

9. Striptease de la pintura¹

»En [los lenguajes artísticos] existe siempre un destiempo en la comunicación.«²

Luis Felipe Noé

9.1 Neoexpressionismus

Anfang der 1980er-Jahre wurde der Begriff des ›Neoexpressionismus‹ erneut verhandelt. In ihren Überlegungen zur Postmoderne führt die Kunstkritikerin Eleanor Heartney die Strömung auf Künstler:innenpositionen zurück, die in Deutschland, Italien, England und den USA vertreten sind.³ Als Protagonisten werden u.a. Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Carlo Maria Mariani, Sandro Chia, Francesco Clemente und Julian Schnabel erwähnt. Der sogenannte ›Neoexpressionismus‹ wäre jedoch ohne die verschiedenen Bewegungen, die sich an der Schnittstelle zwischen Moderne und Postmoderne vor allem in den 1960er-Jahren ereigneten, undenkbar.⁴ In dieser Zeitspanne wirkte auch das von Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Ernesto Deira und Rómulo Macció gegründete Kollektiv *Otra figuración*⁵, dessen Stellung in der ›westlichen Kunstgeschichtsschreibung‹ jedoch nur selten berücksichtigt wird.

Die Kunsthistorikerin Aignes de Maistre hebt daher hervor, dass das Künstlerkollektiv während seiner Zusammenarbeit von 1961 bis 1965 bedeutende Fragen der Postmoderne antizipiert habe, die in den 1980er-Jahren im Kontext des Poststrukturalismus

-
- 1 Der Titel dieses Abschnitts ist dem Vortrag *El Strip-tease de la pintura y el neo expresionsimo* (1984) entnommen, den Noé 1984 im Rahmen des Seminars *The New Expressionism* an der New Yorker Universität hielt. Der Aufsatz wurde später in seinen gesammelten Schriften veröffentlicht. Vgl. Noé (2009), 89-100.
 - 2 »In [den künstlerischen Sprachen] gibt es immer eine Entzeitlichung in der Kommunikation.« (ÜdA). Ebd., 90.
 - 3 Vgl. Heartney (2002).
 - 4 Heartney selbst verweist auf das Paradox des Postmodernediskurses, der stets die Moderne brauche, um sich von ihr abzuwenden. Vgl. Ebd., 6ff.
 - 5 In der Kunstgeschichtsschreibung wird meistens auf den Begriff der *Nueva figuración* zurückgegriffen, um die Existenz der argentinische Position gegenüber der französischen *Nouvelle figuration* und der deutschen *Neuen Figuration* (Hans Platschek) zu betonen.

erneut im Fokus stehen sollten. Aus diesem Grund bezeichnet de Maistre das argentinische Kollektiv als Vorreiter des Postmodernismus⁶ und damit auch als zentralen Akteur in der Debatte über den Neoexpressionismus:

»Al querer dar una imagen de su realidad, nuestros pintores encontraron un lenguaje capaz de expresar la estructura del caos. Su eclecticismo, mezclando lenguajes estilísticos que aparecían en una secuencia cronológica y valiéndose de su oposición, refuta la lógica científica de la innovación y la secuenciación del tiempo que fundan el mito del progreso. Haciendo esto, dieron una imagen de su realidad de argentinos de los años sesenta, pero también de nuestra realidad actual. La ›belleza bárbara irracional‹ de su eclecticismo no puede sino conmovernos profundamente. Son los únicos, hasta donde sé, que dieron ese paso tan decisivo, la ruptura voluntaria con la lógica histórica del modernismo. La figuración libre, ›posmoderna‹, de los años ochenta y noventa se acerca a su voluntad inicial, neofigurativa, de mezclar todo con la mayor libertad posible sin preocuparse por la concordancia de los tiempos.«⁷

Des Weiteren betont de Maistre, dass die Künstler durch den von ihnen praktizierten Eklektizismus eine einseitige Auslegung der ›Neuen Figuration‹ überwunden hätten. In der Vermischung verschiedener Kunstformen sieht sie das grundlegende politische Potenzial der argentinischen *Otra figuración*:

»[...] [L]a figuración argentina rompe con la lógica histórica de la modernidad. [...] Esta libertad está al servicio de una voluntad artística individual. A diferencia de los geométricos de los años cuarenta, que reivindican todos el marxismo, su figuración ecléctica no responde a una ideología. [...] Su compromiso político, cuando lo hay, es individual.«⁸

Indem die Künstler der figurativen Malerei mit einer abstrakten Methodik begegnen, ließe sich, so de Maistre, das Fundament des Modernismus, nämlich dessen historische Temporalität, grundsätzlich in Frage stellen. Doch mit welcher Form der ›Temporalität‹

6 De Maistre verweist diesbezüglich auf Lyotards Schrift *La condition postmoderne* von 1979. Vgl. Agnès d. Maistre, »Caos y progreso.« In Noé, Luis Felipe Noé – *Cuaderno de bitácora* (2015a), 136–137.

7 »Unsere Maler wollten ihrer Realität ein Bild verleihen und sie fanden eine geeignete Sprache, die dazu fähig war, die Struktur des Chaos auszudrücken. Ihr Eklektizismus – das Mischen von Stilen, die in einer chronologischen Abfolge erschienen sind, aber auch das Ausschöpfen der darin liegenden Gegensätzlichkeit – widerspricht der wissenschaftlichen Logik von Innovation sowie einer festgelegten zeitlichen Abfolge, die im Mythos des Fortschritts begründet sind. Damit bildeten sie ihre Realität als Argentinier der Sechzigerjahre ab und schufen zugleich auch ein Bild der heutigen Zeit. Die ›irrationale barbarische Schönheit‹ ihres Eklektizismus kann uns nur tief berühren. Soweit ich weiß, sind sie die Einzigen, die diesen entscheidenden Schritt, nämlich den freiwilligen Bruch mit der historischen Logik der Moderne, vollzogen haben. Die offene, ›postmoderne‹ Einstellung der Achtziger- und Neunzigerjahre kommt ihrem anfänglichen, neofigurativen Willen nahe, alles möglichst frei zu mischen, ohne sich um die Abfolge der Zeit zu kümmern.« (ÜdA). Ebd.

8 »[...] [D]ie argentinische Figuration bricht mit der historischen Logik der Moderne. [...] Diese Freiheit entspringt einem individuellen künstlerischen Willen. Anders als die Geometriker:innen der Vierzigerjahre, die sich alle auf den Marxismus berufen, bezieht sich die eklektische Figuration nicht auf eine Ideologie. [...] Ihr politisches Engagement, insofern es dieses gibt, ist individuell.« (ÜdA). Ebd., 136.

haben wir es hier zu tun? Die Frage nach der Zeitlichkeit bildet ein zentrales Motiv in den hier angestellten Überlegungen. Sie reflektiert auf zwei verschiedenen Ebenen das Problem der ›arte argentino‹. Während identitätsstiftende Diskurse eine feste Zeit konstruieren, agiert in der Existenzweise künstlerischer Arbeiten eine andere Form der Zeitlichkeit. Diese These wird im Folgenden näher diskutiert.

Die Debatte um die *Nueva figuración*, in welcher neben de Maistre auch andere Stimmen der Kunstrezeption der 1960er Jahre u.a. Patrick Frank, Rosa María Ravera, Luis Camnitzer und Jorge Glusberg, einen Perspektivwechsel – *desde Argentina* – einfordern,⁹ schreibt sich in einen weiteren Diskurs ein: in die allgemeine Frage nach der Positionierung der ›lateinamerikanischen Kunst‹ im internationalen Kontext. Wie Mari Carmen Ramírez darlegt, sei es kein Zufall, dass in den Achtzigerjahren in den USA der Diskurs um die ›lateinamerikanische Kunst‹ erneut aufgegriffen werde.¹⁰ Zu jenem Zeitpunkt entwickle sich in verschiedenen nordamerikanischen Institutionen eine rege Nachfrage an Kunst aus Lateinamerika, die sich jedoch vor dem Hintergrund des Kalten Krieges als geopolitische Strategie erweise.¹¹ Kunst und Markt, wie Ramírez unterstreicht, stehen hier im engen Verhältnis zueinander und motivieren zur intensiven Auseinandersetzung mit der Kunst Lateinamerikas.

