

8. La caída de los mitos universales

Der von Marta Minujín 1978 geschaffene *Obelisco acostado* kann als die erste Arbeit der Serie *La caída de los mitos universales* bezeichnet werden. Mit dem Beginn dieser Serie widmet sich Minujín intensiv dem Begriff des Mythos, um ihn mit ihren kolossalen Installationen¹ in Verbindung zu setzen. Es werden lokale, aber auch internationale Mythen aufgegriffen.² In den meisten ihrer Werke wird die äußere Struktur der überdimensionalen Konstruktionen mit Lebensmitteln bestückt, die im ›Hinfallen‹ der Monumente vom Publikum abmontiert und verzehrt werden.

Einen Überblick über die zahlreichen Installationen bietet die mit Tinte, Bleistift, Grafit und Filzstift auf transparentem Papier angefertigte Zeichnung³ *Mitos populares desmitificándose*⁴ (Abb. 68) von 1986. Hier skizziert Minujín verschiedene ihrer monumentalen, partizipativen und ephemeren Kunstwerke. Aus der Sicht der Vogelperspektive werden insgesamt sieben Projekte dargestellt, von denen vier tatsächlich stattgefunden haben. Diese Arbeiten lassen sich allesamt der Serie *La caída de los mitos universales* zuschreiben.

Chronologisch betrachtet wurde zunächst der mit süßem Brot versehende *Obelisco de pan dulce* 1979 in Buenos Aires realisiert. Der bereits liegende Obelisk befindet sich im unteren Bildraum der Zeichnung. Ein Jahr später wurde der *Torre de James Joyce* in Dublin errichtet, der links vom Obelisken dargestellt ist. In Dublin brannte 1981 eine

-
- 1 Mehr als der Begriff der Installation ist hier die Dimension der Installation und ihre Rolle im Kontext der ›Partizipation der Massen‹ bedeutend. Deshalb wird dieser Begriff bei Minujín nicht weiter ausgeführt. Eine detailliertere Beschreibung der Installation wird jedoch in der Analyse von Noés Kunstwerken vorgenommen. (Vgl. 9.3.4)
 - 2 Andrea Giunta teilt die Mythen in »städtische« und »internationale Mythen« ein. Dementsprechend seien der *Obelisco* und *Carlos Gardel de fuego* städtische Mythen von Buenos Aires und die Venus sowie der Parthenon seien internationaler Art. Doch wie später anhand des *Obelisco porteño* erläutert wird, sind die Grenzen zwischen lokal und international nicht eindeutig auszumachen. Vgl. Giunta, »Marta Minujín. Zeichnungen« (2010).
 - 3 Die Zeichnung misst 69,3 x 99,3 cm. Sie wird in der Daros Collection in Zürich aufbewahrt.
 - 4 Im Katalog wird die Zeichnung mit *Mitos universales de arte de participación masiva* betitelt und auf 1985 datiert. Vgl. Noorthoorn (2010), 120.

Abb. 68 Marta Minujín, *Mitos populares desmitificándose*, 1986

mit Watte umhüllte Stahlkonstruktion des argentinischen Tangosängers Carlos Gardel – die Arbeit nannte sich *Carlos Gardel de fuego* – im Rahmen der Biennale in Medellín nieder. Im Bild wird der in Flammen aufgehende Gardel dargestellt. Die tatsächliche Aktion fand am Abend statt, weshalb sich das Feuer vor dem Kontrast der Dunkelheit leuchtend absetzte.

Schließlich wurde 1983 zum Ende der Militärdiktatur der *Partenón de libros* aufgebaut, welcher mit zensierten Büchern ausgekleidet war. Auf der Zeichnung zeigt sich der Tempel bereits in schräger Ausrichtung, die auf seinen baldigen Abbau hindeutet. Die drei anderen im linken oberen Bildraum dargestellten Projekte – *Torre de Pisa con botella de aperitivo*, *Estatua de libertad acostada*⁵ und *La pelota de fútbol de dulce de leche*, konnten u. a. aufgrund mangelnder Finanzierung nicht realisiert werden.⁶ In der Zeichnung fallen die vielen Personen, die sich an der Demontage der Lebensmittel oder Bücher beteiligen, auf. Sie befinden sich im ›Zwischenraum‹ der einzelnen Projekte und können sich dementsprechend zwischen den unterschiedlichen Mythen hin- und herbewegen. Die Kräne und technischen Apparate, welche die monumentalen Kunstwerke teils anheben (*Partenón*) oder teils komplett hinlegen (*Obelisk*), lassen das Szenario wie eine riesige ›Baustelle‹ erscheinen, in der die Beteiligten am Abbau des Mythos ›arbeiten‹.

5 *Torre de Pisa* und die Freiheitsstatue wurden als Skulpturen realisiert.

6 Im Archiv von Minujín liegt die Absage des Unternehmens McDonald's vor, an welches die Künstlerin einen Brief mit der Bitte um finanzielle Unterstützung verfasst hatte. Die genannten unrealisierten Projekte sind nur eine Auswahl aus zahlreichen Ideen der Künstlerin. Vgl. Minujín, Archiv Espigas.

Darüber hinaus befinden sich unterschiedliche Akteur:innen und Aktanten im Einsatz. Dem brennenden Gardel steht die Feuerwehr unmittelbar gegenüber, Lastwagen entleeren vor der liegenden Freiheitsstatue verschiedene Materialien, ein Hubschrauber kreist über dem Geschehen. Die Mythoslandschaft, welche sich aus den verschiedenen Kunstprojekten zusammenfügt, schafft eine vielfältige und dynamische, doch auch widersprüchliche Atmosphäre. Die ›Baustelle‹ breitet sich auf einer ebenen, teilweise mit Bäumen versehenen Fläche aus. Doch tatsächlich wird hier nichts aufgebaut, vielmehr geht es um den Abbau von Materialien.

Andrea Giunta bezeichnet das Gesamtszenario als »Themenpark«, in welchem die Besucher:innen an den »Volksmythen« partizipieren.⁷ Dabei spiele vor allem Minujíns Interesse am massenhaften, öffentlichen, nicht unbedingt künstlerisch affinen Publikum eine zentrale Rolle. Denn in ihren Werken beschäftige sich die Künstlerin mit der »komplexen Beziehung zwischen Kunst, Publikum, Partizipation, Essen, Festen und Distribution.«⁸ Anhand der »Konstruktion und Dekonstruktion kultureller Ikonen« lasse Minujín in ihren Werken das »Gefühl des Exzesses von heidnischen Festen« aufleben, fügt die Kunsthistorikerin dem hinzu.⁹ Durchaus ließen sich die einzelnen Werke unter dem Aspekt des (Volks-)Festes untersuchen. Denn die kollektive Partizipation an der Demontage des Werkes und das spätere Verzehren der Lebensmittel zeugen von einem Charakter, der Festen, Ritualen und Zeremonien innewohnt.

Anhand Michail Bachtins Überlegungen zum Begriff des »Volksfestes« möchte ich kurz auf das Phänomen eingehen. Bachtin hält zunächst fest, dass das Feiern von Festen »eine sehr wichtige *primäre Form* menschlicher Kultur« sei.¹⁰ Dabei hebt er eine (menschliche) Eigenschaft hervor, die dem Feiern zugrunde liege: das Lachen.¹¹ Mit dem Prinzip des Lachens am Beispiel verschiedener kultureller Praxen u.a. den karnevalesken Volksfesten, beschreibt Bachtin, wie bestehende Ordnungen, beispielsweise die mittelalterliche Machtaufteilung zwischen Kirche und Volk, im parodistischen Moment aufgebrochen werden. Hier stehe der (christliche) Feiertag dem Volksfest gegenüber. Die »offiziellen Feiertage des Mittelalters« sollten die gegebene Weltordnung bekräftigen, während im Karneval und im Volksfest Hierarchien aufgelöst werden. Darüber hinaus sei im karnevalesken »Fest des Werdens« anders als bei den offiziellen Feiertagen keine Aktualisierung der Vergangenheit angelegt; vielmehr beziehe sich das Werden auf eine »unvollendbare Zukunft«.¹² Alle Teilnehmer:innen seien in diesen Prozess des Werdens eingebunden, weshalb im anderen Weltbild auch ein ›anderes Menschenbild‹ konzipiert worden sei:

»Der Mensch wurde sozusagen wiedergeboren für neue, rein menschliche Beziehungen. Die Entfremdung wurde aufgehoben. Der Mensch kehrte zu sich selbst zurück

7 Vgl. Giunta (2010).

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Vgl. Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), 57.

11 Bachtin bezieht sich vor allem auf die mittelalterlichen Feste, welche er in François Rabelais literarischen Schriften analysiert.

12 Vgl. Bachtin (1995), 58.

und fühlte sich als Mensch unter seinesgleichen. Diese echte Menschlichkeit war nicht nur Gegenstand der Phantasie, sondern wirklich, sie wurde im lebendigen materiell-sinnlichen Kontakt erlebt. Das Ideal-Utopische und das Reale fielen zeitweilig in dem einzigartigen Wertgefühl des Karnevals zusammen.«¹³

Das hier vorgestellte ›karnevaleske Moment‹, welches sich laut Bachtin im »materiell-sinnlichen Kontakt« ereignet, ließe sich auch in den Kunstaktionen Minujíns wiederfinden. Ferner skizziert Bachtin anhand des Karnevals ein Phänomen, welches sich vor allem in der Kunstpraxis der 1960er-Jahre widerspiegelt: das ›Aufgehen‹ der Kunst im Leben. Bachtin schreibt diesbezüglich:

»Im Karneval spielt das Leben selbst, es inszeniert – ohne Bühne, ohne Rampe, ohne Schauspieler und Zuschauer, d.h. ohne jede Kunst- und Theaterspezifik – eine andere, freie, zwanglose Form seiner Verwirklichung, seiner Wiedergeburt und Erneuerung nach besseren Prinzipien. Die reale Form des Lebens ist hier zugleich auch seine erneuerte ideale Form.«¹⁴

Demnach ließe sich im Fest Bachtins bereits der Akt der »recaída« und der »desalteración« verorten. Mit Bachtins Überlegungen zum Volksfest sind wichtige Anknüpfungspunkte gegeben, die es im Folgenden anhand der ›Feste Minujíns‹ zu untersuchen gilt.

Indem temporale und räumliche Grenzen in der Zeichnung zusammenfließen, wird das ›Volksfest‹ zu einem fiktiven, heterogenen Ereignis. Denn die unterschiedlichen Kunstaktionen fanden von 1979 bis 1983 in verschiedenen Zeitperioden und auch an unterschiedlichen Orten – Buenos Aires, Dublin und Medellín – statt. Darüber hinaus treten über die fiktiven, bisher nicht realisierten Projekte weitere räumliche Angaben in die Narration des Bildes: New York und Pisa. Beispielsweise wurde Minujíns »Freiheitsstatue«, wie aus anderen Skizzen hervorgeht, für den sich in New York befindenden Battery Park konzipiert, von dem aus die originale Statue in der Ferne zu sehen ist.

Das imaginäre Volksfest, welches einen bestimmten Kulturkreis voraussetzen würde, steht somit in kulturellem Paradox zu den jeweiligen Mythen. Denn hier werden Carlos Gardel und James Joyce, der Obelisk, die Freiheitsstatue, ein griechischer Tempel, ein Fußball und der Turm von Pisa gleichzeitig ›gefeiert‹. Das Szenario stellt demnach ein Ereignis dar, in welchem sich verschiedene zeitliche, räumliche, kulturelle und vor allem sprachliche Kontexte miteinander vermischen. So könnte die Mythenlandschaft ebenso auf das Motiv der Weltausstellung zurückgreifen, in welcher sich zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort zahlreiche kulturelle ›Mythen‹ vereinen.

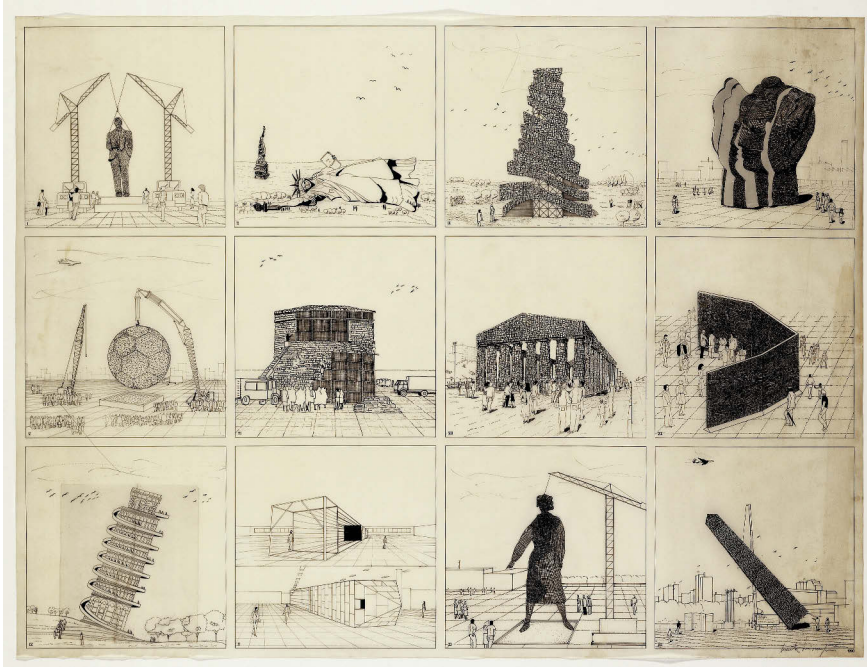
Doch über die Kategorisierung der Veranstaltungsform hinaus – Baustelle, Themenpark, Volksfest oder Weltausstellung – stellt sich vielmehr die Frage nach dem Verhältnis *zwischen* den dargestellten Mythen, die allesamt auf spezifische historische

13 Ebd., 59.

14 Ebd., 56.

und kulturelle Zusammenhänge hinweisen (siehe hierzu auch Abb. 69).¹⁵ Inwiefern äußert sich also die ›Praxis am Mythos‹ in den Werken Minujíns?

Abb. 69 Marta Minujín, *La desmitificación y remitificación de los mitos populares, 1990*



Der bereits im dritten Kapitel anhand der Matratzenarbeiten und der *Menesunda* untersuchte Begriff der ›Partizipation‹ erfährt in den hier vorgestellten Werken eine weitere Dimension. Denn mit der neuen Räumlichkeit ihrer Werke verändert sich auch das ›partizipative Moment‹. Die zuvor mess- und dadurch auch kontrollierbare Besucher:innenzahl wandelt sich nun zur unkontrollierbaren Menschenmasse. Wie gestaltet sich demnach die ästhetisch-politische Beziehung zwischen Masse, Partizipation und Mythos? Um auf die gestellten Fragen mögliche Antworten zu finden, sollen im Folgenden exemplarisch zwei Werkreihen untersucht werden. Zunächst werden die ephemeren Kunstinstallationen, die den Mythos des Obeliskens aufgreifen, näher betrachtet. Dabei wird insbesondere in den Ausführungen zum *Obelisco de pan dulce* die Frage nach der ›Partizipation der Massen‹ erneut aufgegriffen. Anschließend soll auf die Skulpturenreihe der ›fallenden Venusfiguren‹ eingegangen werden, die sich ebenfalls in die Thematik der *Caída de los mitos universales* einschreiben.

15 Eine weitere Zeichnung von Minujín aus dem Jahr 1990, die den Titel *La desmitificación y remitificación de los mitos populares* (Abb. 69) trägt, zeigt zwölf unterschiedliche Kunstaktionen. Im Unterschied zur diskutierten Zeichnung, werden die monumentalen Kunstwerke in einzelnen isolierten Feldern dargestellt. Die Frage nach der Beziehung zwischen den Mythen gestaltet sich hier aus einer ganz anderen Perspektive.

8.1 Fallende Obelisken

8.1.1 Einführung: Der *Obelisco porteño*

Im Jahr 1936 – zwei Jahre nachdem Emilio Centurión die *Venus criolla* erschuf – wurde in Buenos Aires der Obelisk errichtet. Der Fotograf Horacio Coppola hielt das Monument zum Zeitpunkt seiner Einweihung in einer Fotografie fest (Abb. 70). Anlass war das 400. Gründungsjahr von Buenos Aires (1536-1936). Das Bild zeigt, wie sich um den Obelisk herum eine strahlenartige militärische Formation bildet. Im Vordergrund weht eine Flagge. Es liegt nahe, dass es sich hier um die Nachbildung des zentralen Motivs der Nationalflagge handelt. Dieses stellt eine Sonne dar, deren einzelne Strahlen hier von der Formation nachgebildet werden. Im Obelisk soll, wie sich daraus schließen lässt, die nationale Ästhetik visualisiert und symbolisiert werden.

Abb. 70 Horacio Coppola, *Obelisco, Vista de la Plaza de la República el Día de la Bandera, 1936*



Im Laufe der Zeit erhielt das Bauwerk den Namen *Obelisco porteño* oder *Obelisco de Buenos Aires*. Damals war die heutige *Avendia del 9 de Julio*, auf welcher sich der Obelisk befindet, zwar bereits in Planung, jedoch noch nicht vollständig ausgebaut. Wie dem in *Obelisco – Ícono de Buenos Aires* aufgeführten Bild- und Textmaterial des Architekten und Historikers Gustavo Brandariz zu entnehmen ist, war der Platz des Obeliskens, der damals schon als *La plaza de la república* bekannt war, nichts weiter als ein großer Kreisverkehr. Dieser führte auf die im 19. Jahrhundert unter Bernardino Rivadavia neu konzipierten Straßen *Corrientes*, *Diagonal Norte* und die seit 1930 bereits so benannte *Avenida 9 de Julio*. Knapp ein Jahr nach der Errichtung des Obeliskens wurde auch die *Avenida* eingeweiht. Die Fertigstellung der einst breitesten Straße der Welt sollte das

gesamte Stadtbild verändern und die alte »Aldea« des 16. Jahrhunderts in eine moderne Großstadt umwandeln.¹⁶

Die Geschichte der Obelisken, welche heute weltweit an heiligen Stätten, urbanen und öffentlichen Plätzen sowie ländlichen Aussichtspunkten aufzufinden sind, reicht zurück bis ins alte Ägypten. Dort wurden die ersten Obelisken vor den Pyramiden errichtet. Sie sollten laut Legende die Strahlen des Sonnengottes Ra symbolisieren.¹⁷ Vor diesem historischen Hintergrund ließe sich die These von der argentinischen Nationalflagge, deren Symbolik in der Fotografie Coppolas nachgebildet wird, erneut bekräftigen. Mit der Besetzung Ägyptens gelangten einige Obelisken nach Rom, wo sie zunächst in Vergessenheit gerieten, jedoch im Zuge der Renaissance wiederentdeckt und christianisiert wurden.¹⁸ Zu den bekanntesten zählen der lateranische und vatikanische Obelisk.¹⁹

Der Obelisk in Buenos Aires sei jedoch, wie Brandariz festhält, nicht nach den Prinzipien der ägyptischen, monolithischen Bauten errichtet worden, sondern folge eher den Richtlinien des 1888 eröffneten *Washington Monument* in den USA.²⁰ Beide Obelisken sind Hohlbauten, weshalb die Spitze über Treppen und eine Leiter von innen aus erreicht werden kann. Während der Obelisk in Washington jedoch knapp 100 Meter höher ist und auf eine jahrzehntelange Bauphase zurückblickt, wurde der 67,5 Meter hohe *Obelisco* in Buenos Aires in nur wenigen Wochen konzipiert und gebaut. Hauptanlass für die Anfertigung des Monuments war das 400-jährige Jubiläum der Stadt, welche 1536 von Pedro de Mendoza gegründet wurde.²¹ Nachdem der Baubeschluss gefasst worden war, zirkulierten die Informationen in den lokalen Tageszeitungen. Laut Brandariz hat das Jubiläum jedoch eine sekundäre Rolle gespielt, denn die Tatsache, dass der »größte Obelisk Lateinamerikas« in Buenos Aires errichtet werden sollte, überdeckte den eigentlichen Anlass. Vom allgemeinen, rasanten Wachstum der Großstadt erfasst, imaginierten und konstruierten die *porteños* ihren Obelisken, bevor er tatsächlich realisiert wurde: »Para Buenos Aires, el Obelisco nació en los diarios antes que en la realidad«, fasst Brandariz dementsprechend zusammen.²² Der beauftragte Architekt Alberto H. Prebisch war für seine avantgardistischen Bauwerke in der Stadt sowie im europäischen Ausland bereits bekannt.²³

Der Argentinier ließ sich sowohl vom französischen und deutschen Rationalismus als auch von den technischen Innovationen, die er in den USA kennengelernt hatte, inspirieren. Die Größe des Monuments in Buenos Aires sollte sich dem Ort anpassen und

16 Vgl. Gustavo A. Brandariz, *Obelisco: Ícono de Buenos Aires* (Buenos Aires: My Special Book; Fundación Desarrollar, 2011), 26.

