorbringt.

higkeit der Dinge hervorgehoben, wodurch sich das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt auf eine radikale Weise veränderte.

In den folgenden Kapiteln konzipierte die sinnliche Wahrnehmung künstlerischer Arbeiten nicht in ihrer ästhetischen, sondern vielmehr *aisthetischen* Funktion eine andere Auslegung der Kunstgeschichte Argentiniens. Hier regten zahlreiche Materialien, von den klassischen Medien der Malerei (Farbe, Leinwand und Rahmen) über Lebensmittel bis hin zu haptischen Stoffen, Textilien und sogar ganzen ›Dingwelten‹ (*La Menesunda*) den Dialog mit den Sinnen an. Dabei wurde deutlich, dass Affekte eine besondere Rolle im sinnlichen Wahrnehmungsprozess spielen. Die wechselseitige Beziehung zwischen Affiziertem und Affizierenden setzte, wie mit Brian Massumi dargelegt, neue Handlungspotenziale frei. Aus diesem Grund lag im Affekt ein zentrales politisches Moment, das anhand der künstlerischen Arbeiten untersucht wurde.

All diese Faktoren regten zu einem sinnlichen und affektiven Umgang mit Kunst und mit Argentinien an. So wurden über die *Haut* (Kapitel III), die den sinnlich-materiellen Raum der Wahrnehmung zwischen Subjekt und Objekt gestaltet, über die transkulturelle Bedeutung des antiken *Mythos* (Kapitel IV) und schließlich über die Diskontinuität von *Zwischenlandschaften* (Kapitel V) unterschiedliche Modi der Wahrnehmung diskutiert. Durch die Übertragung der (post-)kolonialen Geschichte auf das Feld der Sinne entfaltete sich eine andere Form des Politischen. Dies zeigte sich beispielsweise in der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gründungsgeschichte Argentiniens, die von Noé auf die Leinwand überführt und in Bezug auf sinnliche Prozesse debattiert wurde (*Haut, Fleisch und Blut – La serie federal*). Die Leinwand offenbarte sich hierin als ›verletzte Haut‹, auf welcher die blutrote Farbe keine Grenzen, sondern vielmehr das Zusammenfließen politischer Oppositionen visualisierte. Die bis dato stets als Gegner dargestellten argentinischen Parteien des 19. und 20. Jahrhunderts – *federales* und *unitarios*, *peronistas* und *antiperonistas* – wurden in ein politisches Gesamtgefüge übertragen. Dadurch wurde der Machtkampf nicht wie gewöhnlich zwischen den Parteien imaginiert, vielmehr wurde Gewalt als allgegenwärtiges, zeitübergreifendes Phänomen verhandelt und sinnlich erfahrbar gemacht. Aus dieser Logik heraus löste sich auch die Aufteilung in die kolonialpolitische Opposition zwischen ›Barbarei und Zivilisation‹ auf, da das Barbarische im Argentinien der 1960er-Jahre laut Noé keineswegs überwunden, sondern manifester Bestandteil der sogenannten ›Zivilisation‹ war. Durch die ›zönästhetische Perspektive‹ markiert die Kunst Noés einen wesentlichen Wandel innerhalb der Geschichtsdarstellung. Während die Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Dichotomie zwischen Barbaren und Zivilisierten aufrechterhielt, transformierte sich diese Betrachtungsweise im relationalen Verständnis der abstrakten Figuration (*otra figuración*) in ein komplexeres Gefüge.

Im selben Kapitel standen auch die Matratzenarbeiten Minujíns für eine relationale Herangehensweise, die auf taktilen Sinneserfahrungen basierte. Doch hier zeigten sich ganz andere Dimensionen der Haut (*Erregte Haut, gepflegte Haut, Gänsehaut – Von den Matratzenarbeiten zur Menesunda*). Indem die Matratzen als performative Träger der Sinne und parallel als partizipative Elemente innerhalb der künstlerischen Arbeit agierten, richtete sich das Verhältnis zwischen Ding (Objekt) und Betrachter:in (Subjekt) bzw. Teilnehmer:in neu aus. Denn als teilnehmender Aktant nahm die Matratze nun eine aktive politische Position ein. Dies zeigte sich sowohl in den Matratzenobjekten, den

Matratzenhäusern als auch den Matratzenräumen Minujíns. Hier wurden individuelle und kollektive Dimensionen der Matratze erforscht, aus denen unterschiedliche politische Praktiken emergierten.