Erneut befinden wir uns im komplexen Spannungsfeld der ›arte argentino‹ und der ›arte latinoamericano‹, dessen Problematik im ersten Kapitel dargelegt wurde. Hier werden ästhetisch-politische und geopolitische Fragen miteinander vermischt. Doch in der Logik dieser Fragen agieren unterschiedliche Zeitformen, weshalb die genauere Untersuchung der Temporalität von wesentlicher Bedeutung ist. Vor dem Hintergrund des ›Neoexpressionismus‹ sowie der Verhandlung der ›lateinamerikanischen Kunst‹ können dementsprechend zwei zentrale Probleme markiert werden: die Vorstellung von einer fixierten Zeitlichkeit sowie die von einer festen Identität. Indem Aignes de Maistre die hier nicht anzufechtende Besonderheit des Kollektivs vor dem Hintergrund der ›westlichen Moderne‹ betont, führt sie parallel eine Kunstgeschichtsschreibung fort, die sich in einer ›Logik der Differenz‹ verortet.¹² Zwischen ›westlicher‹ und ›lateinamerikanischer Kunst‹ wird nach wie vor eine Trennung vorgenommen, wenn die eine Position der Moderne durch eine andere ausgetauscht, ersetzt oder erweitert werden soll. Das Problem liegt deshalb in der Annahme einer festen Form von Zeitlichkeit, die sich im Modernebegriff manifestiert. Hier wird zwischen dem Fortschritt der Moderne (*mito del progreso*) und dem Modernismus (*modernismo*) nicht differenziert. Doch dass diese Unterscheidung für einen umfassenden Kunstbegriff von wesentlicher Bedeutung ist, wurde bereits im ersten Kapitel anhand der Position von Bolívar Echeverría dargelegt.¹³

9 Vgl. *Otra figuración: más allá de su tiempo*, Noé (2015a), 119ff.

10 Bereits in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts initiierte Alfred Barr Junior die Sammlung lateinamerikanischer Kunst im MoMA. Dies sei in den lateinamerikanischen Ländern jedoch erst viel später eingetreten. (Ramírez verweist hier auf das MALBA, welches eine umfangreiche Sammlung beherbergt.) Erst in den letzten drei Jahrzehnten, so Ramírez, habe man in Lateinamerika mit der Sammlung und Archivierung der eigenen Kunstproduktion begonnen. Vgl. Ramírez (2014).

11 1979 habe Sothebys in New York eine Abteilung für *Latin American Art* gegründet, so Ramírez. Vgl. ebd.

12 Zum Begriff der Differenz in Bezug auf die postkoloniale Theorie von Homi Bhabha vgl. 2.1.

13 Vgl. 2.4.2.

Indem de Maistre die Temporalität des Modernismus mit jener des modernen Fortschritts gleichsetzt, positioniert sie auch die Kunst der Moderne vor dem Hintergrund einer festgelegten Zeit. Warum dies vor allem in Bezug auf Noés Position problematisch ist, wird im folgenden Punkt anhand der These vom ›Ende der Kunst‹ näher diskutiert.