17 Vgl. ebd., 19ff.

18 Vgl. ebd., 19.

19 Auf die umfangreiche Geschichte des Obelisken kann an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, wenngleich seine Erscheinung als transkulturelles Motiv berücksichtigt werden soll.

20 Vgl. Brandariz (2011), 20.

21 Vgl. ebd., 32.

22 »In Buenos Aires wurde der Obelisk eher in den Zeitungen als in der Realität geboren.« (ÜdA). Brandariz (2011), 33.

23 Eine seiner ersten Arbeiten wurde in der Fachzeitschrift *Moderne Bauformen* in Stuttgart vorgestellt. Vgl. ebd., 23.

Abb. 71 Alberto Prebisch, *Obelisco*, 1930er Jahre

nicht wie in Washington überragend sein. Die Planung sah vor, den *Obelisco* aus Beton zu bauen. Doch da das Material laut Brandariz damals noch nicht so fein wie heute war, dadurch eher rau erschien und schwer zu reinigen war, sollten seine Außenwände mit weißen Steinplatten verkleidet werden.²⁴ Die geometrische Form und der robuste Beton sollten sich gegenüber den in Buenos Aires teilweise enormen Windstärken als resistent erweisen.²⁵ Das neu eingesetzte Material Beton und die schlichte, ornamentfreie Formästhetik des Obelisken (Abb. 71) entfachten damals eine langanhaltende Debatte unter den sowohl traditionell gestimmten als auch modernen und innovativen Architekt:innen, Politiker:innen und Künstler:innen der Stadt. Brandariz hält diesbezüglich fest:

»Tanto los arquitectos »historicistas« que adherían a la tradición de las »bellas artes«, tal como las entendían los profesores de la Escuela de París, como sus oponentes ingleses, fieles a las doctrinas de William Morris, habían hecho todo un tema de la cuestión de la autenticidad y la falsedad, trasponiendo desde la ética hacia la estética una obligación para los creadores. Para unos, no imitar bien el pasado era un pecado; para los otros, lo era imitar el pasado de algún modo.«²⁶

24 Vgl. ebd., 28ff. Die Inschrift auf den Platten war den Eroberern, Pedro de Mendoza und Juan de Garay, gewidmet.

25 Vgl. ebd., 28.

26 »Sowohl die »historistischen« Architekt:innen, die der Tradition der »schönen Künste« anhängen, in der Weise, wie sie von den Professor:innen der Pariser Schule verstanden wurden, als auch ihre englischen Gegner, die den Lehren von William Morris treu blieben, hatten die Frage nach Echtheit und Falschheit zum Thema gemacht und mit der Übertragung von der Ethik auf die Ästhetik für die Schöpfer:innen eine neue Verpflichtung geschaffen. Für die einen war es eine Sünde, die Vergangenheit nicht gut zu imitieren; für die anderen war es eine Sünde, die Vergangenheit überhaupt in irgendeiner Weise zu imitieren.« (ÜdA). Ebd., 42.

Darüber hinaus wurde beklagt, dass der Obelisk hohl sei. Denn dadurch sei er der Robustheit eines ägyptischen Obeliskens und damit seiner symbolischen Strahlkraft beraubt. Gegenüber den Kritikpunkten nahm Prebisch eine äußerst pragmatische Haltung ein. Für ihn verkörperte der Obelisk keine Ideologie, sondern sei vielmehr als »un detalle decorativo« zu interpretieren. Die sozialen Aspekte der urbanen Architektur zeugten für ihn von größerer Relevanz als ihre historischen und ideologischen Konnotationen. Interessanterweise habe der Diskurs, wie Prebisch feststellt, bei vorherigen Bauten und Monumenten wie dem damaligen Bürogebäude *Pasaje Barolo* auf der *Avenida de Mayo* oder dem *Monumento Cristóbal Colón* keine derartigen Kontroversen ausgelöst.²⁷ Der »wunde Punkt«, welcher die Debatte entfachte, verortet sich nach wie vor in einer arretierten Vorstellung von der »argentinischen Tradition«, die Prebisch jedoch als Paradox zu entlarven weiß: »Esto revela un celo ortodoxo extraño en Buenos Aires, que es la ciudad de la piedra falsificada. Y este celo es mucho más extraño aún, cuando proviene de personas que en toda su vida no hicieron otra cosa que practicar en arquitectura las más escandalosas falsificaciones.«²⁸ Mit dem Begriff der »falsificaciones« bezieht sich Prebisch auf einen in Buenos Aires häufig angewandten eklektischen Baustil, welcher die Vorstellung von einer »Tradition« bereits unhaltbar macht. Der Streit um »Original« oder »Kopie«, der in den Traditionsdiskurs eingebettet ist, wurde im ersten Kapitel ausführlich diskutiert. Hier stellt Nestor García Canclini mit dem Begriff der Hybridität die Dichotomie zwischen Tradition und Moderne grundsätzlich infrage.²⁹ Mit Bolívar Echeverría wurde anschließend gezeigt, dass das Traditionelle und das Moderne nicht voneinander getrennt auftreten, sondern stets koexistieren. Demnach gründet der »Diskurs der Moderne« auf einem Paradox, in welchem das Moderne nicht in Abgrenzung, sondern nur in Relation zum Traditionellen gedacht werden kann. Dieses Paradox äußert sich auch in der Debatte über den Obelisk, der als »Monument der Moderne« konzipiert wurde. Doch mit einem sinnlich-materiellen Ansatz stellt sich die Frage nach dem *Obelisco* noch einmal ganz anders, wie im Folgenden anhand der Arbeiten von Minujín gezeigt werden soll.

Neben den zahlreichen negativen Aussprüchen über den Obelisk, die sich in den Tageszeitungen ausbreiteten – ein Titel kündigte die »Obeliscofobia« an –, gab es auch Befürworter des Projektes.³⁰ Bezüglich der pathetischen nationalistischen Monumentalästhetik in Buenos Aires äußert sich der argentinische Architekt Amancio Williams positiv über den rationalistischen Stil des Obelisk: »La habilidad de Prebisch logró en ella una forma pura, no figurativa, en momentos en que sólo se pensaba en monumentos con ampulosas figuras de señores o señoras de abundantes carnes y con algún

27 Vgl. Ebd.

28 »Dies offenbart einen seltsamen orthodoxen Eifer in Buenos Aires, der Stadt der gefälschten Steine. Und dieser Eifer stellt sich als noch viel seltsamer heraus, wenn er von Leuten kommt, die in ihrem ganzen Leben nichts anderes getan haben, als in der Architektur die skandalösesten Fälschungen zu schaffen.« (ÜdA). Ebd.

29 Vgl. 2.4.

30 Vgl. Brandariz (2011), 51.

pecho al aire.«³¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zahlreiche Monumente – u.a. das *Monumento a Domingo Faustino Sarmiento*, *Monumento ecuestre a Carlos María de Alvear*, wie auch das mehrfach erwähnte Monument für *Cristóbal Colón* – aufgestellt.³² Keineswegs können im Obelisk, der an das Jubiläum der Nation erinnern soll, patriotische Ambitionen geleugnet werden, dennoch unterscheidet er sich in seinem Erscheinungsbild von jenen, wie Williams anführt, »verkörperten Nationalhelden«. Auch aus dieser Argumentation, wie Brandariz hervorhebt, kristallisiert sich das kontinuierlich begleitende Paradox des Obeliskens heraus: »Paradójicamente, el »obelisco conservador«, como lo llamó un caricaturista, fue apoyado por los artistas más innovadores.«³³

Noch während des Aufbaus³⁴ und bis einige Jahre nach seiner Fertigstellung wurde das Monument kontrovers diskutiert. So prangerte die Tageszeitung *La Prensa* die rechtliche Autorisierung des Obeliskens an, welcher lediglich vom Intendanten Mariano de Vedia y Mitre, jedoch nicht vom öffentlichen Kongress genehmigt worden sei.³⁵ Bereits hier forderte man den Abriss des Monuments. Als 1939 die ersten Steinplatten von der Fassade herunterfielen, wurde ein Gesetz diskutiert, das u.a. aufgrund von Sicherheitsvorkehrungen die Demolierung des Obeliskens vorsah. Der damalige Verwaltungsbeauftragte Arturo Goyeneche konnte den Beschluss dieses Gesetzes jedoch verhindern.³⁶

Brandariz skizziert, wie sich das häufig als nutzlos bezeichnete Monument im Laufe der Zeit in das Stadtbild und in die Wahrnehmung der *porteños* einfügen sollte:

»Por cierto que muchos han contribuido a la aceptación del Obelisco. Hasta aquel jocosos estribillo popular que aseguraba que »en la Avenida de Julio/hay una piedra parada/la llaman el Obelisco/y no sirve para nada...«. Poetas, músicos, cuentistas, periodistas, historiadores, pintores, humoristas, arquitectos... son muchos quienes se han ocupado a lo largo de unas cuantas décadas, del Obelisco de Buenos Aires. Así se construyó su significado, más por interacción popular que por decisión oficial.«³⁷

31 »Prebischs Kunstfertigkeit erreichte darin eine reine, ungegenständliche Form – und dies zu einer Zeit, als man nur an Denkmäler mit pompösen Figuren dachte, welche Herren oder Damen mit reichlich Fleisch und mit freizügigen Brüsten zeigten.« (ÜdA). Ebd., 35.

32 Nogués und Valdés zählen insgesamt 1700 Monumente in Buenos Aires. Vgl. Germinal Nogués und Eduardo Valdés, *Buenos Aires, ciudad secreta* (Buenos Aires: Ruy Díaz – Sudamericana, 1996), 97.

33 »Paradoxerweise wurde der »konservative Obelisk«, wie ihn ein Karikaturist nannte, von den innovativsten Künstler:innen unterstützt.« (ÜdA). Brandariz (2011), 35.

34 Für die Konstruktion und Montage des Obeliskens wurde u.a. das deutsche Unternehmen Siemens beauftragt. Brandariz beschreibt, wie das Wissen der Ingenieure den komplexen Bauvorgang beeinflusste. Vgl. ebd., 36.

35 Ebd., 35.

36 Vgl. Nora Sánchez, »Quisieron tirarlo abajo, lo salvaron y cumple 75 años.« *Clarín*, 20.05.2011, https://www.clarin.com/ciudades/Quisieron-tirarlo-abajo-salvaron-cumple_o_rkHWk7fpDMe.html. [14.03.2018].

37 »Sicherlich haben viele zur Akzeptanz des Obeliskens beigetragen. Sogar der scherzhafte im Volksmund bekannte Spruch, der versichert, dass »auf der Avenida de Julio/ein Stein steht/sie nennen ihn den Obelisk/und mit ihm dennoch nichts geht ...«. Dichter:innen, Musiker:innen, Geschichtenerzähler:innen, Journalist:innen, Historiker:innen, Maler:innen, Humorist:innen, Architekt:innen ... es gibt viele, die sich im Laufe der Jahrzehnte mit dem Obeliskens von Buenos Aires beschäf-

Vom Moment seiner Entstehung bis heute liefert der Obelisk Impulse für verschiedene Diskurse und Debatten. So wurde das Monument im Dezember 2005 am Welt-Aids-Tag mit einem überdimensionalen rosafarbenen Präservativ ausgestattet, womit dem Phallussymbol gleichzeitig der tabuisierte Aids-Diskurs übergestülpt wurde.³⁸ Darüber hinaus haben mit Bezug auf das Wahrzeichen von Buenos Aires zahlreiche künstlerische Interventionen – zuletzt schnitt Leandro Erlich 2015 die Spitze des Obeliskens ab³⁹ – stattgefunden. Der heute aufgrund von Vandalismus eingezäunte Obelisk ist nach wie vor Treffpunkt für politische Manifestationen, wie es der *Tetazo*, der sich im Februar 2018 ereignete, bestätigt.⁴⁰ Die »interacción popular«, die Brandariz im Hinblick auf die Ereignisse hervorhebt, wurde von Minujín bereits in den 1960er-Jahren gezielt eingesetzt, um das Wahrzeichen der Stadt vor anderen Parametern der Wahrnehmung zu beleuchten.

8.1.2 *Obelisco dulce*

Marta Minujín setzte sich mehrfach mit dem Obeliskens auseinander. Bereits 1965 integrierte sie das Monument in eines ihrer damals zahlreich durchgeführten Happenings. In der Aktion *El Obelisco dulce* (Abb. 72)⁴¹, welche Minujín gemeinsam mit Roberto Jacoby und Raúl Escari durchführte, trafen sich die Künstler:innen in einer Diskothek zwischen den Straßen *Florida* und *Lavalle*. Begleitet von einer großen Menschenmenge – laut Quelle waren es ca. 200 Personen – tanzten alle, ihre Körper wie Yogis achtsam windend, im Takt zur Musik der Rolling Stones.⁴² Später zog die Gruppe weiter zur *Avenida 9 de Julio*, wo sie gemeinsam und Hand in Hand die Straße überquerte und somit den Verkehr lahmlegte. Als sie ihr Ziel, den Obeliskens, erreichte, tauchte eine weitere Person mit 25 Eiswaffeln auf. Die nun eintretende Szene wird wie folgt dargestellt:

»El viento echaba hacia atrás los blondos cabellos de Marta cuando corría perseguida por los muchachos alrededor del Obelisco, nuevo centro de operaciones. Uno de sus compañeros apareció de pronto con 25 cucuruchos de helado de todos los colores

tigt haben. Seine Bedeutung entstand deshalb vielmehr durch die Interaktion der Bevölkerung als durch eine offizielle Entscheidung.« (ÜdA). Brandariz (2011), 75.

38 Vgl. La Gaceta, »El Obelisco porteño amaneció hoy enfundado en un preservativo gigante.« *La Gaceta*, 01.12.2005, <https://www.lagaceta.com.ar/nota/138187/argentina/obelisco-porteno-amanecio-hoy-enfundado-preservativo-gigante.html>. [30.04.2018].

39 Vgl. La Nación, »Revelan el secreto del Obelisco sin punta.« *La Nación*, 21.09.2015, <https://www.lanacion.com.ar/buenos-aires/revelan-el-secreto-del-obelisco-sin-punta-nid1829958/>. [13.03.2018].

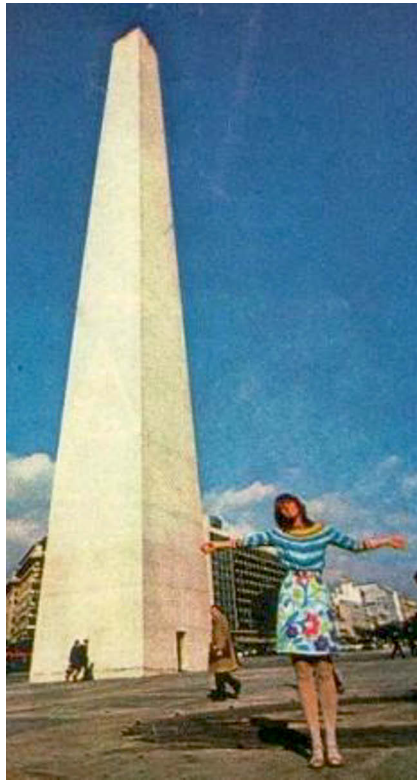
40 Zum sogenannten *Tetazo* versammelten sich zahlreiche Frauen mit freiem Oberkörper am Obeliskens, um gegen die Diskriminierung der Frau zu demonstrieren. Auslöser war ein Disput zwischen Polizisten und einigen Frauen, die sich am Strand in Necochea ohne Oberbekleidung sonnten. Diese wurden von der Polizei aufgefordert, sich anzukleiden. Vgl. Maximiliano Fernandez, »El Tetazo desde adentro: entre el derecho a mostrar el cuerpo, los curiosos y la confusión.« *Infobae*, <https://www.infobae.com/tendencias/2017/02/07/el-tetazo-desde-adentro-entre-el-derecho-a-mostrar-el-cuerpo-los-curiosos-y-la-confusion/>. [28.04.2018].

41 Die Abbildung zeigt Minujín unmittelbar vor dem Obeliskens. Möglicherweise wurde diese Aufnahme im Jahr 1965 gemacht, jedoch gibt sie keine genaueren Details über den Ablauf des Happenings preis.

42 Vgl. Villa (2010), 140.

e imprevisiblemente, los cuatro, sin probar el helado, se acercaron al monolito y le arrojaron con furia el contenido de los cucuruchos. En el granito aparecieron manchas de color que reverberaban a la luz del sol. Acto seguido, la capitana del equipo decidió no desperdiciar el dinero invertido y comenzó a saborear el helado. Todos siguieron a la Minujín y el Obelisco se convirtió en un gran cucurucho.»⁴³

Abb. 72 Marta Minujín, Obelisco dulce, Happening, 1965



In seiner Transformation zur Eiswaffel wurde der Obelisk zum sinnlich erfahrbaren Objekt, zum Objekt des Genusses. Die Aktion, welche jegliche Distanz zwischen dem zum Mythos gewordenen Obeliken und den Zungen der Künstler:innen auflöst, eröffnet nun einen anderen Raum des Sinnlichen. Dieser geht über die Nationalsymbolik

43 »Der Wind wehte Martas blondes Haar zurück, als sie von den Jungs um den Obeliken, der neue Ort ihrer Performances, gejagt wurde. Einer ihrer Begleiter tauchte plötzlich mit 25 Eiswaffeln in allen Farben auf. Unerwartet näherten sich die vier dem Monolithen, und ohne das Eis zu probieren, bewarfen sie ihn wütend mit dem Inhalt der Waffeln. Auf dem Granit erschienen farbige Flecken, die vom Sonnenlicht reflektiert wurden. Dann beschloss die Kapitänin der Gruppe das investierte Geld nicht zu verschwenden und begann das Eis genussvoll aufzuschlecken. Alle anderen folgten Minujín, und der Obelisk wurde zu einer großen Eiswaffel.« (ÜdA). Ebd.

des Monuments hinaus. Mit der Aufhebung der Distanz verändert sich auch die ästhetisch-politische Bedeutung des Mythos. Anhand Walter Benjamins Darlegungen zum Begriff der ›Aura‹ lässt sich diese Transformation näher beschreiben. In seinem bedeutenden Aufsatz über das *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* definiert Benjamin die Aura im Kontext der antiken Venusstatue, die bei den Griechen noch Gegenstand des Kultus gewesen sein soll und bei den Klerikern im Mittelalter zum Abgott erklärt worden sei.⁴⁴ Doch sowohl im antiken Mythos als auch im Mittelalter habe es eine Aura gegeben, denn in beiden religiösen Riten definiere sie sich als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, weshalb Benjamin die »Unnahbarkeit« als Gemeinsamkeit der religiösen Kulte hervorhebt.⁴⁵

Viel später, nämlich im Übergang vom 19. ins 20. Jahrhundert, als sich die technische Entwicklung der Fotografie und des Films etablierte, habe sich der dargelegte »Verfall der Aura« ereignet. Diesen Moment belegt Benjamin anhand zweier wesentlicher Entwicklungen: die Bildung der Massen und der Wunsch, sich die Dinge »näherzubringen«.⁴⁶ Dies könne nur durch die Aufhebung einer vorher existierenden *Einzigartigkeit*, die sich in der Aura manifestiere, geschehen, nämlich durch Reproduktion. In der »Zertrümmerung der Aura«, so Benjamin, ereigne sich die »Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle«.⁴⁷ Mit dieser Entwicklung, die der Philosoph anhand des Mediums Film erörtert, wandle sich der Kunstbegriff von einem rituellen zum politischen Begriff.⁴⁸ Mit der historischen Transformation verändere sich schließlich die gesamte Sinneswahrnehmung.⁴⁹ Im *Obelisco dulce* wird dieser metamorphische Moment besonders deutlich. Denn indem die Künstler:innen die distanzierte und ›auratische Existenz‹ des Obeliskens durchbrechen, demaskieren sie das nationalistische Monument als ein in der Distanz manifestiertes Herrschaftssymbol. Dafür setzen sie ihre Zungen als erste Erfahrungsträger im Wahrnehmungsprozess des Objekts ein und gestalten dadurch eine ›andere Geschichte‹ des Monuments.⁵⁰ Diese von unterschiedlichen Geschmackssorten geprägte Geschichte überführt das gewöhnliche ›Eisessen‹ in eine neue Dimension. Ohne die Geschichte der Süßspeise an dieser Stelle weiter ausführen zu wollen, steht der Verzehr von Speiseeis stets für ein genussvolles Erlebnis – sofern man es mag. Eiscreme schmilzt und lässt sich verformen. Die Steine des Obeliskens hingegen, die hier zum Träger der Eiscreme werden, sind hart und ungenießbar. So öffnet die Verbindung zwischen der Materialität des riesigen Monuments und der Eiscreme ganz andere Zugangs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten. Darüber hinaus gestaltete sich die Aktion vor dem angespannten politischen Hintergrund der

44 Vgl. Benjamin (2011), 19.

45 Vgl. Ebd.

46 Vgl. ebd., 17.

47 Ebd., 18.

48 Vgl. ebd., 21.

49 Vgl. ebd., 16.

50 Die Zunge wurde auch in Allan Kaprows *Happening Household* von 1964 eingesetzt. Hier lecken mehrere Frauen Marmelade von einer Autohaube. Vgl. Eva Meyer-Hermann und Allan Kaprow, Hg., *Allan Kaprow: Art as Life* (London: Thames & Hudson, 2008), 174.