Im vierten Kapitel wurde mit dem Phänomen des Mythos ein diachronisch bedeutender Bereich der Ästhetik beschritten. Einleitend wurde mit Cortázar auf den transformativen und beweglichen Charakter von Mythen hingewiesen. Diese sollten nicht als distanzbewahrende Narration göttlicher Macht, sondern vielmehr in ihrer intimen, sinnlichen Materialität erörtert werden (*Hinfallen und Aufstehen – Eine Ästhetik fallender Mythen*). Im Exkurs zur *Venus criolla* wurde durch eine transkulturelle Perspektive die kultur- und bildgeschichtliche Auslegung des Mythos problematisiert (*La Venus criolla und die Frage nach den griechischen Göttern I*). Darüber hinaus konnte in der Darstellungsweise der Venusfigur in der Malerei der 1920er- und 1930er-Jahre die Agenzialität der Frau als bedeutendes Element weiblicher Emanzipation herausgearbeitet werden (*Die Agenzialität des Weiblichen*). Ab den 1960er-Jahren überführte Minujín den Mythos in den öffentlichen Raum. Aus diesem Kontext heraus wurden sowohl ihre kolossalen Obeliskendarbeiten (*Fallende Obelisk*) der 1970er- als auch die fallenden, fragmentierten und essbaren Venusfiguren (*Fallende Venus*) der 1980er-Jahre näher erläutert. Dabei analysierte die Arbeit nicht nur weitere Kunstformen wie etwa die partizipative Kunst der Massen, sondern auch die politische Handlungskraft verschiedenster (essbarer) Materialien. Beispielsweise wurde im *Obelisco de pan dulce* die Agenzialität des süßen Brotes herausgearbeitet und auf seine politische Dimension hin untersucht. Aus der Perspektive der Affekte und der Handlungsmacht von Dingen heraus konnte das *pan dulce* als ein zentraler sinnlich-materieller Erfahrungs- und Erinnerungsträger beschrieben werden. Auch die Materialität der ›Käsevenus‹ eröffnete andere sinnliche Zugänge. Durch ihre ephemere Gestalt übertrug sie den Diskurs der antiken Venusfigur in den Kontext der Vergänglichkeit. Feste, bleibende Materialien wie Marmor und Bronze wurden hier aus der Perspektive von Milch und Käse, von weichen, metabolischen, duftenden und essbaren Materialien verhandelt. Durch die andere Materialität der mythischen Figuren Minujíns, durch deren Vergänglichkeit und durch ihr permanentes ›Hinfallen und Aufstehen‹, welches die künstlerischen Arbeiten aus anderen sinnlichen Perspektiven erfahrbar machte, wurden Transformationsprozesse ausgelöst, die sich unmittelbar auf die Position der Betrachter:innen übertrugen. So konnte die narrative Form des Mythos in eine dynamische und sinnliche Erfahrung umgewandelt werden.

Im Zeitraum der 1960er-Jahre widmete sich auch Noé sowohl aus einer praktischen als auch theoretischen Perspektive dem Begriff des Mythos. Aus der Entstehung der Pop-Art heraus reflektierte er sein künstlerisches Tun im Kontext der Malereigeschichte. Mit dieser Geste bettete sich sein Denken und Handeln in die Debatte vom ›Ende der Kunst‹ ein, die den Übergang von der informellen Malerei zur Pop-Art aufgriff. Doch statt von jenem ›Ende der Kunst‹ auszugehen, womit Arthur Danto und Clement Greenberg im Wesentlichen das Ende der Malerei postulierten, wurde mit Rancière eine zeitliche Pluralität und damit auch Materialität der Kunst hervorgehoben (Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹). In diesem Sinne konzentrierte sich Noé in seinen Arbeiten auf die dynamischen und relationalen Entstehungsprozesse von Bildern. Seine ›fallenden Leinwände‹ demaskierten das ästhetische Ideal als einen zentralen ›Mythos der Malereigeschichte‹ und brachten parallel eine ›lateinamerikanische Perspekti-

ve« ins Spiel, die die Narration der Kunstgeschichte aus ihrem gewohnten Blickwinkel heraushob. Die methodische Herangehensweise Noés gestaltete sich aus dem Geflecht ästhetisch-politischer Diskurse heraus. So öffnete sich in den Arbeiten die feste Beständigkeit von Einheit und Form, wodurch das Werden der Materie, das Hinfallen und Aufstehen der Leinwände hervorgehoben wurde (*Balance 1964-1965*). Dabei agierten die Leinwände Noés als aktive Handlungstragende, die durch ihre Materialität sowohl den Bildraum selbst als auch den Ausstellungsraum aufbrechen sollten. Seine Installationen forderten demnach einen relationalen Umgang mit der Materie der Malerei (*Desmadre, Installation und Künstler:innenhand*).

Ein weiterer und letzter Untersuchungsgegenstand manifestierte sich im Begriff der ›Zwischenlandschaft‹. Von den topologischen Eigenschaften der Landschaft ausgehend, wurde im fünften Kapitel die Landschaftsmalerei Noés unter dem Aspekt der Bewegung analysiert. So konnte anhand einer dynamischen Auslegung von Raum und Zeit der Begriff der ›Zwischenlandschaft‹ entwickelt werden. Damit ließ sich die Landschaft nicht als ein abgeschlossener oder linearer, sondern vielmehr als ein *diskontinuierlicher* Raum beschreiben (*Zwischenlandschaften*). In der Malerei Noés wird die Erfahrung der Landschaft aus der Nähe heraus nachempfunden, sodass der distanzierte koloniale Blick der Kartografen in eine ›Ästhetik der Nähe‹ überführt werden konnte. Die Konstruktion kolonialer und anthropozentrischer Machtperspektiven konnte auf diese Weise revidiert und in ein sinnliches Ereignis im Dazwischen transformiert werden (*Introducción histórica*).