Die zuvor von de Maistre betonte individuelle Ausgangsbasis des Künstlerkollektivs ist grundlegend für eine Ästhetik, die durch die Verflechtung und das Gemisch der Sinne (Serres) über identitätsstiftende Kategorien hinausgeht.¹⁴ Doch im Begriff der Differenz wird die ›argentinische Identität‹ stets aufrechterhalten. Ferner wird über marktpolitische Strategien in der ›lateinamerikanischen Kunst‹, wie Ramírez zeigt, eine feste Identität konstruiert. Beide Faktoren, sowohl die Kunstgeschichtsschreibung als auch die Politik des Kunstmarktes, spielen im Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹ eine bedeutende Rolle. Wie die folgende Erörterung zeigen soll, kann Noés Position nicht außerhalb dieser Faktoren gedeutet werden, da er sowohl als Künstler wie auch als Theoretiker zur Bildung dieses Diskurses beiträgt. Dennoch gilt es ›mit Noé über Noé hinauszudenken‹, um eine definitive Vorstellung von Zeit und Identität überwinden zu können. Denn seine Kunst verortet sich in einer Existenzweise, in der das Sinnliche nicht als gegeben betrachtet wird. Sinnliche Materialien sind darüber hinaus nicht an das Subjekt gebunden, sondern haben Handlungsmacht. Mit diesen beiden Thesen stütze ich mich zum einen auf die Sinnestheorie von Michel Serres und zum anderen auf die Bildakt-Theorie von Horst Bredekamp, die jeweils im zweiten Kapitel dargelegt wurden. Angesichts der Erörterung einer ›argentinischen‹ und ferner ›lateinamerikanischen Problematik‹ erzeugt die Position von Noé ein ambivalentes, jedoch auch produktives Spannungsfeld, weshalb sie in die folgenden Überlegungen mit einfließt.

Das vorliegende Kapitel wurde mit der Frage nach dem Mythos eingeleitet. Während in den Arbeiten Minujíns konkrete Mythen wie der Obelisk und die Venus dynamisch verhandelt werden, beschäftigt sich Noé nicht mit einem einzelnen Objekt des Mythos. Vielmehr wird die Frage nach dem Mythos auf das gesamte Feld der Malerei übertragen, um dort die »Arbeit am Mythos« (Blumenberg) beweglich auslegen zu können. Die künstlerische Praxis wird dabei von Anfang an prozessual verhandelt. Wie ließe sich diese Prozessualität nun auf die Malereigeschichte übertragen? Die Methodik, die Noé diesbezüglich vorschlägt, äußert sich in einem Striptease, nämlich der Entkleidung der Malerei.

9.2 Vom Mythos der Malerei und dem ›Ende der Kunst‹

Als ›Mythos der Malerei‹ können mit Noé die Klassifizierungen verschiedener Kunstformen, wie beispielsweise der ›Neoexpressionismus‹, bezeichnet werden.

Verschiedene ›Gewänder‹ bekleiden die Malerei. In seinem 1984 an der New Yorker Universität gehaltenen Vortrag über den »*Striptease de la pintura*« unternimmt Noé daher den Versuch, die »diosa pintura« nach und nach zu *entkleiden*. Eines der hartnäckigsten

14 Hier sei erneut auf den Begriff der »ästhetischen Individualität« (Borsò) hingewiesen. Vgl. z. Z.

Gewänder stelle dabei eine fixierte Form der Zeit dar, die sich auch in den verschiedenen Kunstformen manifestiere. Entgegen dieser Zeitform stehe jedoch die Dynamik der künstlerischen Praxis. So hält Noé bezüglich der Festlegung einer künstlerischen Strömung grundsätzlich fest:

»Hablar de una circunstancia histórica actual es referirse a un pasado inmediato que discute con un pasado anterior para crear un futuro, el cual comienza en el mismo instante en que se formula la propuesta. Una vez hecha esta ya pertenece al pasado. [...] De esta manera hablar de una nueva corriente pictórica es ya referirse a un pasado.«¹⁵

Während jede »neue künstlerische Strömung« sich stets in Bezug auf die Vergangenheit konstituiere, werde Kunst hingegen als Praxis begriffen, die sich in einer »búsqueda permanente«, nämlich der kontinuierlichen Suche im gegenwärtigen Prozess gestalte. In der Kunst sei deshalb eine »Entzeitlichung« (*destiempo*) anwesend, die sich der temporalen Kategorisierung und Festsetzung entziehe.¹⁶ Demzufolge überschreiben sich im Neoexpressionismus verschiedene Formen der Zeitlichkeit, die eine eindeutige Positionierung der *Otra figuración* unmöglich machen würden.