1960er-Jahre als pure Provokation gegenüber der staatlichen Autorität.⁵¹ Denn die Szene muss aus einer konservativen Perspektive heraus betrachtet äußerst obszön gewirkt haben, da das Lecken am ›Phallus der Nation‹ gleichzeitig auch auf sexuelle Praktiken hinwies.⁵² Doch bereits in der äußerlichen Erscheinung Minujíns – »vestía zapatos de color crema, medias blancas, un vestido muy ›op‹ y un gorro de aviador de estridente amarillo«⁵³ –, in der Auswahl der Musik und im Stilllegen des Verkehrs manifestiert sich eine klare Haltung gegen das sogenannte *Establishment*, nämlich gegen determinierte Normen und Verhaltensweisen. In der ›Versinnlichung des Monuments‹ wird deshalb ein starrer Habitus, der sich in einer traditionellen Symbolästhetik des Obelisken widerspiegelt, aufgebrochen, hinterfragt und schließlich transformiert. Hier wird auch die von Prebisch angestrebte rationalistische Formästhetik anderen Parametern gegenübergestellt. So ereignet sich in der ›Sensibilisierung des Monuments‹ eine andere »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière), welche auf die von Benjamin beschriebene Fundierung auf der Politik zurückgeht. Dabei tritt die Nähe, wie im dritten Kapitel auch anhand der ›Haut‹ gezeigt wurde, als wichtiges politisches Dispositiv auf. Über die Nähe verteilt sich das Sinnliche neu und schafft dadurch andere Parameter der Ästhetik. Es ist nicht eine bestehende Institution wie die Kirche oder die Nation, die hier das Sinnliche anders aufteilt, sondern es sind verschiedene einzelne Akteur:innen, die ihre Körper aktiv als Sinnesmedium einsetzen. Die Bedeutung ›emanzipierter Akteur:innen‹ und vor allem ›emanzipierter Aktanten‹ – in diesem Fall die Eiswaffeln oder die Fassade des *Obelisco* – wurde bereits im dritten Kapitel anhand der ›partizipativen Kunst‹ dargelegt.⁵⁴ Mit Benjamin ließe sich nun auf eine weitere Dimension in der ›partizipativen Kunst‹ hinweisen, die sich an verschiedenen Stellen in den Arbeiten Minujíns schon angekündigt hat: die Masse. Denn es ist die werdende Masse, die für den Wandel des Kunstbegriffs eine zentrale Bedeutung hat. Im Folgenden werden zwei weitere Obeliskendarbeiten vorgestellt. Während in *Obelisco acostado* das Phänomen des Hinlegens vor dem Hintergrund einer institutionellen ›Beständigkeit‹ untersucht wird, greift der *Obelisco de pan dulce* die Frage nach der Masse erneut auf.

51 Zur politischen Gegenbewegung der Linken der Sechzigerjahre hat Oscar Terán eine umfangreiche Analyse angefertigt. Vgl. Terán (2013).

52 Im Interview hält Marta Minujín dementsprechend fest: »[...] [E]l Obelisco de pan dulce fue en pleno momento militar y era una burla porque era el falo, el sexo de los militares. Primero era vertical y después lo acostamos para que la gente se lo comiera, ese era el sentido porque lo acostamos. Y nadie se dió cuenta de nada, porque eran tan brutos. Como que mi arte era fuera de serie no veían la subvención que estaba dentro del arte. La gente se comía el »falo« para desmitificar.« (»[...] [D]er *Obelisco de pan dulce* stand mitten im militärischen Moment und war eine Verspottung, denn er war der Phallus, das Geschlecht des Militärs. Zuerst war er vertikal und dann haben wir ihn hingelegt, damit die Leute [das süße Brot] essen können. Das war der Grund, warum wir ihn in die Horizontale gebracht haben. Und niemand hat etwas bemerkt, weil sie so dumm waren. Da meine Kunst aus der Reihe tanzte, sahen sie nicht das Subversive, das in der Kunst steckte. Die Leute haben den ›Phallus‹ gegessen, um ihn zu entmystifizieren.«, ÜdA). Auszug aus einem Interview mit Minujín vom 24.10.2014 in Buenos Aires.

53 »Sie trug cremefarbene Schuhe, weiße Strümpfe, ein sehr hippes Kleid und eine grellgelbe Fliegermütze.« (ÜdA). Villa (2010), 140.

54 Vgl. 6.2.2.

8.1.3 Obelisco acostado

Abb. 73 Marta Minujín, *Obelisco acostado*, 1978



Ende der Siebzigerjahre greift die Künstlerin erneut auf die Symbolik des Monuments zurück. Für die *I Bienal Latino Americana de São Paulo*⁵⁵, die im Jahr 1978 stattgefunden hat, entwickelte Minujín den *Obelisco acostado* (Abb. 73), einen in horizontaler Position liegenden Obelisken.

Im Jahr 1951 gründete der Unternehmer Cicillo Matarazzo die erste internationale Biennale in São Paulo. Nach der ersten Biennale in Venedig, die bereits 1895 initiiert wurde, ist sie die zweite und bis heute bestehende Kunstbiennale. Vor dem Hintergrund des ›boom latinoamericano‹ sowie der Expansion des nordamerikanischen Imperialismus⁵⁶ konzipierten die Veranstalter nun eine erste, ausschließlich lateinamerikanische Biennale, die die Künstler:innen des Kontinents präsentieren sollte.⁵⁷ An-

55 Das Projekt der lateinamerikanischen Biennale erwies sich als ein einmaliges Ereignis. Später wurde auf das 1951 erprobte Format wieder zurückgegriffen. Vgl. Ferreiro Pella (2010), 110. Die bloß einmalige Realisation – eigentlich setzt eine ›Biennale‹ eine Fortsetzung im Zweijahresturnus voraus – könnte sich u.a. in den Punkten begründen, die Carla Stellweg in ihrem Artikel thematisiert. Stellweg weist beispielsweise darauf hin, dass die Organisatoren das Ereignis ohne jegliche Werbung *in secret* organisiert hatten, weshalb später nur wenige Medien von der Biennale berichteten, geschweige denn wussten, dass sie überhaupt stattgefunden hatte. Vgl. Carla Stellweg, »A Fallen Obelisk: The First Latin American Biennale.« *Vanguard*, 1979 (April). (Minujín Archiv, Espigas).

56 Zum Einfluss der nordamerikanischen Wirtschaft und Kulturpolitik in Lateinamerika, vgl. 2.4.1.

57 Die teilnehmenden Länder stellten nicht einmal die Hälfte aller Nationen Lateinamerikas dar. Bis auf El Salvador und Honduras nahmen die zentralamerikanischen Länder nicht teil. Die Repräsentation der ›lateinamerikanischen Kunst‹ beruht hier auf einer sehr reduzierten Auswahl. Vgl. Bienal São Paulo, Hg., *I Bienal Latino Americana de São Paulo* (São Paulo, 1978).

hand des Themas *Mitos e magia* sollte die ›lateinamerikanische Identität‹ – im Katalog beschrieben als »una de las más constantes y esenciales preocupaciones en Latinoamérica«⁵⁸ – erforscht werden. Die Aufteilung der Thematik in vier unterschiedliche Kategorien – indigene, afrikanische, euro-asiatische und mestizische Mythen und Magie – bot schließlich die Möglichkeit, um über die ›Ikonografie des Lateinamerikanischen‹ zu reflektieren:

»As quatro divisões anteriores podem manifestar-se mediante os seguintes elementos visuais: iconográficos e compositivos. Iconográficos pelo tema e personagens, signos e símbolos. Os compositivos pelo uso da cor, da forma e espaços, de materiais e textura, pelos gestos e rituais. Para exemplificar, poderíamos dicutir se há temas e personagens essencialmente latino-americanos. E mais, há signos e símbolos que nos pertencem e só a nós?«⁵⁹

Darüber hinaus habe sich die Biennale als Manifestation gegen das Klischee des Primitiven gestaltet, welches nach wie vor die Wahrnehmung der lateinamerikanischen Kultur dominiere: »Sempre nos viram como portadores de uma cultura pitoresca e ›primitiva‹, quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida.«⁶⁰ Vor diesem Hintergrund werden die künstlerischen Arbeiten in den Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹ eingebettet, wodurch sie parallel auf das Paradox der Identitätsdebatte übertragen werden. Um also gegen die Klischees vorzugehen, werden im Rahmen der Biennale klassische Identitätskategorien herangezogen, aus denen letztendlich die stereotypisierten Perspektiven entstanden sind. Die Begriffe ›Mythos und Magie‹ weisen dabei unmittelbar auf den ästhetischen Diskurs des ›magischen Realismus‹ hin, in welchem die ›neue lateinamerikanische Identität‹ konstruiert wurde. Die Problematik liegt dabei in der identitätsstiftenden Diskursivierung der Kunst.⁶¹ Die Genealogie des *Obelisco* in Buenos Aires weist hingegen einen transkulturellen Kontext vor, in welchem sich verschiedene kulturelle und ästhetisch-politische Wandlungen vollzogen haben. Aus diesem Grund ist ein fester Identitätsbegriff wie das ›Lateinamerikanische‹ nicht haltbar. Die Perspektive der Materialität und der Sinne ermöglicht demnach einen dynamischen Ansatz, wenn es darum geht, die künstlerischen Arbeiten zu situieren.

58 »Eine der längsten und größten Sorgen in Lateinamerika«. (ÜdA). Ebd., 24.

59 »Die vier vorhergehenden Aufteilungen können durch folgende visuelle Elemente manifestiert werden: ikonographische und kompositorische. Ikonographisch nach Thema und Personen sowie Zeichen und Symbolen. Die kompositorischen [Elemente manifestieren sich] durch den Einsatz von Farbe, Form und Räumen, Materialien und Texturen, Gesten und Ritualen. Beispielsweise könnte man auch diskutieren, ob es Themen und Persönlichkeiten gibt, die im Wesentlichen lateinamerikanisch sind, und darüber hinaus, ob es Zeichen und Symbole gibt, die nur zu uns gehören?« Ebd., 21.

60 »Sie sahen uns immer als Träger einer malerischen, ›primitiven‹ Kultur, während wir ein anderes Verständnis vom Kosmos und von der Welt sowie dem Leben hatten.« (ÜdA). Ebd., 22.

61 Zum Begriff ›magischer Realismus‹ vgl. Borsò (1994), 13ff.

Abb. 74 (links) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Obelisk verkleidet), 1978;

Abb. 75 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Gerüst), 1978

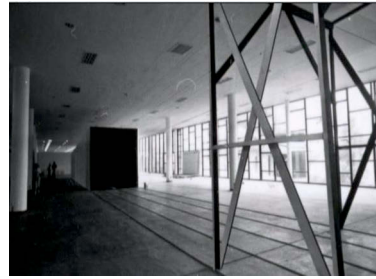
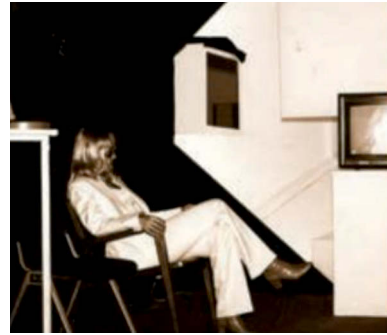


Abb. 76 (links) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Innenansicht), 1978;

Abb. 77 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco acostado* (Minujín im Inneren mit Fernseher), 1978



Der Obelisk, der bereits vor seiner Errichtung wiederholt ›fiel‹ – die damaligen Diskurse bezeugen seine ›wackelige Position⁶² –, wird von Minujín aus der Perspektive des Fallens heraus aufgegriffen und verhandelt. Mit 64 Metern war der *Obelisco acostado* etwas kleiner als sein Vorbild in Buenos Aires, hatte jedoch denselben Umfang wie dieser. Minujín installierte das Monument im Pavillon der Biennale. Dieser wurde von Oscar Niemeyer und Hélio Uchôa über mehrere Stockwerke hinweg als gigantische Kunstplattform konzipiert und trägt den Namen des Gründers, *Pavilhão Cicillo Matarazzo*. Der Pavillon liegt in der Metropole São Paulos im *Parque do Ibirapuera*, wo er sich in einen Komplex aus verschiedenen Kunstinstitutionen einfügt. Aufgrund der überdimensionalen Größe wurde Minujíns Installation *in situ* aufgebaut. Den Fotografien kann entnommen werden, dass es sich dabei um eine weiß verkleidete, liegende Holzkonstruktion handelte, die vom Boden fast bis zur Decke reichte (Abb. 74). Dabei stellte der Boden eine der vier Seitenwände des liegenden Obelisken dar. Die Verkleidung erstreckte sich nicht über die gesamte Länge des Monuments. Anhand des Bildmaterials zur Arbeit ist es jedoch nicht möglich, genau zu bestimmen, bei welcher

62 Vgl. 8.1.1.

Meterzahl die Verkleidung begann. Dennoch ist eindeutig erkennbar, dass die Form des Obeliskens auf einigen Metern vom Eingang bis möglicherweise zur Mitte hin lediglich durch Seile oder Drähte vorgegeben war (Abb. 75). Diese gestalten sich hier wie Linien einer Zeichnung oder einer Skizze und offenbarten den Betrachtenden das Gerüst des Monuments. So erfuhren die Besucher:innen zunächst den ›nackten Obelisk‹, bevor sie in den verkleideten Innenraum eintraten, welcher sich dann in zwei Gänge aufteilte (Abb. 76). Dies sollte den Besucher:innen ermöglichen, die Spitze der Installation auf einem vorgegebenen Weg zu erreichen – als Wegweiser war der Boden mit Pfeilen markiert – und sie über einen anderen Weg wieder verlassen zu können. Die Trennwand war mit bunten, irisierenden Farben versehen, die aus verschiedenen Winkeln betrachtet und unter dem Einsatz von Schwarzlicht unterschiedlich schillernten. Die Verwendung von fluoreszierenden Lichtern, Farbtönen und Objekten zeigt sich bereits in früheren Werken der Künstlerin, wie beispielsweise den Matratzenarbeiten oder auch der *Menesunda*. Dabei steht die Farbe der unterschiedlich eingesetzten Materialien symbolisch für Beweglichkeit, Transformation und allgemein den ›Fluss der Dinge‹. Diese Eigenschaften sind dem ursprünglichen Begriff und Material, dem Fluor, bereits inhärent. Im ›Pyramidion‹, der Spitze des Obeliskens angekommen, erwartete die Besucher:innen ein mit zwei Fenstern ausgestatteter Raum, in welchem zwei fluoreszierende Stühle aufgestellt waren (Abb. 77).⁶³ Zwei Fernsehmonitore sollen hier die von Minujín produzierte, fiktive Geschichte der Versetzung des Obeliskens von Buenos Aires nach São Paulo gezeigt haben. Laut Minujín wurden zunächst Kommentare über das Monument von berühmten argentinischen Persönlichkeiten, wie u.a. dem Tangokomponisten Astor Piazzola und der Schauspielerin Isabel Sarli, eingeblendet. Sie habe jedoch, so die Künstlerin, auch unbekannte Personen interviewt und ebenfalls in den Film integriert. Anschließend sei der ›Umzug‹ zu sehen gewesen.⁶⁴ Für die Aufnahmen kletterte Minujín nach eigenen Angaben selbst in die Spitze des Monumentes: »Conseguí un permiso, subí, saqué una película desde la ventana, hice como que el Obelisco se acostaba, volaba y aterrizaba en San Pablo«⁶⁵, hielt sie fest. Dabei wurden im Film, wie einem Interview entnommen werden kann, visuelle Spezialeffekte eingesetzt, um den Obeliskens ›fliegen‹ zu lassen.⁶⁶ Zusätzlich seien Aufnahmen von Juni 1978 von der Fußballweltmeisterschaft in Buenos Aires, aus der Argentinien als Sieger hervorging, zu sehen gewesen.⁶⁷ Minujín greift hier auf populäre Praktiken wie den Fußball, den Tango oder den Film zurück, um sie gemeinsam mit dem Monument ›hinzulegen‹.

Durch die Projektion der Bilder wird der Obelisk medialisiert, doch durch die Überführung in die Horizontale tritt seine eigene Medialität nun unmittelbar hervor. Diese Medialität gestaltet sich im *Dazwischen*, denn das Medium befindet sich stets *zwischen*

63 Die ›Spitze‹ wurde nach der Biennale im MNBA in Buenos Aires ausgestellt. Vgl. Ferreiro Pella (2010), 110.

64 Die Beschreibung des Filmes geht aus einem Interview mit der Künstlerin hervor. Vgl. Eduardo Guiraud, »A comer el Obelisco.« *La Nación*, 02.09.1979, in Minujín, Archiv Espigas.

65 »Ich besorgte mir eine Genehmigung, ging hinauf, nahm einen Film aus dem Fenster auf und ließ es so aussehen, als ob der Obelisk sich hinlegen, dann losfliegen und in São Paulo landen würde.« (ÜdA). Minujín zitiert in Brandariz (2011), 111.

66 Vgl. Guiraud, in Minujín, Archiv Espigas.

67 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 110.

zwei oder mehreren Instanzen, die sich auf seine Verortung und seine äußere Gestalt auswirken.⁶⁸ So ließe sich bereits in seiner Platzierung das sogenannte Dazwischen markieren. Denn auf der *Avenida 9 de Julio* positioniert sich der *Obelisco* zwischen Westen und Osten, zwischen der Seite der Stadt und des Landesinneren sowie der Seite des Flusses, der die Landesgrenze markiert und sich in den Meeresraum fortsetzt. Der *Plaza de la república* fügt sich gleichermaßen in die heute mit Werbedisplays versehene, urbane Architektur sowie in die von einem stetigen Autostrom erfasste *Avenida* und die unterirdische Kreuzung der *subte* ein. So situiert sich der Obelisk in der Dynamik des Verkehrs, des *tránsito*, und der kontinuierlichen Bewegung von Menschenmengen. Des Weiteren stellt sein Platz einen Ort der politisch motivierten Begegnung und Manifestation dar. Durch den ›Fall des Obeliskens‹ soll das Bewusstsein einer möglichen Schrägstellung, einer ›Obliquität‹, die Minujín bereits in der Vertikalen erkennt, evoziert werden. Dementsprechend hält die Künstlerin fest: »La idea central de este proyecto realizándose en San Pablo radica en desplazar un mito de un país a otro, alterar la ley de gravedad del mundo – lo vertical a horizontal y producir un estado de conciencia oblicua dentro del símbolo-obelisco-signo significante del espíritu penetrante y de la luz solar.«⁶⁹

Die Mythen, die Minujín transportieren möchte, sind nicht nur die eines nationalen Monuments, vielmehr werden, wie anhand des Films gezeigt wurde, auf den Obelisk auch Elemente der Populärkultur übertragen. Dadurch überlappen und verflechten sich durch die Verschiebung des Obeliskens von Buenos Aires nach São Paulo auch verschiedene lokale Diskurse. Darüber hinaus wird das Monument durch seine Neuverortung innerhalb der Kunstinstitution der Biennale in einen anderen Kontext überführt. Hier spielt die besondere Architektur des Pavillons eine ebenso wichtige Rolle, wie der geschichtsträchtige *Parque do Ibirapuera*. Nördlich des Pavillons wurde 1947 mit dem Bau eines weiteren Obeliskens begonnen. Das 72 Meter hohe Monument wurde als Mausoleum für die Opfer der *Revolução constitucionalista* aus dem Jahr 1932 errichtet, bei welcher zahlreiche Studenten ums Leben kamen.⁷⁰ Im Obeliskens vermischt sich damit auch die politische Realität der damals sowohl in Argentinien als auch in Brasilien herrschenden Militärdiktaturen. Die brutalen Ausmaße der Diktaturen schreiben sich auch in die weiße, bloße Haut des Monuments ein. Im Jahr 1974 wurde die Außenwand des Obeliskens in Buenos Aires mit einem rotierenden Schriftzug versehen: »El silencio es salud«.⁷¹ Die Aktion »Ruhe ist Gesundheit« beruht auf einer Kampagne des Politikers José López

68 Hier ließe sich erneut eine Verbindung zum eingangs beschriebenen Phänomen des ›hingelegten Colóns‹ ziehen, der in der Fotografie von Lena Szankay in einer horizontalen Position festgehalten wurde. (Vgl. 2.1).