In seinem 1963 verfassten Roman *Rayuela* inszeniert Cortázar das südamerikanische Buenos Aires und europäische Paris als simultan agierende Zwischenlandschaften. Minujín greift in ihrer Kunstaktion *Rayuelarte*, die sie 2009 in Buenos Aires und 2014 in Paris durchführte, auf dieses literarische Werk zurück. Hier wurden im öffentlichen Raum über die Tätigkeitsform des Spiels Aspekte urbaner Simultanität problematisiert. So kontrastierte die Arbeit durch die Erfahrung des Spiels Grenzen und regulierte Ordnungsbereiche des öffentlichen Raums und brach diese ferner auf. Darüber hinaus wurde die politische Dimension des Spiels näher erläutert. Nicht als Gegensatz, sondern vielmehr als Ergänzung und als zentraler Bestandteil des Spiels konnte der Begriff des Ernstes anders ausgelegt werden. In diesem Kontext bot die kulturtheoretische Studie in *Homo ludens* von Johan Huizinga wichtige Impulse. Die Frage nach Spiel oder Ernst wurde hier auf einer ethischen Ebene diskutiert, wodurch sie eine politische Dimension erhielt. Ferner wurde vor dem Hintergrund der wechselseitigen Bedingung zwischen Spiel und Ernst das Phänomen des Streiks und damit eine Praxis des Protests aufgegriffen, die in den Straßen von Buenos Aires regelmäßig ausgeübt wird. Mit Jan Sieber konnte in Anlehnung an Walter Benjamins Dialektik zur »Potenzierung durch Depotenzierung« die Passivität im Streik als Voraussetzung von Aktivierung begriffen werden (*Himmel und Hölle – Zwischen Spiel und Ernst*). So legte die Arbeit Spiel und Streik nicht als Widerspruch, sondern als sich ergänzende politische Formen aus. Sowohl im Streik als auch im Spiel – so die Synthese der Überlegungen – werden Tabus und Regulierungen aufgebrochen und feste Wahrnehmungsmuster transformiert.

Im Hinblick auf den historischen Ort der Produktion künstlerischer Arbeiten sowie den sich stets wandelnden und wechselseitig bedingten Raum ihrer Wahrnehmung beanspruchte und praktizierte die Forschungsarbeit ein Denken in Relationen. Dabei

meint Relationalität mit Donna Haraway gesprochen die sinnliche und deshalb auch »singularisierte Situierung«, und nicht die Generalisierung oder Universalisierung von Wissen.¹¹ In diesem Sinne wurde ein »verflochtenes Denken« angestrebt, welches sich aus phänomenologischen Ansätzen einerseits und den künstlerischen Verflechtungen von verschiedenen Materialitäten andererseits ergab. Dabei implizierte jenes relationale, situierte Denken auch die Auseinandersetzung mit einer individuellen und kollektiven »Zerrissenheit«, wie sie Cortázar im Hinblick auf seine künstlerische Arbeit und persönliche Situation in einem 1967 verfassten Brief an Retamar schildert:

»Nach alledem wirst du verstehen, daß meine »Situation« mir nicht nur auf der persönlichen Ebene keine Sorgen macht, sondern daß ich auch entschlossen bin, weiterhin ein lateinamerikanischer Schriftsteller in Frankreich zu sein. Im Augenblick frei von jedem Zwang, der Zensur oder Selbstzensur, die der Freiheit des Ausdrucks derjenigen Fesseln anlegen, die in politisch feindseligen Milieus oder durch Notstand bedingten Umständen leben, bleibt mein Problem, wie du beim Lesen von *Rayuela* gemerkt haben wirst, ein metaphysisches Problem, ein ständiges Zerrissensein zwischen der ungeheuren Verirrung, das zu sein, was wir als einzelne und als Völker in diesem Jahrhundert sind, und der Vision einer Zukunft, in der die menschliche Gesellschaft schließlich in diesem Archetypus gipfeln würde, von dem der Sozialismus eine praktische Vorstellung und die Dichtung eine geistige Vorstellung gibt.«¹²

In jene »Verirrungen« zwischen Ästhetik, Politik und Raum waren auch die Überlegungen der vorliegenden Studie verflochten. Ohne den Raum als gegebenes Element zu betrachten, stellte sich die Arbeit vielmehr der Herausforderung, die Kunst und Geschichte des argentinischen und ferner lateinamerikanischen Raumes von deren sinnlichen, beweglichen Relationen aus zu denken.

11 Haraway (2001).

12 Cortázar (1984a), 270.