69 »Die zentrale Idee dieses in São Paulo realisierten Projekts besteht darin, einen Mythos von einem Land in ein anderes zu verlagern; das Gesetz der Schwerkraft – von der Vertikalen in die Horizontale – zu verändern und einen Zustand des schrägen Bewusstseins innerhalb des symbolischen Zeichens des Obeliskens zu erzeugen, eines, das sich im allgegenwärtigen Geist und im Sonnenlicht ausdrückt.« (ÜdA). Villa (2010), 152. [Herv. L.G.].

70 Vgl. Parque Ibirapuera, »Obelisco do Ibirapuera.« <https://parqueibirapuera.org/areas-externas-do-parque-ibirapuera/obelisco-do-ibirapuera/>. [13.03.2018].

71 In einer tonlosen Aufnahme wird zunächst der Straßenverkehr rund um den Obeliskens und schließlich das Plakat gezeigt. Vgl. Archivo DiFilm, »El silencio es salud – 1974.« http://www.youtube.com/watch?v=iDZGEG5_wE. [13.03.2018].

Rega, die sich gegen den Straßenlärm richtete. Doch im Hinblick auf die sich anbahnende Militärdiktatur erwies sich dieser Satz als grotesk und grausam. Der Journalist Gustavo Fernando López hält diesbezüglich fest:

»Con esa temible frase, López Rega sentenció la Navidad de 1974 con la excusa de una campaña contra los ruidos molestos, pero que incluía las opiniones de disidentes, periodistas, artistas, intelectuales, obreros y dirigentes políticos que osaran denunciar al terrorismo de Estado que se instalaba con la Triple A, como cabecera de playa de lo que vendría a partir del 24 de marzo del 76.«⁷²

Im Zuge der Militärdiktatur sollten die Vertikalität und Solidität des Obelisken die damaligen Diskurse symbolisch untermauern. Minujín, die während der Diktatur zwischenzeitlich in New York lebte, suchte mit dem *Obelisco acostado* die Überwindung jener Starrheit. Indem sie das Monument hinlegte, veränderte sie die Perspektive auf den Obelisken, wodurch andere Wahrnehmungsformen möglich wurden. Diese Veränderung des Bewusstseins ist für Minujín wesentlich. So kann laut Minujín beispielsweise der Schock gewohnte Verhaltensmuster auflösen. In einem Interview legt die Künstlerin ihr »Konzept des Schocks« wie folgt dar:

»[...] [S]eguramente usted como todos los porteños estará harto de pasar por el obelisco y verlo siempre allí, en el mismo lugar, parado inmutable. Pero ¿qué pasa si un día se encuentra con el obelisco acostado? Flor de shock, ¿no es cierto? Bueno, precisamente ese shock es, según creo, la síntesis del arte. De golpe se han roto los esquemas a los que uno estaba acostumbrado y en consecuencia debe modificar todo su andamiaje mental y espiritual para adaptarte al nuevo orden. Si no nos sometemos periódicamente a este tipo de acciones, corremos peligro de muerte, porque es sabido que »la función hace al órgano«, y órgano que no se activa y se deja mucho tiempo sin funcionar termina atrofiándose.«⁷³

Die »Praxis des Hinlegens«, die, wie hier deutlich wird, für Minujín eine *lebensnotwendige Strategie* darstellt, macht das Monument schließlich auf einer anderen Ebene zugänglich und dadurch auch für die Besucher:innen der Biennale anders erfahrbar. So wird

72 »Mit diesem furchtbaren Satz verurteilte López Rega das Weihnachten von 1974 unter dem Vorwand einer Kampagne gegen lästige Geräusche, die aber die Meinungen von Dissident:innen, Journalist:innen, Künstler:innen, Intellektuellen, Arbeiter:innen und politischen Führer:innen einschloss, die es wagten, den Staatsterrorismus anzuprangern, der mit der *Triple A* eingeführt wurde, als Brückenkopf für das, was nach dem 24. März 1976 kommen sollte.« (ÜdA). Gustavo López, »El silencio es salud.« *Página 12*, 31.03.2016, www.youtube.com/watch?v=iDZGEg5j_wE. [13.03.2018].

73 »[...] [S]icherlich sind Sie, wie alle Porteños, es leid, am Obelisken vorbeizugehen und ihn unverändert immer dort zu sehen, an der gleichen Stelle stehend. Aber was passiert, wenn Sie den Obelisken eines Tages liegend vorfinden? Ein Schock, nicht wahr? Nun, genau dieser Schock ist, denke ich, die Synthese der Kunst. Plötzlich sind die Schemata, an die man gewöhnt war, zerbrochen und folglich muss man sein gesamtes mentales und geistiges Gerüst modifizieren, um sich der neuen Ordnung anzupassen. Wenn wir uns nicht regelmäßig dieser Art von Aktion unterziehen, laufen wir Gefahr zu sterben, denn es ist bekannt, dass »die Funktion das Organ gestaltet«, und ein Organ, das nicht aktiviert wird und für eine lange Zeit ohne Funktion bleibt, wird schließlich verkümmern.« (ÜdA). Guiraud, in Minujín, Archiv Espigas.

auch der Mythos des Obelisken in das ›Werden des Lebens‹ aufgenommen. Dieses lebendige Werden impliziert die permanente Transformation. Der *Obelisco acostado* kann im Nachhinein als ein Einstieg in die Werkreihe der ›monumentalen Mythen‹ betrachtet werden. Mit dem *Obelisco de pan dulce* schafft Minujín schließlich ihre erste Arbeit der ›Partizipation der Massen‹. Hier verlagert sich die Dimension der Wahrnehmung auf eine andere Ebene. Während der *Obelisco acostado* im elitären Rahmen der Kunstbiennale gezeigt wurde, wird im *Obelisco de pan dulce* der Rahmen der Kunstinstitution aufgebrochen, und die Arbeit verortet sich auf einer Messe. Die große Öffentlichkeit gelangt nun in den Fokus der Künstlerin.

8.1.4 *Obelisco de pan dulce*

8.1.4.1 Die Frage nach der ›Partizipation der Massen‹

»Es curioso. Desde hace algún tiempo todos los espectáculos de la Minujín se relacionan con comida«, schreibt 1979 ein Journalist der Zeitung *Semanario* über den im Rahmen der *Feria de las Naciones*⁷⁴ geplanten *Obelisco de pan dulce* (Abb. 78 und 79).⁷⁵ Vom 08. bis zum 18. November desselben Jahres wurde der 25 Meter hohe Obelisk in der *Sociedad Rural de Palermo*, heute nur als *La Rural* bekannt, ausgestellt.⁷⁶ Die Oberfläche des Obelisken wurde mit ca. 10.000 einzeln abgepackten *pan dulce* der Marke Marcolla verkleidet.⁷⁷ Einige Zeit zuvor erwarb Mariano Marcolla eine Arbeit von Minujín. Die Künstlerin konnte bei dieser Gelegenheit den Unternehmer von ihrem ersten ›essbaren Projekt‹ unter Einbeziehung einer partizipierenden Menschenmasse überzeugen, welches letztendlich 50.000 Dollar gekostet haben soll.⁷⁸ Dass der Obelisk nun speziell mit *pan dulce* ausgestattet wurde, basiert also weder auf purem Zufall noch auf einem vorher festgelegten Konzept der Künstlerin. Minujín ist, wie aus dieser Situation, aber auch aus ihren Notizen, Konzepten, Anträgen und ihrem Briefwechsel mit Kollegen deutlich

74 Die Messe wurde 1976 ins Leben gerufen und dient seither dem Vertrieb nationaler Produkte aus allen Provinzen des Landes. Träger der Messe ist der gemeinnützige Verein COAS (Cooperadora de acción social), welcher landesweit öffentliche Krankenhäuser mit einem Teil des Ertrags finanziell unterstützt. Vgl. COAS, »Feria de las naciones.« www.coas.org.ar/feria-coas-de-las-naciones/ [20.10.2018].

75 »Es ist kurios. Seit einiger Zeit haben alle Spektakel von Minujín mit Essen zu tun.« (ÜdA). *Semanario*, »Marta Minujín prepara un obelisco de pan dulce.« 1979, in Minujín, Archiv Espigas.

76 *La Rural* ist das heutige Messegelände in Buenos Aires, wo beispielsweise die jährliche, bereits fest etablierte, internationale Kunstmesse arteBA stattfindet. Das Gelände wurde ursprünglich für Viehzuchtausstellungen konzipiert, weshalb die alten Gebäude architektonisch auf diesen kommerziellen Zweck zugeschnitten sind. Solanas und Getino zeigen in ihrer Dokumentation Ausschnitte dieser populären Tradition, um zugleich die Rinderzucht und Fleischindustrie, die längst zur Massenindustrie geworden ist, scharf zu kritisieren. Vgl. Solanas und Getino. *La hora de los hornos* (1968).

77 Die Quellen weisen differenzierte Angaben bezüglich der Höhe und der Anzahl der *pan dulce* auf. Laut dem Katalog von 2015 war der *Obelisco de pan dulce* 32 Meter hoch und trug 30.000 Panettone. Vgl. Minujín (2015), 181. Für die folgende Erörterung ist die genaue Anzahl jedoch nicht relevant. Fest steht, dass der Obelisco überragend war und zahlreiche *pan dulce* trug. Dies bezeugen auch die Fotografien.

78 Vgl. Ebd. 180.

wird,⁷⁹ in der Herangehensweise ihrer ambitionierten Projekte zwar strukturiert und auch international sehr gut vernetzt, bewahrt sich jedoch gleichzeitig Flexibilität. Dies unterstreicht, dass die Realisierung der Projekte letztendlich bedeutungsvoller ist als das vorher erarbeitete Konzept. Für die Materialität der Werke ist dieser Hinweis wichtig. Denn es musste einen Obelisk geben, es musste Lebensmittel geben, die allesamt hingelegt werden sollten, aber es musste nicht notwendigerweise *pan dulce* sein.⁸⁰ Doch da es letztendlich *pan dulce* wurde und die Geschichte des Kunstwerkes nun mit der Geschichte des süßen Brotes einhergeht, gilt es, die Materialität des Lebensmittels – bei aller Zufälligkeit – zu berücksichtigen.

Abb. 78 (links) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce*, 1979;

Abb. 79 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Feria de las Naciones), 1979



Vor dem Hintergrund ihrer außergewöhnlichen Projekte unterstreicht Victoria Noorthoorn die wesentlichen Merkmale von Minujíns Charakter, welche bezüglich der Realisierung ihrer Arbeiten eine wichtige Rolle spielen:

»[...] Marta es libertad, voráGINE, exceso, egocentrismo, fiesta, pura creatividad y locura, y asimismo, contrariamente a lo que quizás imaginaríamos, Marta es, también método, precisión, rigor, resistencia, generosidad y espíritu crítico, así como una autogestora de proyectos artísticos como no ha visto la Argentina.«⁸¹

Der Künstlerin, deren Arbeiten in der Berichterstattung häufig geringschätzig verhandelt werden,⁸² gelingt es dennoch – auch außerhalb der Kunstinstitution – ihre enor-

79 Vgl. Minujín, Archiv Espigas.

80 Dies gilt jedoch nicht für den *Partenón de libros*, wo das Material, die zensierten Bücher, eine wichtige Voraussetzung für das Gesamtwerk ist.

81 »[...] Marta ist Freiheit, Wirbel, Exzess, Egozentrik, Party, pure Kreativität und Verrücktheit, aber Marta ist auch, anders als wir es uns vielleicht vorstellen, Methode, Präzision, Strenge, Widerstand, Großzügigkeit und kritischer Geist, doch ebenso ist sie selbstständige Verwalterin künstlerischer Projekte, wie Argentinien sie noch nie gesehen hat.« (ÜdA). Noorthoorn (2010), 15.

82 Die abschätzige Haltung geht aus zahlreichen Pressemitteilungen eindeutig hervor, aber auch die Tatsache, dass Minujín, zumindest in Buenos Aires als »La loca«, die Verrückte, bekannt ist,

men, komplexen und kostenaufwendigen Projekte zu realisieren. Dabei gilt ihr größtes Interesse der Mobilisierung von Menschenmassen. Dieses äußert sich bereits in der *Menesunda*, deren Konzeption auf die Partizipation möglichst vieler Besucher:innen ausgelegt worden war. In *Obelisco dulce* wird zusätzlich der öffentliche Raum problematisiert, der später im *Obelisco acostado* symbolisch aufgegriffen wird. Mit dem *Obelisco de pan dulce* erzielte die Künstlerin schließlich eine erste Verflechtung zwischen dem öffentlichen urbanen Raum und der Teilnahme verschiedener Akteur:innen an ihrer Arbeit. Der *Obelisco de pan dulce* wird deshalb als ihr erstes Kunstwerk der »participación masiva« bezeichnet.⁸³ Vor diesem Hintergrund eröffnet die Auseinandersetzung mit dem *Obelisco de pan dulce* bereits verschiedene Fragen, die sich im Begriff der »Partizipation« bündeln. Partizipation ereignet sich dann, wenn an einem Ort verschiedene Teilnehmer:innen, in der Regel mehrere Akteur:innen und Aktanten, miteinander in Verhandlung gehen.⁸⁴ Doch im *Obelisco de pan dulce* treten sowohl einzelne Akteur:innen als auch Aktanten massenweise in Erscheinung, weshalb dem Begriff der »Partizipation der Massen« eine grundsätzlich andere politische Dimension anhaftet, welche die folgende Erörterung nun untersuchen möchte.

Um die politische Dimension der Aktanten beleuchten zu können, bedarf es einer näheren Erforschung von deren Materialität. Was hat es also mit dem *pan dulce* tatsächlich auf sich? Welche Geschichte verbirgt sich im süßen Brot und wie ließe sich ferner der Einsatz von essbaren Materialien deuten? Anschließend stellt sich die Frage nach den teilnehmenden Subjekten, die im *Obelisco de pan dulce* im Rahmen der *Feria de las Naciones* nicht einzeln – in der *Menesunda* mussten die Teilnehmer:innen nacheinander den Parcours durchlaufen und es war keine Gruppierung vorgesehen –, sondern massenweise auftreten. Damit rückt auch der spezifische Ort der Teilnahme, hier: die Großstadt und die dort stattfindende Messe, in das zu untersuchende Themenfeld.

Partizipation geht nicht nur vom Subjekt aus, vielmehr ereignet sich zwischen Subjekt und Objekt eine sinnlich-materielle Verhandlung, die jedoch vor dem Hintergrund der Masse eine andere politische Gestalt annimmt. Dies zeigt bereits Walter Benjamin, indem er anhand des Mythos der Venus den Wandel vom rituellen zum politischen Kunstbegriff analysiert.⁸⁵ In der (massenhaften) Reproduzierbarkeit und im Wunsch (der Masse) sich die Dinge *näherzubringen*, verändere sich das Distanz-Nähe-Verhältnis, wodurch sich auch der Kunstbegriff in einer anderen Logik verortet: der Politik. Die Nähe evoziert, wie anhand des *Obelisco dulce* dargestellt wurde, eine andere sinnlich-materielle Wahrnehmung. In der neuen »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière) verortet sich schließlich eine Politik, die die »polizeiliche Ordnung« zerstört. Doch darüber

spricht für einen undifferenzierten Umgang mit der Person der Künstlerin und vor allem mit ihren Arbeiten. Auch in wissenschaftlichen Kreisen wird Minujín häufig als naiv abgetan. Mit diesem Standpunkt bleibt Marta Traba (vgl. 2.4.1) nicht allein. *Marta hace* wird häufig über die Künstlerin behauptet, womit ihr gleichzeitig unterstellt wird, dass ihr direktes »Tun« aus einer naiven Haltung gegenüber der Institution heraus geschehe. Dem möchte ich mich jedoch nicht anschließen. Die Analyse der Arbeit wird deshalb das komplexe Netzwerk, in welches zahlreiche Handlungen verschiedenster Akteur:innen mit einfließen, untermauern.

83 Vgl. Ferreiro Pella (2010), 112.

84 Vgl. 6.2.2.

85 Vgl. 8.1.2.

hinaus tritt das Politische bereits durch Affekte, wie mit Brian Massumis Darlegungen gezeigt wurde, in Erscheinung. Denn sowohl subjekt- als auch objektbezogene Affekte bergen die Möglichkeit einer anderen politischen Ordnung.⁸⁶ Auch die Masse reagiert und generiert bestimmte Affekt-Situationen. Es gilt deshalb, jenes Potenzial der Affekte zu berücksichtigen.

Vor dem Hintergrund der Masse gestaltet sich das Phänomen der Partizipation als äußerst komplex, weshalb neben Benjamins Thesen weitere theoretische und historische Positionen herangezogen werden sollen, die die Bedeutung der Masse näher beleuchten. Minujín setzt das zur Massenware gewordene *pan dulce* ein, welches anschließend an eine Menschenmasse verteilt werden soll. Aus kunsttheoretischer Perspektive geht die Frage nach der Masse spätestens seit der Erfindung der Pop-Art mit der Frage nach der Massenproduktion einher. Aus diesem Grund gilt es im Kontext Lateinamerikas die Mechanismen der Massenware näher zu beschreiben. Anschließend soll mit Ernesto Laclau eine speziell in Argentinien entstandene Form der (politischen) Masse, der Populismus, näher thematisiert werden. Die Frage nach der ›Partizipation der Massen‹ verbindet im Hinblick auf den *Obelisco de pan dulce* unterschiedliche ästhetisch-politische Themenfelder. Sie flicht ein komplexes Gewebe, dessen einzelne Fasern relational beschrieben werden sollen.

Abb. 80 Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Obelisk wird hingelegt), 1979

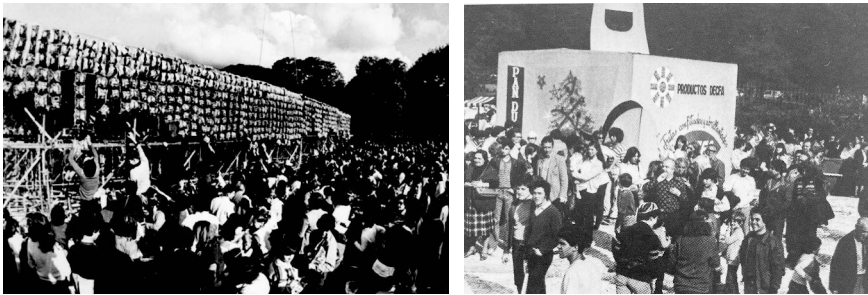


Laut Programm sollte der *Obelisco de pan dulce* fünfzehn Tage auf der *Feria de las Naciones* aufgestellt werden, um anschließend mithilfe von zwei Kränen hingelegt zu werden (Abb. 80). Das Ereignis sollte von läutenden Glocken und Xylofonen begleitet werden, die zuvor im Publikum verteilt werden sollten. Sechs Personen würden nacheinander an den Obelisk herantreten und ihr *pan dulce* abholen, um es anschließend

86 Vgl. 6.1.

zu Hause essen zu können. Im gemeinsamen Verzehr vollende sich das Werk, so Minujín.⁸⁷ Dieser von der Künstlerin geplante Ablauf wurde jedoch nicht eingehalten. Wenn auch am Tag des Ereignisses, dem 18. November 1979, die Musikinstrumente in der Menschenmenge verteilt wurden und sogar ein von Osvaldo Piro komponiertes Weihnachtslied ertönte, artete die Situation in Chaos aus: »El entusiasmo del público estuvo fuera de los cálculos del evento. La gente se precipitó violentamente para quedarse con un pan dulce. Hubo forcejeos, golpes, caídas y corridas, que provocaron la intervención de los bomberos, quienes tuvieron que dispersar a las personas reunidas mediante la acción del agua.«⁸⁸ Minujín flüchtete in das Kranführerhaus, um sich vor dem Gewaltausbruch zu schützen. Später äußerte sich die Künstlerin: »Fue un escándalo, casi se matan varios, tuvieron que venir los bomberos y tirar agua para descomprimir. Al final se repartieron los pan dulces en los hospitales públicos.«⁸⁹ Wie auch anhand des Bildmaterials deutlich wird, war der Obelisk von etlichen Personen umgeben (Abb. 81).

Abb. 81 (links) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (Menschenmasse vor dem Obelisken), 1979; Abb. 82 (rechts) Marta Minujín, *Obelisco de pan dulce* (überdimensionale Pan dulce-Packung), 1979



Auf dem Bild strecken die Leute ihre Arme über die bereits abgegriffenen Stellen des hingelegten Obelisken, um die weiter oben angebrachten restlichen *pan dulce* erreichen zu können. Keineswegs waren es lediglich sechs Personen, die sich in einer Schlange nacheinander am *pan dulce* bedienten. Die Eskalation des künstlerischen Spektakels ist nicht weiter dokumentiert worden.⁹⁰ Sie ist jedoch von zentraler Bedeutung, wenn

87 Vgl. Guiraud.

88 »Die stürmische Euphorie des Publikums war in die Planung der Veranstaltung nicht einkalkuliert. Die Menschen stürzten sich heftig [auf den Obelisken], um ein süßes Brot in die Hände zu bekommen. Es kam zu Rangeleien, Schlägen, Stürzen und Fluchten, weshalb die Feuerwehr eingreifen und die versammelten Menschen mit Wasser vertreiben musste.« (ÜdA). Ferreiro Pella (2010), 112.

89 »Es war ein Skandal, beinahe hätten sich einige gegenseitig getötet, die Feuerwehr musste kommen und Wasserwerfer einsetzen, um die Masse aufzulösen. Am Ende wurde das süße Brot in den öffentlichen Krankenhäusern verteilt.« (ÜdA). Brandariz (2011), 111.

90 In Dublin soll der von Minujín 1980 ähnlich inszenierte *Torre de pan de James Joyce* ebenfalls für eine tumultartige Auseinandersetzung gesorgt haben. Die Quellen weichen jedoch in der Berichterstattung des Ereignisses voneinander ab. Während zum einen berichtet wird, dass der Prozess

es darum geht, im Hinblick auf die Partizipation die Verbindung zwischen zwei Formen von Massen – Menschen und Ware – näher zu untersuchen. Bereits hier lassen sich verschiedene sinnliche Affekte beobachten, die sich sowohl im Wunsch einzelner Akteur:innen, die die Menschenmasse formen, als auch im begehrenswerten *pan dulce* manifestieren. Was hat es mit diesem ›süßen Brot‹ nun auf sich?

8.1.4.2 *Pan dulce* – Zwischen kollektiver Erinnerung und Massenware

Das *pan dulce* – hierzulande als ›Panettone‹ bekannt – blickt auf eine traditionsreiche Geschichte zurück, die in Italien beginnt: »Was den Deutschen der Christstollen ist den Italienern der ›Panettone‹. Die Weihnachtszeit ist ohne den süßen, kuppelförmigen Fruchtekuchen aus Hefeteig schlicht undenkbar. Auch nach dem traditionell mehrgängigen Weihnachtsessen wird von Venezien bis Palermo ein ›Panettone‹ als Nachtschiff serviert [...].«⁹¹ Angeblich sei das süße Brot im 15. Jahrhundert von einem Küchengesellen namens Toni erfunden worden. Dieser habe aus der Not heraus mit Teigresten und Trockenfrüchten ein süßes Brot kreiert, welches den damaligen Fürsten Ludovico Sforza so begeistert habe, dass sich das Rezept des *Pane di Toni* etabliert habe.⁹² Erst später, geht man von dieser mittelalterlichen Legende aus, wurde das süße Brot, welches u.a. in den Stillleben des Malers Emilio Longoni verewigt ist, mit dem Weihnachtsfest in Verbindung gebracht. In den 1970er-Jahren ist die Zuschreibung des Brotes jedoch eindeutig: Sowohl in Italien als auch in Argentinien ist der Panettone oder das *pan dulce* ein kulinarischer Beitrag zum Weihnachtsfest.

Abb. 83 Marcolla *Pan dulce*-Dose, 1990er Jahre



friedlich – »con total normalidad« – verlief (Ferreiro Pella 2010, 114), wird zum anderen von einem »konfusen und aggressiven Ereignis« gesprochen (Minujín 2015, 188). Im Hinblick auf den jahrzehntelangen Nordirlandkonflikt müssten die sozialen Machtverhältnisse jedoch auch hier kritisch untersucht werden.

91 Katie Kahle, »Weihnachtskuchen mit Tradition: Der Panettone aus Italien.« <https://www.n-tv.de/p-anorama/Der-Panettone-aus-Italien-article40570.html>. [16.04.2018].

92 Vgl. ebd.

Die am Obeliken befestigten Verpackungen bestanden nicht wie üblich aus einem Papierkarton, der das Weihnachtsgeschenk symbolisieren sollte, vielmehr wurde das Gebäck lediglich in einer Plastikschutzfolie an der Metallstruktur des Monuments installiert. Vermutlich wollte die Künstlerin nicht riskieren, dass der Karton bei möglichem Regen aufweicht. Doch um die eigentliche Verpackung des süßen Brotes zu veranschaulichen, stellte Minujín einen überdimensionalen ›pan dulce-Karton‹ mit der Aufschrift »Productos DECFA«⁹³ (Abb. 82) sowie dem Bild eines Weihnachtsbaums an den Ort des Ereignisses. Derartige Verpackungen, teilweise noch aus den Sechziger- und Siebzigerjahren, können heute im *mercado libre* – dem offiziellen Ebay Argentiniens,⁹⁴ erworben werden. Dort ist auf einer Dose der Marke *Marcolla* (Abb. 83) das Bild eines Bäckers zu sehen, welcher in seiner Bäckerei das *pan dulce* zubereitet. Er übergibt dem Weihnachtsmann das süße Brot. Im Hintergrund der Übergabe leuchten die Christbaumkugeln am Tannenbaum. In seiner rechten Hand hält *Papá Noel* bereits ein anderes Geschenk. Das *pan dulce* ist demnach eng mit der Gestik des Schenkens verbunden. Es ist eine Gabe zum Weihnachtsfest, welches auch im Winter 1979 in Buenos Aires gefeiert wurde. Zu diesem Zeitpunkt waren bereits zahlreiche Menschen verschwunden und Familien auseinandergerissen worden.⁹⁵ Eine Weihnachtsszene, die sich zwei Jahre vor dem *Obelisco de pan dulce* ereignete, wird wie folgt beschrieben: »Heiligabend 1977 erlaubten die Wachposten uns, uns die Kapuzen vom Kopf zu ziehen, eine Zigarette zu rauchen und fünf Minuten miteinander zu sprechen. Héctor [Oesterheld] sagte, weil er der Älteste sei, würde er gern jedem von uns die Hand geben, um uns frohe Weihnachten zu wünschen.«⁹⁶ Das *pan dulce* erzählt vor dem Hintergrund der Militärdiktatur eine groteske und die wohl grausamste Geschichte Argentiniens im 20. Jahrhundert. Wie sich zeigen wird, ist im Hinblick auf die repressive Gewalt eine Auseinandersetzung mit dem *pan dulce* von zentraler Bedeutung. Denn im *Obelisco de pan dulce* wird durch die ›Partizipation‹ von Akteur:innen und Aktanten, hier: dem Gebäck, eine vorgegebene Ordnung zerstört und neu debattiert.

Neben dem politischen Hintergrund des Weihnachtsfestes ließe sich das süße Brot auch im Kontext der *Eat-Art* und damit der ephemeren Kunst verhandeln, die in den 1960er-Jahren entstand.⁹⁷ Über den Einsatz von Lebensmitteln erweiterte sich damals die Materialsprache der Kunst.⁹⁸ Darüber hinaus erfuhren Begriffe wie das Ephemere und der Metabolismus im ›Verzehr des Obeliken‹ eine neue Bedeutung.⁹⁹ Das Ephe-

93 DECFA ist ein günstiges Nahrungsmittel, welches auf der Basis von Zucker und Honig hergestellt wird. Sehr wahrscheinlich wurde es auch für das *pan dulce* verwendet.

94 Global Players wie Ikea, Ebay oder Amazon sind in Argentinien noch nicht etabliert. Es bilden sich deshalb eigene ›Marken‹ und Plattformen wie der *mercado libre*.

95 Die Geschichte von Elsa Oesterheld, der Witwe des *Eternauta*, die während der Militärdiktatur ihre vier Töchter und ihren Mann verlor, stellt nur ein Schicksal unter vielen dar. Vgl. Héctor Oesterheld, *Eternauta* (Berlin: avant-verlag, 2016).

96 Ebd. (2016), 14-15.

97 In ihren Installationen und Happenings integrierte Minujín ab Mitte der 1960er-Jahre verschiedene Lebensmittel. Vgl. dazu auch 8.2.2.

98 Magdalena Holzhey, »Eating the Universe.« In *Eating the Universe: Vom Essen in der Kunst*, hg. v. Eloe Evers (Köln: DuMont, 2009), 13.

99 Die Begriffe ›Metabolismus‹ und ›Einverleibung‹ wurden u.a. im Workshop über Kunst und Lebensmittel verhandelt. Vgl. Isabella Augart und Ina Jessen, »Metabolismen. Nahrungsmittel in

mere prangere die Dauerhaftigkeit und die »museale Konservierbarkeit« der Kunst an, und das Metabolische werfe existenzielle Fragen an die Lebensbedingungen und Gewohnheiten auf, so die Kunsthistorikerin und Kuratorin Magdalena Holzhey.¹⁰⁰ Des Weiteren stelle die spezifische Kunstform der *Eat-Art*, welche im europäischen Kontext in Daniel Spoerri¹⁰¹ ihren Begründer findet, »Zeitlichkeit, Wachstum und Verfall als Modell des Lebensprozesses an sich« infrage.¹⁰² Die Sinne, insbesondere der Geschmacks- und Geruchssinn, erschlossen dabei einen wichtigen Zugang auf andere Dimensionen der Wahrnehmung:

»Eine distanzierte Betrachtung des Werks als Artefakt wird erschwert oder gar unmöglich, wenn der Betrachter als Handelnder direkt in die Entstehung oder auch die Zerstörung durch Verspeisen des Kunstwerks einbezogen ist. Die direkte Kommunikation mit dem Rezipienten stellt sich nicht nur über Genuss oder Ekel her, sondern auch über die Tatsache, dass Geschmack und Geruch als unmittelbarster Träger von Erinnerung fungieren.«¹⁰³

Wie hier deutlich wird, agieren die künstlerischen Arbeiten der *Eat-Art* aus einer unmittelbaren Nähe heraus, wodurch sie intime und intensive Erfahrungen bei den Riechenden und Schmeckenden auslösen können. Demnach ruft auch das *pan dulce* Erinnerungen an vergangene Weihnachtstage hervor und manifestiert sich als kulturelles Erinnerungssymbol.¹⁰⁴ Vor dem Hintergrund der Militärdiktatur evoziert die »genussvolle Süßigkeit« jedoch auch Ekel und Ablehnung oder, wie es im *Obelisco de pan dulce* der Fall war, entfacht gar eine gewaltvolle Eskalation. Darüber hinaus deutet die Zusammenführung von *pan dulce* und Obelisk auf zwei verschiedene Formen von Erinnerungssymbolen hin, die jedoch beide transformiert werden. Das Nationalmonument¹⁰⁵ wird hingelegt, die Weihnachtsgabe wird verzehrt: Dies zeigt, dass materielle Erinnerungen nicht als feste Narrationen fungieren, sondern ebenfalls im Prozess des Werdens eingeschrieben sind und zudem performativ auftreten können. So agiert das Gebäck, welches aus Zutaten wie Rosinen, kandierten Früchten, Nüssen, Butter, Zucker, Mehl, Eiern etc. zusammengemischt wird, zugleich als aktiver sinnlicher Erfahrungs- und Erinnerungsträger. Neben seiner Einbettung in eine traditionelle Geschichte schreibt sich die Frage nach dem *pan dulce* aufgrund von dessen Herstellungsweise in einen weiteren

der Kunst: Bericht zur Tagung im Warburg-Haus am 16. und 17. November 2017.« <http://www.warburg-haus.de/tagebuch/metabolismen-nahrungsmittel-in-der-kunst/>. [17.04.2018].

100 Vgl. Holzhey (2009), 14ff.

101 Spoerri und Minujín lernten sich Anfang der 1960er-Jahre in Paris kennen. Beide gehörten dem Kreis des *Nouveau réalisme* von Pierre Restany an. Inwiefern der Pariser Kontakt zur späteren Verwendung von Lebensmitteln angeregt haben könnte, müsste noch genauer untersucht werden.

102 Holzhey (2009), 14.

103 Ebd., 13.

104 Im Hinblick auf das »kulturelle Gedächtnis« haben Aleida und Jan Assmann den Begriff der Erinnerung ausführlich erforscht. Vgl. Jan Assmann und Tonio Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988) und Aleida Assmann, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München: Beck, 2003).

105 Zur Verbindung zwischen Erinnerung und Nation vgl. Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1998).

Kontext ein, nämlich in jenen der Massenproduktion. Es gilt diesen Aspekt im Folgenden näher zu beleuchten, um anschließend die Verflechtung zwischen Partizipation und Masse vor dem Hintergrund der politischen Repression erörtern zu können.

8.1.4.3 Affekte der Politik

Das sich im 19. Jahrhundert anbahnende kapitalistische Gesellschaftssystem, welches Karl Marx vorausschauend zu analysieren wusste,¹⁰⁶ stellt das Fundament für die im 20. Jahrhundert aufgrund fortgeschrittener Technik global entstehende Massenproduktion dar. Im Hinblick auf die Verteilung von Macht spielt in diesem Kontext die Kolonialgeschichte zweifelsohne eine zentrale Rolle. Inwiefern die Entwicklung der Massenproduktion zu einem psychologisch determinierten Massenbegriff führen kann und wie dieser letztendlich mit dem *pan dulce* zusammenhängt, soll im Folgenden anhand des Lebens von Edward Bernays, der die ›Public Relations‹ in Nordamerika etablierte, kurz beleuchtet werden.¹⁰⁷ Der Amerikaner entwickelte bereits in den 1920er-Jahren Werbestrategien, die die heranwachsende Massengesellschaft auf einen wettbewerbsfähigen Markt vorbereiten sollte. In seinen Kampagnen setzt Bernays Wünsche und Affekte gezielt ein, um das Kaufverhalten der Massen steuern und manipulieren zu können. Dementsprechend hält er in seiner 1928 verfassten Schrift *Propaganda* einführend fest:

»Die bewusste und zielgerichtete Manipulation der Verhaltenweisen [sic!] und Einstellungen der Massen ist ein wesentlicher Bestandteil demokratischer Gesellschaften. Organisationen, die im Verborgenen arbeiten, lenken die gesellschaftlichen Abläufe. Sie sind die eigentlichen Regierungen in unserem Land. Wir werden von Personen regiert, deren Namen wir noch nie gehört haben.«¹⁰⁸

Bernays Begriff der Masse ist zutiefst manipulativ und basiert auf einem psychologischen Affektprinzip, das gezielt auf das Konsumverhalten der Menschen gerichtet ist. Dementsprechend machte es sich der PR-Manager damals zunutze, der Neffe von Sigmund Freud zu sein.¹⁰⁹ Das Prinzip Bernays sollte sich weltweit verbreiten. Die Produktion orientierte sich nicht wie bisher an einer möglichen Nachfrage, vielmehr wurde die Nachfrage im kapitalistischen System zur Plattform einer speziellen Marktstrategie. Auch in Argentinien – wie bereits anhand der *Menesunda* gezeigt wurde – etablierte sich diese neue Form der Nachfrage, die mit der Produktion von Massenware einherging. Das ökonomische und politische Verhältnis zwischen Süd-, Mittel- und Nordamerika war diesbezüglich klar definiert. Während die USA mit ihrer Produktionsdevise international expandierten, gingen viele Regierungen in Lateinamerika – darunter

106 Karl Marx analysiert in seinem 1867 erschienenen Hauptwerk *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* die Entstehung kapitalistischer Produktionsbedingungen, auf die Benjamin im Vorwort seines Aufsatzes hinweist. Vgl. Benjamin (2011).

107 Vgl. dazu den Dokumentarfilm *Edward Bernays und die Wissenschaft der Meinungsmache* von Jimmy Leipold, *Leipold 2017* (Arte TV, 2017), <https://www.arte.tv/de/videos/071470-000-A/edward-berneys-und-die-wissenschaft-der-meinungsmache/>. [07.06.2018].

108 Edward Bernays, *Propaganda: Die Kunst der Public Relations* (Berlin: orange-press, 2017), 11.

109 Im Dokumentarfilm wird bezüglich der »Massenpsychologie« u. a. auf die Überlegungen von Gustave Le Bon eingegangen. Vgl. Leipold (2017).

auch Argentinien – den umgekehrten Weg und propagierten die sogenannte ›import-substituierende Wirtschaftspolitik‹, die sich jedoch bald als Fehlschlag erweisen sollte. In den 1960er-Jahren führte die Industrialisierungspolitik zur »abrupten wirtschaftspolitischen Kehrtwende«, in welcher die Liberalisierung des Außenhandels eine neue Lösung darstellen sollte.¹¹⁰ Doch zu dieser Zeit war der internationale Absatzmarkt längst in Argentinien eingedrungen.¹¹¹ Die Militärdiktaturen müssen dementsprechend als Resultat der internationalen politischen und wirtschaftlichen Situation verhandelt werden, in welcher sich eine starke linke und rechte Fraktion bildete, wie Rinke hier darlegt: »Lateinamerika entwickelte sich (...) zu einem Schauplatz intensiver politischer Gewalt. Die Region war Teil des globalen Kampfes der Ideologien und ein Schauplatz des Kalten Krieges. Diese Entwicklung speiste sich aus der weltweiten Rivalität zwischen Kapitalismus und Marxismus.«¹¹² Die in den Diktaturen der lateinamerikanischen Länder ausgeübte Gewalt wurde von den USA mit dem Ziel, kommunistisches Gedankengut zu untermauern, tatkräftig unterstützt.¹¹³ So wurde der 1951 in Guatemala demokratisch gewählte Präsident Jacobo Arbenz, der im selben Jahr eine Agrarreform durchsetzte, die der US-amerikanischen Bananenproduktion erheblich schadete, von der nordamerikanischen Regierung gestürzt. Arbenz verstaatlichte Teile des Landes und verteilte es an die Bauern der Region. Doch gehörten Großteile der Fläche der *United Fruit Company*. Es war Bernays, der von dem Unternehmen beauftragt wurde, eine Werbe-Kampagne gegen Arbenz zu starten. Indem Bernays Guatemala als kommunistisches Land propagierte, mobilisierte er die staatliche Gewalt der USA, die letztendlich für den Sturz von Arbenz sorgten und eine brutale Militärdiktatur folgen ließen.¹¹⁴ Ohne die einzelnen Details und Mechanismen näher ausführen zu wollen, soll das Beispiel ›Bernays‹ die Hintergründe eines manipulativen, wirtschaftlichen und politischen Machtsystems skizzieren, welches u. a. auf dem Verhältnis zwischen Massenware und Menschenmasse basiert. In dieses System ist das Phänomen des *pan dulce* unmittelbar eingeschrieben. Als Aktant eines kapitalistischen Systems tritt es massenhaft in Erscheinung, um die Wünsche der Menschenmassen zu befriedigen. Doch durch die Überführung des *pan dulce* von den Lagerräumen der Fabrik *Marcolla* und aus den Supermarktregalen auf die Oberfläche des Obelisken transformiert sich im *pan dulce* eine auf manipulierten Affekten beruhende Politik zur ›Politik der Affekte‹. Nicht nur der kapitalistische Zweck der Massenware, der Umsatz, sondern auch die gesamte sinnliche Erscheinung des Gebäcks wird im *Obelisco de pan dulce* aus einer anderen Logik verhandelt.

8.1.4.4 ›Politik der Affekte‹

Im Kontext Argentinien deutet sich vor dem Hintergrund der ›Masse‹ eine weitere politische Dimension an, die von Ernesto Laclau in *On Populist Reason* aufgegriffen wird. Hier widmet sich der Philosoph im Hinblick auf den Peronismus einer kritischen Ana-

110 Vgl. Rinke (2014), 99.

111 Vgl. ebd., 101.

112 Ebd., 104.

113 Vgl. ebd., 105ff.

114 Vgl. Leipold (2017) und Rinke (2014), 106.

lyse des ›Populismus‹.¹¹⁵ In die Tiefe der politischen Theorie vorzudringen, soll nicht Ziel der Arbeit sein, doch gilt es das Phänomen des Populismus, welches in Argentinien mit Perón und Evita eine beachtenswerte Geschichte schrieb, für die Analyse der ›Partizipation der Massen‹ fruchtbar zu machen. Wie kann nun die Menschenmenge¹¹⁶, die sich 1979 um den *Obelisco de pan dulce* versammelte, aus einer politischen Perspektive heraus verstanden werden?

Mit »the people«¹¹⁷ bezieht sich Laclau nicht auf eine gegebene soziale Struktur, sondern interpretiert vielmehr den Begriff als eine »politische Kategorie«. Über die Handlungsfähigkeit einer bestimmten Gruppe äußere sich eine »new agency«, ein Akt, den der Philosoph als »social-political demand« bezeichnet.¹¹⁸ So wird bei Laclau mit dem Begriff der ›Leute‹ keine passive, einem starken Anführer blind folgende Gruppe bezeichnet – wie Bernays sie im Hinblick auf eine Werbekampagne denken könnte –, vielmehr werden aktive Agenten beschrieben, die unter einem ganz bestimmten Anliegen (*demand*) zusammenkommen.¹¹⁹ Statt also zu fragen, was Populismus eigentlich ist, fragt Laclau nach den sozialen und ideologischen Hintergründen, in welchen Populismus angewendet wird.¹²⁰ Dabei kommt er u. a. zur Erkenntnis, dass populistische Züge jedem politischen Akt inhärent seien: »Populism is, quite simply, a way of constructing the political.«¹²¹

Die Bindung an einen mächtigen Anführer, wie sie durch Perón und auch Evita verdeutlicht wird, ist für die populistische Bewegung dennoch kennzeichnend. Perón übernahm vor allem während seines Exils die Rolle des Vermittlers zwischen dem linken und rechten Flügel. Damit habe er, so Laclau, seine Rückkehr 1972 ermöglicht, denn sowohl die *guerrilla groups* als auch die konservativen Rechten hätten in Perón einen unterstützungswürdigen Anführer gesehen und ihm zur erneuten Machtübernahme verhelfen können.¹²² Doch trotz seiner Rückkehr waren die Diskrepanzen zwischen den Parteien zu groß. »The process of antagonistic differentiation had gone too far«, schreibt Laclau

115 Während in Europa der Begriff des Populismus mit einer rechten Bewegung in Verbindung gebracht wird, ist Populismus in Lateinamerika vorwiegend linksorientiert. Dieser Unterschied gilt auch für Laclau, der die Linkspolitik der Kirchnerregierung unterstützte. Vgl. Benjamin Seyd, »Ein Aktivist der Theorie: Ernesto Laclau im Porträt.« <https://www.sozio-polis.de/ein-aktivist-der-theorie.html>. [16.04.2018].

116 Zwischen den Begriffen ›Masse‹ und ›Menge‹ muss unterschieden werden. Ersterer bezieht sich auf ein Konzept des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, um beispielsweise eine ›faschistische Masse‹, die keine politische Organisation aufweist, zu beschreiben. Die Menge hingegen umfasst diejenige Gruppe von Menschen, die ein politisches Organ suchen. (Ich danke Dario Gentili für diesen Hinweis).

117 Im Hinblick auf Gustave Le Bon's Buch *The Crowd* unterscheidet Laclau zwischen den Begriffen »the people« und »the crowd«. Vgl. Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (London: Verso, 2007), 21ff.

118 Vgl. ebd., 224.

119 Ein Beispiel hierfür wäre die starke Arbeiter:innenverbindung in Argentinien, die sich in der CGT (*Confederación General del Trabajo*) organisierte.

120 Laclau (2007), 17.

121 Ebd., xi. Vgl. dazu auch: Benjamin Seyd, »Das vertraute Gespenst: Ernesto Laclau zum Populismus.« <https://www.theorieblog.de/index.php/2014/05/das-vertraute-gespenst-ernesto-laclau-populismus/>. [09.05.2018].

122 Vgl. Laclau (2007), 221.

darauf hin, dass sich bereits in der Verteilung des Brotes, welches eine Grundlage für das »Werden des Lebens« darstellt, ein politischer Akt manifestiert.¹²⁷ Doch die Eskalation zeigt eindeutig, dass die Bedingungen dieser Verteilung unzureichend sind. Der Konflikt verhindert den kathartischen Moment der künstlerischen Arbeit, weswegen eine sequenzielle Entfaltung nicht möglich ist.¹²⁸ In der Teilnahme der Akteur:innen und Aktanten steckt demnach eine Eigendynamik, die sich von vorgegebenen, manipulativen Strukturen befreit und in die Verhandlung des Politischen übergeht.¹²⁹ Dabei spielt auch der Ort, an welchem das Ereignis stattfand, eine bedeutende Rolle. Zwar handelt es sich bei der *feria de las naciones* um eine Messe, weshalb sich der *Obelisco de pan dulce* in einem institutionellen Rahmen verortet, jedoch war das Messegelände für die Öffentlichkeit frei zugänglich und stellte eine breite Fläche zur Verfügung. Abgesehen von *La Destrucción*, der Kunstaktion, die 1963 draußen im Hinterhof in Paris stattgefunden hatte und die eine überschaubare Menge von Leuten versammelte, war der *Obelisco de pan dulce* die erste Arbeit Minujíns, die sich im öffentlichen Raum situierte. Anders als im Museum oder in einem abgeschlossenen Raum fügt sich der Obelisk nun unmittelbar in die Ästhetik des öffentlichen Raums ein und setzt sich dadurch mit ihm in Verbindung.¹³⁰ Damit wird auch der Ort zum wesentlichen Verhandlungsfeld des Politischen.

127 Im religiösen Kontext des Christentums steht die Gabe des Brotes symbolisch für den »Leib Christi«, der an die Glaubensgemeinschaft verteilt wird.

128 Claire Bishop betont die Möglichkeit der Abwandlung eines geplanten künstlerischen Konzepts, da in den drei Wesenszügen der Partizipation – *activation*, *authorship* und *community* – Hierarchien aufgelöst und Handlungsvorgänge unterbrochen werden können. Vgl. Claire Bishop, Hg., *Participation* (London: Whitechapel Gallery; MIT Press, 2006), 12.

129 Im Jahr 2000 konzipierte Christoph Schlingensiefel in Wien vor dem Hintergrund des wachsenden Rechtspopulismus in Österreich ein partizipatives Kunstwerk. Hier kam es ebenfalls zu unvorhersehbaren Reaktionen seitens der Teilnehmer:innen. Wenn auch das Werk ganz offensichtlich in den politischen Kontext eingebettet war, verortet sich die Partizipation hier, wie auch bei Minujín, in der Verhandlung des Politischen. Vgl. Christoph Scheurle, »Kunst als politische Partizipation – politische Partizipation als Kunst?«, <https://www.kubi-online.de/artikel/kunst-politische-partizipation-politische-partizipation-kunst>. [20.04.2018].

130 Anhand des Begriffs *unitary urbanism* verhandelte Guy Debord bereits in den 1950er-Jahren die Bedeutung des öffentlichen Raums. Vgl. Guy Debord, »Towards a Situationist International (1957)«. In Bishop (2006), 96-101.

8.2 Fallende Venus

8.2.1 *Venus cayendo*

Zahlreiche Künstler:innen des 20. und 21. Jahrhunderts greifen auf das Motiv der antiken *Venus de Milo* zurück, um es in einen zeitgenössischen Kontext zu überführen.¹³¹ Anders als in der *Venus criolla* und auch in den bereits erwähnten Venus-Versionen der Malerei vom 15. bis zum 19. Jahrhundert¹³² wird das ästhetische Konzept der weiblichen Liebesgöttin nicht durch ein neues Körperbild ersetzt, sondern dient als Grundlage, um über die Materialität der Werke einen grundsätzlich anderen Kunstbegriff zu entfalten. In dieser ›Aneignung‹ der Kunstgeschichte – Alonso spricht weiter unten von »apropiaciónismo« – ist die Zeitlichkeit, die dem materiellen Werkprozess stets immanent ist, von wesentlicher Bedeutung.

Die seit Anfang der 1980er-Jahre von Marta Minujín geschaffenen Venusskulpturen verorten sich in der Logik der Nähe und nicht der Distanz. Sie dynamisieren die Geschichte des antiken Mythos auf verschiedenen sinnlich-materiellen Ebenen und situieren dadurch zugleich die Geschichtlichkeit im Prozess des Werdens. Folgende Erörterung widmet sich der Untersuchung jener sinnlich-materiellen Praktiken, die in den künstlerischen Arbeiten zum Vorschein kommen. Dabei soll vor allem auf unterschiedliche Formen von ›Temporalitäten‹ näher eingegangen werden.¹³³

Abb. 84 Marta Minujín, *Venus cayendose*, 1986–2006



131 Die Figur der *Venus de Milo* wird u.a. bei Dalí, Man Ray, Magritte, de Chirico und auch bei Michelangelo Pistolotto neu verhandelt.

132 Vgl. 7.

133 Im Sinne der ›Aneignung‹ greifen in den Achtzigerjahren verschiedene Künstler:innen auf den Mythos zurück. Vgl. dazu: Eleanor Heartney, *Postmoderne* (Stuttgart: Hatje Cantz, 2002), 13ff.

Minujín bezieht sich in den Achtzigerjahren zunächst auf klassische Figuren der griechisch-römischen Mythologie. So werden u.a. Apollo, Victoria, Venus und Ariadne dargestellt. In den Neunzigerjahren greift die Künstlerin in ihren Arbeiten zu den verschiedenen ›Zeitzyklen‹ auf den Kult der Kykladen zurück, welche während der Bronzezeit auf dem Ägäischen Archipel lebten.¹³⁴ Im Fokus dieser Erörterung stehen die verschiedenen Venusfiguren der Künstlerin. Mit ihren Arbeiten dringt die Künstlerin in die Dimensionen einer für sie untypischen Gattung ein, nämlich in jene der klassischen Bildhauerei. Rodrigo Alonso hält diesbezüglich fest: »En la década de 1980, Marta Minujín retoma la producción de objetos luego de veinte años de dedicar su vida a las acciones, los proyectos efímeros y las propuestas participativas.«¹³⁵ Die Skulpturen bestehen vorwiegend aus Gips, Bronze und Marmor. Doch es werden auch ephemere Materialien wie Käse oder Gras eingesetzt, um die Haut der Venus darzustellen. Über die Verwendung der Bronze, ein bereits in der antiken Bildhauerei angewandetes Material, schreibt Alonso: »Este material ›clásico‹ es sin dudas el más adecuado para emprender una revisión de la historia del arte, de las figuras e imágenes emblemáticas de la antigüedad que, en momentos de retorno a las formas tradicionales y apropiacionismo, se tornan ejes de debate y reflexión.«¹³⁶ Nachdem die Sechziger- und Siebzigerjahre von der ephemeren Kunst geprägt waren, kehren in den Achtzigerjahren traditionelle Medien und Materialien in die Kunstproduktion zurück. In dieser künstlerischen Praxis verortet Alonso die »Aneignung« vorheriger Genres und Stile: »Este retorno va de la mano de una revisión de la historia del arte, que promueve la frecuente aparición de citas y ›apropiaciones‹ en las obras.«¹³⁷ Minujíns *Venus cayendo* (Abb. 84) nimmt demnach die Proportionen und Formen der *Venus de Milo* auf, um sie nun im Prozess des Fallens darzustellen. Die Originalgröße der Skulptur von ca. zwei Metern wurde jedoch nicht übernommen. Die *Venus cayendo* aus Bronze misst einen Meter und die Gips-skulptur erreicht knappe 50 cm. Dennoch orientieren sich die Gesichtszüge, der Körperbau sowie Frisur, Gestik, Haltung und der leicht nach links gewandte Blick am Original. Die Betrachter:innen konnten den weiblichen Körper nun in vierfacher Form wahrnehmen, ausgehend von einer vertikalen Position hin zu einer ›herabfallenden‹ horizontalen Lage. Jorge Glusberg hat sich dieser Werkreihe besonders intensiv gewidmet. Vor dem Hintergrund des zunächst liegenden, dann aufgestellten und schließlich wieder hingeleghen *Obelisco de pan dulce* sieht er in den Venusfiguren gleichzeitig auch die Möglichkeit der Aufrichtung: »[...] [N]o están cayendo sino levantándose«, hebt Glusberg hervor.¹³⁸ Seine Betonung liegt deshalb auf der »re-construccion«, also dem Wiederaufbau der

134 Vgl. Jorge Glusberg, *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: MNBA, 1999).

135 »In den 1980er-Jahren kehrt Marta Minujín wieder zur Gestaltung von Objekten zurück, nachdem sie sich in ihrem Leben zwanzig Jahre lang mit Aktionen, ephemeren Projekten und der partizipativen Kunst beschäftigt hat.« (ÜdA). Alonso (2011), 63.

136 »Dieses ›klassische‹ Material eignet sich zweifellos am besten, um einen Rückblick auf die Geschichte der Kunst, auf die emblematischen Figuren und Bilder der Antike zu werfen, die im Moment der Wiederaufnahme und Aneignung traditioneller Formen zu diskursiven und reflexiven Knotenpunkten werden.« (ÜdA). Ebd.

137 »Diese Wiederaufnahme geht mit einer Revision der Kunstgeschichte einher, die in den Werken durch das häufige Auftreten von Zitaten und ›Aneignungen‹ vorangetrieben wird.« (ÜdA). Ebd.

138 »[...] sie fallen nicht, sondern stehen auf«. (ÜdA). Glusberg (1999), 68.

Mythen, statt der Dekonstruktion, dem bloßen Zerlegen und Zerstören des Mythos: »[...] [P]asa de la de-construcción a la re-construcción.«¹³⁹ In der Auffassung von Glusberg, die hier aus den Arbeiten Minujíns resultiert, ist die permanente Wiederholung von entscheidender Bedeutung. Diese besondere Bedeutung der Wiederholung für transformative Prozesse wurde anfangs anhand der »desalteración« (Cortázar) sowie dem »Werden des Lebens« (Borsò) dargelegt.

Die einzelnen Venusfiguren nehmen zwischen der vertikalen und der horizontalen Position gleich mehrere Perspektiven ein. Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Werk und Betrachter:in hält Glusberg fest: »En definitiva, la que se mueve es la escultura frente al espectador, y no el espectador frente a la escultura o alrededor de ella, como es tradicional.«¹⁴⁰ Die Einbeziehung der Betrachter:innen figuriert in der Kunst Minujíns eine zentrale Rolle, wodurch hier eine andere Perspektive auf die Skulptur eröffnet wird. Der Kunsthistoriker fasst dementsprechend zusammen: »Lo social se manifiesta siempre en su obra, no como detrimento o ironía sobre el pensar y sentir colectivos, sino como preocupación socio-contextual: el metadiscursio del arte sobre la realidad.«¹⁴¹ Minujíns Arbeiten stehen demnach nicht nur für einen »sozialen Kult«, in welchem Betrachtende auf die Skulptur zugehen; vielmehr geht, indem die Venus sich bewegt, hinfällt, essbar wird und sich darüber hinaus fragmentiert, die Skulptur auch auf die Betrachter:innen ein. Die »Arbeit am Mythos« (Blumenberg) erweist sich damit umso deutlicher als eine Arbeit an der sinnlichen Materialität des Mythos.

Glusberg skizziert den Weg der Mobilität, indem er auf historische Vorreiter wie etwa Henry Moore hinweist. Bezüglich der neuen Rolle der Betrachtenden fast der Kunsthistoriker schließlich zusammen: »Esta dinámica de la expresión lleva implícita una nueva dinámica en la percepción por parte del espectador.«¹⁴² Doch wo und wie ereignet sich letztendlich die Bewegung zwischen Venus und Betrachter:in? Die Venus fällt, sodass auch der Blick fällt. Die Köpfe der Betrachtenden neigen sich von oben nach unten – oder umgekehrt. Im Fallen findet Bewegung statt. Auch wenn die Skulptur zunächst statisch ist, stellt ihre fächerartige Ausrichtung – Glusberg spricht von einem *abanico* – die Frage nach der Bewegung.¹⁴³ Diese wird im Prozess der Zeit erst als solche erkennbar.¹⁴⁴ Zudem deuten die Titel der Arbeiten, *Venus cayendo* und *Venus fragmentándose*, durch die grammatikalische Zeitform des *gerundio* auf die im Moment

139 »[Der Mythos] bewegt sich von der De-Konstruktion zur Re-Konstruktion«. (ÜdA). Jorge Glusberg, Marta Minujín – *Esculturas recientes: Las re-construcciones de Marta Minujín* (Galería del Buen Ayre, 1983), in Minujín, Archiv Espigas, Ausstellungskatalog ohne Seitenangabe.

140 »Letztlich ist es die Skulptur, die sich vor den Betrachter:innen bewegt, und nicht die Betrachter:innen, die sich vor der Skulptur oder um sie herum bewegen, wie es traditionell üblich ist.« (ÜdA). Glusberg (1999), 68.

141 »In ihrem Werk zeigt sich das Soziale nicht als Beeinträchtigung oder Ironie des kollektiven Denkens und Fühlens, sondern vielmehr als sozio-kontextuelles Anliegen: als ein Metadiskurs der Kunst über die Realität.« (ÜdA). Glusberg (1983).

142 »Diese im Ausdruck erscheinende Dynamik impliziert eine neue Dynamik der Wahrnehmung seitens der Betrachter:innen.« (ÜdA). Ebd.

143 Zum Thema »Kinesis und Aisthesis« vgl. Waldenfels (2013a), 68.

144 Beispielsweise untersuchte der 1830 geborene Fotograf Eadweard Muybridge durch das Medium der Fotografie den zeitlichen Bewegungsablauf bei Menschen und Tieren.

geschehende ›Aktivität der Skulpturen‹ hin. Sie befinden sich gerade jetzt im Fallen oder im Prozess der Fragmentierung. Ihre Existenz, die irgendwann begonnen hat, wird durch das permanente In-Bewegung-sein jedoch nie wirklich abgeschlossen. Die Venus ist die Fallende (und wieder Aufstehende), wonach sich der Akt vom Hinfallen und Aufstehen stets in ihr ereignet, sich stets wiederholt.

Die Frage nach der Temporalität äußert sich vor diesem Hintergrund auf mehreren Ebenen. Zunächst stellt sich allgemein die Frage, wie durch die im Fallen begriffene Venus eine ›andere Temporalität‹ produziert wird. Dem schließt sich die Überlegung an, inwiefern die Betrachter:innen in den zeitlichen Bewegungsprozess eingebunden sind. Darüber hinaus soll untersucht werden, wie sich die Temporalität vor dem historischen Hintergrund des ›angeeigneten Mythos‹ gestaltet. Denn über das historische Motiv des antiken Mythos überlappen sich in der Materialität der *Venus cayendo* verschiedene Formen von *Temporalitäten*, weshalb sich die Frage nach der Zeitlichkeit im Material selbst stellt. Denn wie verhält sich der Mythos vor dem Hintergrund ephemerer Materialien, wie beispielsweise Käse oder Gras?¹⁴⁵

Alle Fragen formulieren sich in der dynamischen Logik ›fallender Mythen‹. Die Schnittstelle zwischen den einzelnen Komponenten – künstlerische Arbeit, Betrachter:in, Bewegung, Zeitlichkeit und Materialität – wird von den Sinnen markiert. Aus der Perspektive des Fallens ist vor allem die propriozeptive Wahrnehmung von essenzieller Bedeutung. Denn die Frage nach dem Fall ist eng mit dem Gleichgewicht und dadurch mit dem Sinnesorgan der Ohren verflochten. In den Tiefen der Ohrmuschel befindet sich der sogenannte ›Lagesinn‹. Dieser formt gemeinsam mit dem Bewegungs-, Kraft- und Widerstandssinn das kinästhetische System, welches sich wiederum im Bereich der Eigenwahrnehmung, auch Tiefensensibilität genannt, verortet. Hier werden Reize aus dem eigenen Bewegungsapparat aufgenommen und an das zentrale Nervensystem weitergeleitet.¹⁴⁶ Der Lagesinn informiert den Körper über alle möglichen Positionen zwischen vertikaler und horizontaler Lage. Jede Bewegung wird dabei von dem inneren Gleichgewichtsorgan, dem Vestibularapparat, begleitet. Der innere Ablauf wird wie folgt beschrieben:

»Der Vestibularapparat ermöglicht uns die Orientierung im Raum und löst die Stellreflexe zur Normalhaltung des Kopfes aus. [...] Jede Macula besteht aus Sinneszellen mit langen Schöpfen von Sinneshaaren und einer gallertigen Deckplatte, in welche kleine Kalksteinchen (Statoconia) eingelagert sind. [Die] Änderung der Geschwindigkeit führt dazu, daß diese Deckplatte entweder an den Sinneshaaren zieht oder auf sie drückt, was zu Nervenimpulsen führt.«¹⁴⁷

Jede ›äußere‹, sichtbare Bewegung führt demnach auf einen inneren, parallel laufenden beweglichen Prozess zurück. Doch dieser Prozess findet meistens im Unterbewusstsein statt.¹⁴⁸ Auch wenn wir den Lagesinn täglich einsetzen, sind wir uns seiner Existenz

145 Diese Frage wird im nächsten Punkt zur *Venus de queso* wieder aufgegriffen.

146 Vgl. Lexikon für Medizin & Gesundheit, »Lagesinn.« <http://symptomat.de/Lagesinn>. [20.04.2018].

147 Adolf Faller, *Der Körper des Menschen: Einführung in Bau und Funktion* (Stuttgart: Thieme, 1978), 377ff.

148 Vgl. Lexikon für Medizin & Gesundheit.

kaum bewusst. Trotzdem ist er in der permanenten »Raumkörperbeziehung« unabdingbar. Denn durch ihn ist der Körper fähig, sich den wandelnden Umweltbedingungen adäquat anzupassen. Darüber hinaus wäre ohne den Lagesinn »kein passendes Zusammenspiel von sensorischen und motorischen Reizverarbeitungen möglich.«¹⁴⁹

Auch Cortázar fragt nach der Bewusstwerdung des Falls. Im Fall erfährt der Lagesinn nun eine andere Bedeutung. Denn durch den Verlust des Raumbezugs und der Umgebung entfaltet sich im Schwindel des Falls – in der Orientierungslosigkeit des Ikarus – die Evidenz des Unterbewussten. Die Orientierung¹⁵⁰ setzt dabei einen Raum voraus, denn weder Menschen, Tiere noch Dinge verlieren sich im Nichts, sondern in materiellen Strukturen, die teilweise unbewusst wahrgenommen werden. Der Fall kann demnach die Sensibilität für den »unterbewussten Lagesinn« schärfen. Dies verdeutlicht erneut, dass die Frage nach den Sinnen stets relational gestellt werden muss. Denn erst in der beweglichen »Raumkörperbeziehung« oder im »Chiasmus« (Merleau-Ponty) aktiviert sich die Möglichkeit der Bewusstwerdung des Lagesinns.

Werden Fall und Sinne in ihrer Gemeinsamkeit erschlossen, ergeben sich grundsätzlich andere Perspektiven auf die oben gestellten Fragen nach der Materialität, Temporalität und schließlich auch nach dem Mythos. Denn aus der Logik des Fallens verändert sich nicht nur der gesamte Wahrnehmungsapparat, ebenso produziert der Fall eine andere, nämlich dynamische Form von Zeitlichkeit. In dieser Dynamik verortet sich das permanente, wiederholende Hinfallen und Aufstehen der Mythen. In der *Venus cayendo* offenbart sich darüber hinaus ein Sinnesprozess, der sich zwischen Betrachter:in und Skulptur ereignet. Denn um die transformierten Standpunkte der fallenden Venus nachempfinden zu können, muss sich der eigene Körper ebenfalls in Bewegung versetzen. Waldenfels wendet in seiner Beschreibung vom Akt des »Hinsehens« die Metapher des »wandernden Blickes« an und hebt somit die »Motorik des Blickes« hervor: »Im seligierenden *Hinsehen* [...], betätigt sich der Blick auf mannigfache Weise, indem er teils auf der Sache ruht, teils mit dem Gegenstand wandert, teils ruckartig die Einstellung wechselt.«¹⁵¹ Die »bewegliche Statik« der Venusskulptur bewirkt demnach die Beweglichkeit in den Betrachtenden. »Das Bemerkende, Bewirken, Empfinden und Sichbewegen greifen kreisförmig ineinander«, hält Waldenfels fest.¹⁵² Demnach leiten Minujíns Arbeiten den Prozess des Fallens ein, in welchem Sinne und Materie sich wechselseitig bedingen.

8.2.2 *Venus de queso*

Im Happening *Suceso plástico*, welches 1965 in einem Stadion in Montevideo stattfand, schmiss Marta Minujín von einem fliegenden Helikopter aus Mehl, Salat und lebende Hühner auf die Besucher:innen und Performer. Im selben Jahr wurde das zuvor auf den Obelisken geworfene Eis abgeleckt. In der *Menesunda* stieg den Besucher:innen der

149 Ebd.

150 Zum Begriff der Orientierung, vgl. Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes* (Berlin: Suhrkamp, 2013), 110ff.

151 Waldenfels (2013a), 71.

152 Ebd., 68.

Geruch nach Frittiertem in die Nase. Zwischen 1977 und 1979 brachte die Künstlerin Massen von Kohlköpfen, Pampelmusen und Orangen in die Museen von São Paulo, Mexiko-Stadt und Buenos Aires, um mit ihnen *Arte agrícola en acción* zu betreiben. Im zweigeteilten Deutschland der 1970er-Jahre verteilte Minujín Würstchen an der Berliner Mauer. Ende der Siebziger- und Anfang der Achtzigerjahre ließ sie kolossale Installationen errichten – *El obelisco de pan dulce* und *La torre de pan de James Joyce* – deren Fassaden mit Brot ausgestattet waren. Ein Bett aus Maiskolben sollte 1985 die Schulden Argentiniens an die USA tilgen, weshalb Minujín in *El pago de la deuda externa con chocolates* das ›lateinamerikanische Gold‹ an Andy Warhol überreichte. Ein Jahrzehnt später übergab sie in London einem Double von Margaret Thatcher in *Solving the international conflict with art and corn* ebenfalls eine Masse von Maiskolben. Im Rahmen der *documenta* in Athen wiederholte sie 2017 dieselbe Aktion. In *Payment of greek debt to germany with olives and art* wurden Argentinien durch Griechenland und die Maiskolben durch Oliven ersetzt. Mitte der 1980er kreierte Minujín *La estatua de libertad con frutillas*. Für die Ausstellung aus dem Jahr 2012 im *Museo Nacional de Bellas Artes* in Neuquén wurde ihre Kopie der Freiheitsstatue mit Kirschen versehen. In der beliebten Touristenstadt der Argentinier:innen, Mar del Plata, wurde 2015 vor dem *Museo del mar* ein gigantischer Seelöwe installiert, dessen Haut mit *alfajores*, dem in Argentinien bekannten Keks aus Schokolade und *dulce de leche*, bestückt wurde.

Ob Rohkost oder bereits verarbeitete Produkte, ob Früchte oder Gemüse, salzige Oliven oder süße Kirschen, Grundnahrungsmittel wie Mehl oder Genussmittel wie *alfajores* – seit Beginn ihrer künstlerischen Karriere spielen unterschiedliche Arten von Lebensmitteln in den Arbeiten der Künstlerin eine zentrale Rolle. Sogar lebendige Tiere¹⁵³ wie Hühner, aber auch tote Tiere in Form von Würstchen, die in der Regel aus Schweine-, Geflügel- oder Rindfleisch bestehen, werden in das Werk integriert. Wie aus diesem Überblick hervorgeht,¹⁵⁴ agieren die Lebensmittel als aktive Handlungsträger: Mehl, Salat und Hühner *fallen* in ein Stadion, Eis *klebt* am Monument und *schmilzt* auf den Zungen, Pampelmusen, Orangen und Kohlköpfe *rollen* über die Böden der Museen, Mais und Oliven *werden* zur Währung, rote Kirschen und Erdbeeren *bilden* und *kleiden* die Haut der Freiheitsstatue. Darüber hinaus treten ›Lebensmittel‹ als das auf, was der Begriff bereits ausdrückt: als ›Mittel zum Leben‹. Der spanische Begriff ›alimentación‹ (im Lateinischen *alimenta*) führt hingegen auf den finanziellen Hintergrund der ›essbaren Dinge‹ (*comestibles*) zurück. *Alimentieren* bedeutet in diesem Fall jemanden mit Geldmitteln zu unterstützen (Spesen für Speisen). Mit Mais und Oliven, beide jeweils wichtige regionale Nahrungsmittel in Argentinien und Griechenland, wird nicht nur der symbolische Wert der Währung aufgegriffen, die Lebensmittel treten darüber

153 Wenn auch nicht im Kontext der Lebensmittel, treten doch immer wieder Tiere in den Werken der Künstlerin auf. In *La Destrucción* lässt Minujín Hasen und Vögel frei. Ein Pferd spielt die Hauptrolle in *La Cabalgata*. In *Batacazo* fliegen Fliegen und hoppeln Hasen. Einige Hasen seien jedoch bei der Kunstaktion ums Leben gekommen, weshalb das Werk frühzeitig beendet wurde. Vgl. Noorthoorn (2010). Ich möchte dies anmerken, ohne der Thematik weiter nachzugehen. Doch erneut eröffnet sich an dieser Stelle die Möglichkeit, über die Agenzialität der Tiere weiter nachzudenken. (Vgl. dazu auch 6.2.2).

154 Weitere wichtige Aspekte und Details der Werke wurden hier ausgelassen. Mit der Aufzählung sollte lediglich die Präsenz der unterschiedlichen Lebensmittel hervorgehoben werden.

hinaus als ›doppelte Medien‹ auf: als Lebensmittel und als Alimente. Ihre Überführung in Währung entzweit diese im Tauschgeschäft essenzielle Verbindung zwischen unterschiedlichen Bedürfnissen oder »Lebensnotwendigkeiten«, wie Lebensmittel, so betont auch Bernhard Waldenfels, sie darstellen.¹⁵⁵ Die Schuld, *la deuda*, ist ein Zeugnis dieser Trennung. Wenn auch der kausale und historische Weg bis zur Schuld weitaus komplexer ist, sollten hier dennoch der Begriff und die Bedeutung der Lebensmittel näher beleuchtet werden.

Im Phänomen der Lebensmittel, die als Tauschmittel eingesetzt werden, verortet Waldenfels die Begriffe der »Teilgabe« und »Teilnahme«. Dabei wird das Geben zum »Teilgeben«. Im *Teilgeben* wiederum vollziehe sich parallel der Prozess des Teilnehmens: »Speise und Trank sind idealiter betrachtet gemeinsame Speise und gemeinsamer Trank«, so Waldenfels.¹⁵⁶ Das Problem liege im »Mehr-haben-wollen«, in der Unersättlichkeit der Menschen. Lediglich vor dem Hintergrund des Mythos tauche eine »freigiebige Natur auf, die gibt, ohne zu nehmen.«¹⁵⁷ Aus dieser Perspektive heraus werden Lebensmittel als pure Gaben dargestellt. Waldenfels verweist hier auf das Zeitalter des Kronos, in welchem es noch keinen Ackerbau gegeben habe und die Menschen Früchte sammelten, die ihnen »die Erde von selbst gab«.¹⁵⁸ Im goldenen Zeitalter Ovids, so der Philosoph, flossen Ströme von Milch und Honig, die »ohne Zwang gewachsen waren«. Erst Zeus sollte diesem »kindlichen Spuk« ein Ende bereiten. Die Nahrung gab sich nun nicht mehr von selbst, sie wurde vielmehr zur »Gabe der Götter«. Sei es die Natur oder seien es die Götter, welche die Nahrung geben: Im Geben selbst entlarvt Waldenfels die Frage nach der Selbsterhaltung als »Fremdheitsmotiv«, welches letztendlich im »zivilisatorischen Mythos« festgehalten werde. So folgert der Philosoph, dass im »Mythos vom Geben« eine Umdeutung geschehen sei: »[...] denn was die Gabe wohl oder übel auszeichnet, das ist eine Zuvorkommenheit, die niemals völlig einzuholen ist.«¹⁵⁹ Erneut wird deutlich, dass das Geben und Nehmen nicht ausschließlich zwischen verschiedenen Subjekten stattfindet, sondern sich im (Lebens-)Mittel selbst verortet. Demnach »repräsentieren« Lebensmittel nicht einfach etwas.¹⁶⁰ Im Kunstwerk von Minujín sind sie auch keineswegs, wie es auf den ersten Blick wirken mag, Mittel zum Spektakel oder bloß köstliche Amusements; vielmehr werden an der Schnittstelle von Ästhetik und Politik durch die Verhandlung der Lebensmittel wesentliche Fragen formuliert. Diese Fragen richten sich an die jeweilige Materialität der Lebensmittel, an den Kontext und an die bereits im Hinblick auf die Temporalität gestellte Frage nach dem Ephemeren, nach ihrer Vergänglichkeit.¹⁶¹ Anhand der *Venus de queso* sollen die-

155 Darüber hinaus hält Waldenfels fest: »Die Gewinnung und Herstellung von Lebensmitteln reiht sich [...] unter die elementaren Betätigungen ein, die der Befriedigung ebenso elementarer Bedürfnisse dienen.« Waldenfels (2015), 300.

156 Ebd., 314.

157 Ebd.

158 Ebd., 315.

159 Ebd.

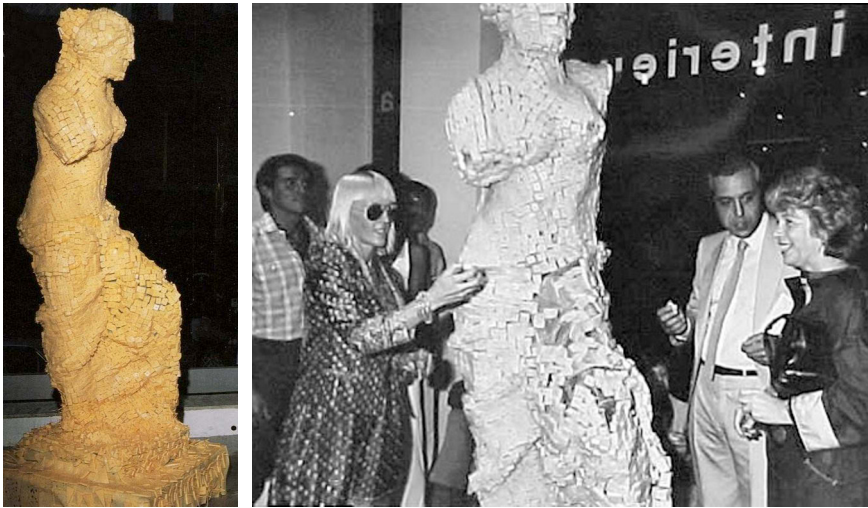
160 Hier schließe ich mich den Überlegungen von Karen Barad an, die statt der ›Repräsentation von Dingen‹ für die ›Performativität der Dinge‹ plädiert. Vgl. Barad (2012).

161 Vgl. 8.2.1.

se Aspekte nun erneut aufgriffen und über den Geschmacks- und Geruchssinn näher untersucht werden.

Abb. 85 (links) Marta Minujín, *Venus de queso*, 1981;

Abb. 86 (rechts) Marta Minujín, *Venus de queso* (Venus wird verzehrt, links Marta Minujín), 1981



Die *Venus de queso* (Abb. 85, 86) wurde 1981 erstmals in Buenos Aires ausgestellt. Anlass bot das 20-jährige Jubiläum der von Hans Knoll bereits 1938 in New York gegründeten Designfabrik.¹⁶² In den 1980er-Jahren war das Unternehmen unter dem Namen ›Interieur forma‹ bekannt. Die Skulptur bestand vermutlich aus einem Eisengestell, welches mit einem Metallnetz überzogen wurde (vgl. Abb. 87).¹⁶³ In das Netz konnten dann mit Zahnstochern kleine Käsewürfel gesteckt werden, die schließlich den gesamten Körper der Venus mit einem gelben Käsemantel umhüllten. Wie schon bei der *Venus cayendo* dienten die Formen des antiken Originals als Vorbild für die ›Käsevenus‹. Die Figur stand auf einem Sockel und muss ca. zwei Meter hoch gewesen sein.¹⁶⁴ Anhand der Bilder lässt sich rekonstruieren, dass es sich um verschiedene Käsesorten gehandelt haben muss, welche die Haut der Venus gestalteten. Am Sockel wurden sowohl rechteckige Käsescheiben mit größeren Löchern als auch dreieckförmige Scheiben angebracht. An

162 Vgl. Claudia López Barros, »La figura del comensal en el arte efímero. Acerca de algunas rupturas propuestas por el arte de vanguardia en las décadas del 60 y el 80 en la argentina.« revista figuraciones, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=44&idn=1&arch=1>. [22.04.2018].

163 Die Fotografie wurde in Minujíns Atelier aufgenommen. Dort stand eine solche Metallstruktur, die als Gerüst für den Käsemantel gedient haben könnte.

164 In den Quellen werden keine Angaben zur Größe geliefert, jedoch geht aus den Bildern hervor, dass die Skulptur die daneben stehende Minujín um einiges überragte.

den Füßen der Figur wurden die Scheiben dann dicker und gingen schließlich in kleine Käsewürfel über. Auf einer Fotografie sieht man die bereits »angeknabberte Venus«. Neben ihr steht die Künstlerin mit einem Käsewürfel in der Hand. Das Werk sollte während der Feierlichkeiten von den Gästen verzehrt werden.¹⁶⁵ Was hat es mit dem besonderen Material »Käse«, aus welchem sich das Bild der griechischen Göttin letztendlich zusammensetzt, tatsächlich auf sich?

Abb. 87 Marta Minujín, *Venus de queso-Gestell*



Käse gehört in die Kategorie der tierischen Milchprodukte und zählt in vielen Kulturen als Grundnahrungsmittel. 2012 fanden Archäologen in Polen perforierte Tonscherben, an denen Spuren von Milchsäuren nachgewiesen werden konnten. Diese Spuren werden als Bestätigung für die Käseproduktion im 6. Jahrtausend v. Chr. angesehen. Dabei entstand der Käse aus fermentierter Milch.¹⁶⁶ Die Umwandlung von Milch

¹⁶⁵ Ob die Käsevenus während der Ausstellung tatsächlich »hingelegt« wurde, wie Claudia López Barros behauptet, bleibt fraglich. Denn der Käse konnte problemlos auch in der aufgestellten Position abgenommen und gegessen werden. Zudem führt die Autorin zu ihrer Behauptung kein Bildmaterial oder eine weitere Quelle an, die dies bestätigen würde. Vgl. López Barros.

¹⁶⁶ Vgl. Martin Vieweg, »Buchstäblich alter Käse.« <https://www.wissenschaft.de/geschichte-archaeologie/buchstaeblich-alter-kaese-2/>. [22.04.2018].

zu Käse hatte verschiedene Vorteile: Zum einen wurde das Nahrungsmittel transportfähiger und haltbarer, zum anderen wurde es für die damals laktoseintoleranten Menschen auch bekömmlicher.¹⁶⁷ Mit Ausnahme der asiatischen Völker, bei denen nach wie vor eine hohe Laktoseintoleranz vorliegt, da hier weniger Milchprodukte in der Ernährung vorkommen, ist die Herstellung von Käse weltweit verbreitet, vor allem in europäisch geprägten Kulturen.¹⁶⁸ Über das heute für seinen Käse berühmte Frankreich schreibt Michel Serres: »Die französische Kultur pflegt von jeher den Geschmack, beschäftigt sich damit, arbeitet daran. Käse, Weine, Wild, Kuchen, Küche: dieses Stilleben ist wie ein Personalausweis.«¹⁶⁹ Dies mag ebenso für die italienische Esskultur gelten.¹⁷⁰ Wesentlich ist, dass sich im Käse eine zutiefst sinnliche Beziehung verbirgt. Nicht nur der Geruch und Geschmack von Käse regen die Sinne an, bereits seine materielle Grundlage – die Milch – zeugt von purer Sinnlichkeit. Bei allen Säugetieren stellt Milch nach der Geburt das erste und gleichzeitig wichtigste »Lebensmittel« dar. Dabei ist Milch das einzige Nahrungsmittel, welches die Körper weiblicher Säugetiere von sich aus erzeugen können. Milch wird im »eigenen«, mütterlichen Körper produziert, um vom »anderen«, dem Körper des Säuglings, aufgenommen zu werden. Waldenfels bezeichnet das Stillen durch die Muttermilch – ein weiteres Fremdheitsmotiv – als die »Urgabe«.¹⁷¹ In diesem sehr intimen, innigen Prozess bündeln sich die verschiedenen Sinneswahrnehmungen und zugehörige Handlungen: fühlen, schmecken, tasten, saugen, riechen und schließlich das Fühlen der Haut. Der Geschmack und Geruch von Milch muss demnach für Säuglinge, die in den ersten Wochen ihres Lebens keine konkrete visuelle Wahrnehmung haben, eine der frühesten, sinnlichen Erfahrungen darstellen. Ohne nun in die Ebenen der Psychoanalyse Freuds oder der Entwicklungspsychologie Piagets abschweifen zu wollen, kann Milch als Inbegriff eines »sinnlichen Materials« bezeichnet werden.

Auch Wolfgang Laib greift auf dieses Material zurück. In seinen *Milchsteinen* gießt der Künstler flüssige Kuhmilch auf horizontale, leicht abgeschliffene Marmorplatten. Die Milch verteilt sich regelmäßig auf dem Marmorbett und ist als flüssiges Material kaum noch erkennbar. Auf der glatten Oberfläche glänzt und schimmert sie weiß durch ihre fetthaltige Konsistenz. Milch und Marmor werden hier in einen sinnlich-materiellen Dialog geführt und »verschmelzen« in der visuellen Wahrnehmung zu einem einzigen Element. Die Dichotomien zwischen festem und flüssigem Material, zwischen Vertikalität und Horizontalität werden hier in eine völlig andere Dimension überführt. Darüber hinaus fusioniert in der Zusammenführung der unterschiedlichen Materialien auch die Materialität der jeweiligen Geschichte. Was geschieht also, wenn sich Minujns Käsevenus vor dem Hintergrund der fallenden Mythen in diesen weißen, kühl

167 Vgl. Melanie Salque und u.a., »Earliest evidence for cheese making in the sixth millennium BC in northern Europe.« <https://www.nature.com/articles/nature11698>. [22.04.2018].

168 Die Frage, ob und inwiefern Käse im präkolonialen Afrika und Südamerika vorkam, bedarf einer weiteren Untersuchung.

169 Serres (1999), 444.

170 Hingegen verfügen weder die »deutsche« noch die »argentinische Küche« über eine besondere kulinarische Raffinesse.

171 Vgl. Waldenfels (2015), 315.

temperierten, zwischen flüssig und fest, tierisch und mineralisch befindlichen ›Materialdialog‹ einbringt? Der Marmor, aus welchem die Erscheinung der klassischen Venus resultiert, wird sowohl bei Laib als auch bei Minujín mit einer tierischen, essbaren Haut versehen. Im Hinblick auf die antike Venus, deren ›ewige Jugend‹ in der Materialität des Minerals festgehalten wird, werden nun vergängliche Materialien buchstäblich *auf den Leib gebunden*. Diese temporäre, materielle Zusammenführung formuliert andere Fragen an den Mythos der griechischen Göttin. Denn die mythische Narration verändert sich – wie anhand der *Venus criolla* gezeigt wurde –, sobald sie aus der Perspektive der Vergänglichkeit erzählt wird. Zweifelsohne muss die Käsevenus vergehen. Ihr Geruch *fällt* in die Nasen und ihr Geschmack in die Münder und Mägen schmeckender Betrachter:innen. Die sogenannten ›chemischen Sinnesorganen‹, Geschmacks- und Geruchssinn, werden über die Käsevenus direkt ›angesprochen‹, treten also in eine sinnliche Konversation mit der Skulptur. So wird die Gestalt der Venus neben ihrer visuellen Erscheinung gleichzeitig auch von den Geruchs- und Geschmacksnerven ›geformt‹. In der Käsevenus verwandelt sich die einst kühle und feste Materialität der antiken Venus in eine feinstoffliche, nicht sichtbare Materie aus Duftstoffen. Im Verzehr transformiert sich der Käse schließlich in den Nahrungsbrei, vermischt sich mit Speichel und Magensäften, wird Teil des Stoffwechsels. Die Haut der Venus löst sich nach und nach ab. Übrig bleibt das metallene Gestell der Skulptur.

»Nektar und Ambrosia«, um die Termini Waldenfels aufzugreifen, bleiben den Göttern vorenthalten. Denn »Essen und Trinken haben in der Metaphysik, also im Bereich ewiger Wesenheiten und letzter Ziele, nichts zu suchen.«¹⁷² Demnach bettet sich die Käsevenus Minujíns in ein sinnliches Paradox ein. Das Bild der antiken Göttin aus Marmor wird in der *Venus de queso* nicht nur zum vergänglichen Objekt, vielmehr kehrt über das Motiv des Lebensmittels auch etwas in die Venus ein, das ihr von Anfang an vorenthalten war – nämlich Lebendigkeit. Als Göttin der Liebe, Fruchtbarkeit, Sexualität und der Verführung, ja sogar der Vegetation, tritt die Venus tatsächlich getrennt von diesen vergänglichen und im Leben verankerten Begriffen in Erscheinung. Die antike Venus wird niemals essen, niemals trinken, niemals riechen, geschweige denn fühlen. Indem Minujín den weiblichen Körper zum ›Milchprodukt‹ werden lässt, führt sie die lebensnotwendigen Eigenschaften der Säugetiere in den dynamischen Kreislauf des Werdens zurück. Dadurch wird parallel eine Grundlage für die politische Verhandlung der unterschiedlichen Werdensprozesse ermöglicht. Darüber hinaus durchdringen die Materialität und Sinnlichkeit der Milch mögliche Deutungsversuche aus einer transkulturellen oder postkolonialen Perspektive. Denn in der Milch, der »Urgabe«, liegt die Voraussetzung jeder kulturellen Entfaltung (von Säugetieren). Von dieser Annahme ausgehend, die sich im Bereich des Sinnlichen situiert, können ›postkoloniale Machtverhältnisse‹ aus einer anderen Perspektive heraus untersucht werden.

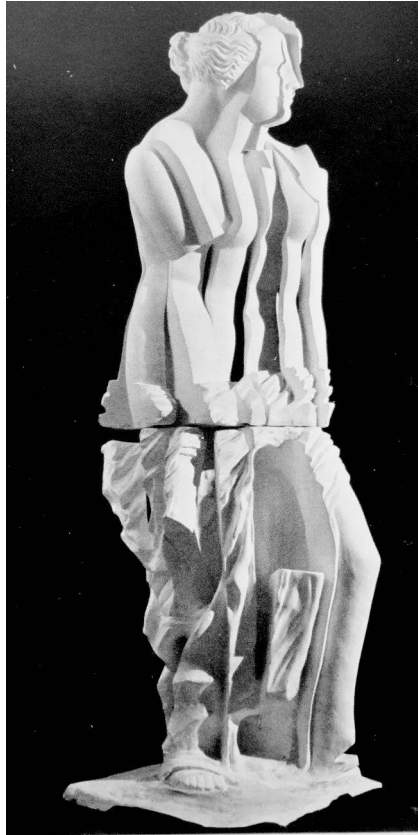
8.2.3 *Venus fragmentándose*

Der Mythos der Venus wird in Minujíns Skulpturen von einer geschlossenen Form befreit. Die von Benjamin beschriebene ›Einzigartigkeit der Aura‹, die im Ritual anwe-

172 Waldenfels (2015), 305.

send ist, verliert mit der Reproduktion ihre singuläre Erscheinung. Die Aura zerbricht und ihre Erscheinungsform wird vervielfacht. Wie stellt sich die Transformation der Erscheinung in der ›fragmentierten Venusfigur‹ von Minujín dar?

Abb. 88 Marta Minujín, *Venus fragmentándose*, 1983



Die *Venus cayendo* fällt nicht nur einmal, sondern multipliziert sich in ihrem Fall, wodurch die Venusfigur in einer raum-zeitlichen Dynamik erscheint. Auch die *Venus fragmentándose* (Abb. 88) stellt das Uniforme der antiken Skulptur infrage. Das Bild der griechischen Göttin fügt sich aus ca. einem Dutzend an Fragmenten wieder zusammen. Dabei überziehen die Schnitte ihren gesamten Körper – von Kopf bis Fuß ist Venus mehrmals geteilt. Die Versionen der *Venus fragmentándose* von 1983, die aus Gips, Marmor und Bronze angefertigt wurden, bestehen nicht aus einem Element, vielmehr wurden Ober- und Unterkörper sichtbar zusammengesetzt. In diesen Versionen, welche die griechische *Venus de Milo* mit 2,40 Meter knapp überragen, gestalten sich die einzelnen Fragmente von einem Längsschnitt ausgehend. Doch in anderen Arbeiten dieser Werkreihe setzen sich die Skulpturen aus mehreren Querschnitten zusammen. Mal werden nur Gesichter fragmentiert, mal sind es gesplante Torsi, die sich aus ihren

Fragmenten heraus multiplizieren.¹⁷³ Anhand dieser Arbeiten unterscheidet Glusberg zwischen zwei wesentlichen, formalen Aspekten: der Wiederholung (*repetición*) und dem Bruch mit einer Einheit (*fractura de lo único*).¹⁷⁴ Das Motiv der Einheit werde durch die Wiederholung und Fragmentierung der Formen zerstört, sodass essenzialistische Modelle wie jene der Identität und des Ursprungs ihre notwendige Basis verlören. Durch den Aspekt der Wiederholung (*repetición*) werde außerdem deutlich, dass es nicht bei einer Dekonstruktion des Mythos bleibt, sondern im Rekonstruieren ein permanenter Akt zwischen Konstruktion und Dekonstruktion stattfinde. Dabei äußere sich der Bruch der Einheit nicht nur in der materiellen Erscheinung der Venus (*ruptura real*), sondern situiere sich darüber hinaus im »ideologischen Bruch« (*ruptura ideológico*) mit dem mythischen Narrativ der antiken Skulpturen.¹⁷⁵ An diesem Punkt verortet Glusberg den von Bertold Brecht geprägten Begriff des »Verfremdungseffekts« (*efecto de distanciamiento*). Hier soll über die Verfremdung einer Norm, wobei sich das Gegebene vom »ursprünglichen Zustand« distanziert, eine andere Form der »Nähe« hergestellt werden. In Minujíns Arbeiten wird diese Nähe über die transformierte, geöffnete, fragmentierte, fallende und ephemere Haut der Venus unmittelbar erfahrbar.

Durch die »Aneignung« des klassischen Motivs der europäischen Kunst und Kultur öffnet Minujín eine *brecha* (Glusberg) für den kunsthistorischen Diskurs.¹⁷⁶ Der spanische Begriff *brecha* kann sowohl mit Bresche, Lücke und Öffnung als auch mit dem Bild einer »klaffenden Wunde« übersetzt werden. Bezüglich des im ersten Kapitel diskutierten Traditionsbegriffs der »arte argentino« wird diese Öffnung im Hinblick auf die koloniale Geschichte nach wie vor als Wunde, im Sinne einer Verletzung, interpretiert. Doch wäre Minujín missverstanden, wenn ihr Werk allein durch das Motiv der Wunde betrachtet würde. Denn vielmehr als dass sie im »schmerzhaften« Zustand verhaftet bleibt, *eröffnet* Minujín durch die permanente Fragmentierung der Venus einen weiteren Raum für neue Handlungsmöglichkeiten.¹⁷⁷ Ohne diesen Rückschluss auf die »arte argentino« zu ziehen, hält Glusberg gleich zu Beginn seines kurzen Textes fest: »Esta liberación de la escultura tradicional, esta demitificación de obras clave de la historia del arte [...] plantean una nueva concepción del espacio.«¹⁷⁸ Es ist genau diese räumliche Neuordnung, die Minujín stets sucht und in welchen sich ästhetisch-politische Potenziale produktiv entfalten können.

173 Bei *Termópilas* von 1983 verläuft der Schnitt horizontal bis diagonal, während die Spaltung in *El colapso de la identidad de Marsyas* vertikal angesetzt ist. Vgl. Glusberg (1983).

174 Vgl. ebd.

175 Ebd.

176 Glusberg schreibt diesbezüglich: »El tiempo cronológico, simbolizado por la movilidad y el dinamismo, y los procesos de ruptura; por los cortes de las figuras, abren así una brecha en el futuro de la escultura.« (»Die durch Mobilität und Dynamik symbolisierte chronologische Zeit, und die Prozesse des Bruchs, die sich in den Einschnitten der Figuren zeigen, öffnen eine Bresche für die Zukunft der Skulptur.«, ÜdA). Ebd.

177 Didi-Huberman geht beispielsweise auf das Sezieren der Venus – *Venus öffnen* – als epistemologische Praxis ein. Vgl. Didi-Huberman (2006).

178 »Diese Befreiung von der traditionellen Skulptur, diese Entmythologisierung von Schlüsselwerken der Kunstgeschichte [...] schlägt eine neue Konzeption des Raums vor.« (ÜdA). Glusberg (1983).

Abb. 89 Marta Minujín, *Plataia y lo millones*, 1995

Ähnlich wie in der künstlerischen Verhandlung der Matratze, aus welcher sich Minujíns frühen skulpturalen Werke zusammensetzen, manifestiert sich auch in der Auseinandersetzung mit den antiken Skulpturen eine ›Praxis des Erfahrbar-machens und des Durchdringens‹. Wenn es zunächst nur die Blicke sind, die die fragmentierte Haut der Venus *durchdringen*, so wird mit *Plataia y los Millones* (Abb. 89) ein Werk geschaffen, dass bereits das Begehen des gespaltenen Kopfes von *Plataia* ermöglicht. *Plataia* ist eine von Minujín geschaffene Wortneuschöpfung, die sich jedoch unmissverständlich auf das Land des Silbers, nämlich Argentinien, und seine Bewohner:innen – *los millones* – bezieht. Der Durchmesser des Kopfes beträgt 2,80 Meter. Zwischen den einzelnen Kopfelementen verlaufen schwarz gekennzeichnete Wege. Vor der Installation befinden sich die ›Millionen Figuren‹. Laut eines Zeitungsberichts waren es ca. fünf- bis sechstausend kleine Figuren, die durch ihre zerstreute Anordnung eine kaum überschaubare Menge darstellen sollten.¹⁷⁹ Durch die Fragmentierung öffnet sich die Skulptur. Die Aufspaltung ermöglicht schließlich auch die Wahrnehmung des Inneren des skulpturalen Körpers. Somit verwandelt sich das in sich geschlossene Werk in eine Installation im Raum und wird dadurch auch von innen heraus erfahrbar.¹⁸⁰ Ein geschlossener, unbeweglicher (Hohl-)Raum würde keine teilnehmende Handlung erlauben. Minujín *unternimmt* – im Sinne von ›in die Materie eingreifen‹ – demnach den nötigen ›Schnitt in die Haut‹¹⁸¹ der antiken Göttin, um die physische Teilnahme im Innenraum der Skulp-

179 Vgl. Carlos Espartaco, »Marta Minujín: Plataia y los millones.« ICI- Instituto de Cooperacion Iberoamericana, 1990; Flyer in: Minujín, Archiv Espigas.

180 Das In-Erfahrung-bringen des ›Inneren‹ wurde bereits anhand der Matratzenarbeiten erforscht, vgl. 6.2.1.

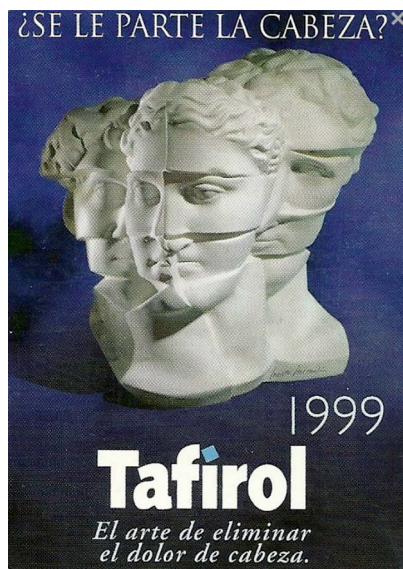
181 Bezüglich der ›Öffnung des Bildraumes‹ ist auch Lucio Fontana und sein *Concetto spaziale* eine wichtige Referenz.

tur zu ermöglichen. Die Frage nach der Partizipation stellt sich deshalb auch in dieser klassischen, bildhauerischen Werkreihe der Künstlerin.¹⁸²

Mit der Anfertigung von zahlreichen Modellen, die sie *Cabeza viva en arte* (Abb. 90) nennt, kehrt Minujín das Konzept der ›massenhaften Partizipation‹ nun um. War es zuvor die Menschenmenge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort an einer künstlerischen Aktion teilnahm, so sind es nun unzählige Orte, an welchen ›die Betrachter:innen‹ zu verschiedenen Zeiten an Minujíns Kunst ›teilhaben‹ können. Denn ca. 6000 der genannten Modelle wurden als Werbemittel für das Schmerzmedikament *Tafirol* angefertigt (Abb. 91). Die aus Kunststoff bestehenden Skulpturen wurden von dem Pharmaunternehmen *Lasifarma* produziert und später auf die Apotheken des ganzen Landes verteilt. Mit dieser Aktion bringt Minujín nun alle ›klassischen‹ Merkmale, die am traditionellen Kunstbegriff haften, zu Fall. Material, Produktion, Ausstellungsort – alle Faktoren, die dem Kunstwerk seine klassische Existenzberechtigung verleihen, entspringen einem direkten kommerziellen Kontext. Dabei ließe sich Kunststoff als das ›kommerzielle Material‹ schlechthin bezeichnen, da es die Massenanfertigung zahlreicher Dinge ermöglicht. In der Materialtransformation von Marmor zu Plastik wird durch die weiße Farbigkeit beider Werkstoffe jedoch eine täuschende Ähnlichkeit simuliert.

Abb. 90 (links) Marta Minujín, *Cabeza viva en arte*, 1999;

Abb. 91 (rechts) Marta Minujín, *Tafirol*-Poster, 1999



182 Die Größenangabe zu *Plataia* (1998) beträgt ca. 340 x 320 x 320 cm. In den selben Kontext integriert sich auch die Arbeit *Percepción* mit 380 x 340 x 340 cm.

Dass Künstler:innen ihre Werke in ihren Ateliers von Mitarbeiter:innen produzieren lassen, ist kein Geheimnis.¹⁸³ Doch es ist auffällig, dass nun die Anfertigung der ›Ware‹ in die Hände eines Pharmaunternehmens gegeben wurde. Die damals unter *Lasifarma* und heute unter dem Namen *Sidus* bekannte Firma produzierte die 6000 Venusköpfe und lieferte sie anschließend an ihre Kunden, die Apotheken, aus. Minujín hat demnach die Produktion ihrer Arbeit ›outgescourt‹ und reicht mit diesem Schritt die künstlerische Tätigkeit – das Handwerk der Bildhauerin – an die Produktionstechnik eines wirtschaftlichen Unternehmens weiter. Jedoch werden in der Verflechtung der Schmerzmittelwerbung von *Tafírol* und dem antiken, gespaltenen Venuskopf Begriffe wie Ware, Ding, Mythos und Kunst im ästhetisch-politischen Spannungsverhältnis verhandelt. Dadurch entziehen sie sich dem wirtschaftlichen Zweck und vermischen die Grenzen verschiedener Existenzweisen.¹⁸⁴

Die kuratierende Institution, welche die *Tafírol-Venus* als Kunstwerk letztendlich ausstellt, ist die Apotheke. In dieser Konstellation eröffnen sich nicht nur zahlreiche Metaphern, die das ›Schmerzbild‹ einer Kultur nachzeichnen, vielmehr verlagert sich der Kunstbegriff an den zentralen Ort der Schmerzbekämpfung und greift deshalb mehr denn je in die ›Rehabilitation‹ der Patienten ein. Dank *Tafírol* wird Venus zum Inbegriff des Kopfschmerzes, zum Inbegriff eines Denkens, in welchem das Subjekt verletzbar, schmerzempfindlich und deshalb auch sensibel bleibt.

183 Dabei sprengt der Begriff des ›Ateliers‹ die eigentliche Bedeutung dieser Orte. Andy Warhol nannte sein ›Atelier‹ deshalb *factory*. Dieser Begriff trifft heute auf zahlreiche ›Ateliers‹ zu, da sie eher Produktionsstätten als Werkstätten darstellen.

184 In *La flexibilidad del porvenir* und *Filosofía de la diagonalidad*, beide Arbeiten wurden 1998 produziert, werden kleinere Repliken der *Venus cayendo* und *Venus fragmentándose* mit Alltagsgegenständen kombiniert. Venus fällt aus ihrer Isolation heraus und wird zum reproduzierten Ding. Ähnliches geschieht auch mit Pistolettos *Venere degli stracci* (Venus in Lumpen) von 1967.