Die Frage nach der Temporalität verknüpft Noé mit einer Frage nach deren Epistemen. Im Hinblick auf den von Claude Lévi-Strauss entwickelten Begriff des »bricoleurs« markiert er eine besondere Praxis des Wissens.¹⁷ Diese Praxis konzentriere sich auf die Wertschätzung dessen, was vom Kanon ignoriert werde. Denn alles »neu« Aufkommende schließe etwas Vergangenes aus: »[...] [E]l método del conocimiento artístico consiste en exaltar lo que se conoce a fin de poner en claro el límite de ese conocimiento, y, en consecuencia, poder valorizar aquello que se ignora.«¹⁸ Der *bricoleur* agiere dementsprechend aus seinen unmittelbaren Umständen heraus. Anders hingegen handle der *ingeniero*, der vom rationalen Wissen geleitet werde. Das Wissen des *bricoleurs*, welches sich im »wildem Denken« (*pensamiento salvaje*) begründe, stehe dem rationalen, »westlichen Denken« des Ingenieurs gegenüber. Beide Denkweisen werden von Noé auf das Feld der Kunst übertragen. Dabei müsse das »wilde Denken« gegenüber dem dominanten »rationalen Denken« nach wie vor seine Position einfordern und verteidigen: »Lo que se llama arte hoy día es el campo donde el pensamiento salvaje aún defiende su derecho a existir como tal.«¹⁹

15 »Von einem aktuellen historischen Umstand zu sprechen, bedeutet, sich auf eine unmittelbare Vergangenheit zu beziehen, die sich mit einer vorherigen Vergangenheit auseinandersetzt, um eine Zukunft zu gestalten, die just im Moment ihrer Artikulation beginnt. Wenn sie einmal ausgesprochen wurde, gehört sie bereits der Vergangenheit an. [...] Von einer neuen Bildströmung zu sprechen, bedeutet also vor diesem Hintergrund, sich stets auf eine Vergangenheit zu beziehen.« (ÜdA). Noé (2009), 89.

16 Ebd. 90ff.

17 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013).

18 »[...] [D]ie Methode der künstlerischen Erkenntnis besteht darin, bekanntes Wissen zu preisen, um die Grenze dieses Wissens deutlich zu machen und somit das Unbekannte schätzen zu können.« (ÜdA). Noé (2009), 90.

19 »Das, was heute Kunst genannt wird, ist jenes Feld, auf dem das wilde Denken noch sein Recht verteidigt, als solches existieren zu dürfen.« (ÜdA). Ebd.

Im »pensamiento salvaje« entwickle sich auch das »pensamiento artístico«, das dem Besitz des Menschen jedoch stets entfliehe: »La comunicación artística [...] escapa al hombre de su posesión.«²⁰ Beide Denkweisen gestalteten sich durch einen »exceso de objeto« – einen Begriff, den Noé ebenfalls von Levi-Strauss übernommen hat.²¹ Das künstlerische Wissen könne deshalb nicht auf ein bestimmtes Objekt reduziert oder gar besessen werden, sondern münde in eine Unbestimmtheit, in jenes Wissen, das es ignoriert. Im »exceso de objeto«, also im Überschuss der Dinge, können diese kategorisch nicht festgelegt werden. Doch genau dieser Wunsch nach Festsetzung von Dingen und Wissen werde von der Akademie (*conocimiento académico*) praktiziert, weshalb die Akademie, so Noé, unnütz sei.²²

So ließe sich im Hinblick auf den im 19. Jahrhundert voranschreitenden Striptease der Malerei eine Haltung beobachten, die sich nach und nach gegen das akademische Wissen positioniere. Noé hält dementsprechend fest:

»La identificación lograda en tiempos de Rembrandt entre pintura y realidad se convierte con el neoclasicismo en una identificación entre pintura e ideal. Y así justamente, aunque parezca paradójico, la Diosa Pintura, adorada en el templo de la Academia por el gran sacerdote Ingres, comienza a desvestirse, independizándose de su control. Las primeras vestimentas que arroja a un costado, son precisamente las reglas académicas que no colocan lo ideal por encima de la realidad.«²³

Im darauffolgenden 20. Jahrhundert radikalisiert sich der Striptease. Hier markiere die in den 1960er-Jahren entstehende Konzeptkunst einen wesentlichen Bruch mit dem zuvor etablierten Kunstbegriff. Denn nun sei die Malerei völlig nackt, weshalb es keinen »Überschuss an Dingen«, keine »Magie« mehr gebe, da das Objekt selbst zum verherrlichten Gegenstand erhoben wurde: »¿La exaltación del objeto, qué consecuencia tuvo?

20 »Die künstlerische Kommunikation [...] entzieht sich dem Besitztum des Menschen.« (ÜdA). Ebd.

21 Levi-Strauss entwickelt den Begriff »exceso de objeto« in Bezug auf Objekte, die in »primitiven Kulturen« produziert wurden, deren symbolische Bedeutung jedoch nicht im Objekt selbst, sondern in der Natur (*sobrenatural*) liege: »Pero hay siempre, en los pueblos que llamamos primitivos, un exceso de objeto que recrea este margen, esta distancia, y que obedece a que el universo en el cual viven estos pueblos es un universo en gran parte sobrenatural.« (»Aber bei den sogenannten primitiven Völkern gibt es in den Dingen immer einen Überschuss, der diese Spanne, diese Distanz wieder herstellt, und der darauf zurückzuführen ist, dass das Universum, in welchem diese Völker leben, ein weitgehend übernatürliches Universum ist.« ÜdA). Claude Lévi-Strauss, *Arte, lenguaje, etnología: Entrevistas con Georges Charbonnier* (Mexiko, Argentinien, Spanien: Siglo Veintiuno Editores, 1971), 76.

22 Vgl. Noé (2009), 91.

23 »Die zu Rembrandts Zeiten erreichte Gleichsetzung zwischen Malerei und Realität wird im Neoklassizismus zu einer Gleichsetzung zwischen Malerei und Ideal. Und genau so, auch wenn es paradox erscheinen mag, beginnt die Göttin der Malerei, die im Tempel der Akademie vom großen Priester Ingres verehrt wird, sich zu entkleiden und emanzipiert sich von seiner Kontrolle. Die ersten Kleider, die sie abwirft, sind just die akademischen Regeln, in denen das Ideal nicht über die Realität hinaus verortet wird.« (ÜdA). Ebd., 92.

El arte puramente conceptual, fuera del objeto. Y así finalmente la diosa, sin materia concreta en sus manos, quedó desnuda.»²⁴

Wie hängen vor diesem Hintergrund die zwei Denkweisen – *bricoleur* und *ingeniero* – mit dem »Striptease de la pintura« nun zusammen? Da in der konzeptuellen Kunst jede Form des Überschusses verloren gegangen sei, setzt Noé sie mit dem »rationalen Denken« des Ingenieurs gleich. Von einem Objektbegriff ausgehend, der einst in der Natur begründet war, definiere sich das Objekt nun vor dem Hintergrund der Kultur.²⁵

Das konzeptuelle Kunstwerk zeige sich völlig nackt und verweise somit auf nichts anderes als auf sich selbst. Noé befindet sich vor einem »doppelten Dilemma«. Zum einen beobachtet er anhand der Konzeptkunst und der Pop-Art einen Wandel, welcher die Malerei gänzlich neu positionieren wird. Da er diesen Wandel in der Logik des Ingenieurs verortet und damit an einen westlichen, rationalen Modernebegriff koppelt, gerät zum anderen seine Position als »lateinamerikanischer Künstler« – als *bricoleur par excellence* – ins Wanken. Als Lateinamerikaner, der in New York lebt, kann er sich mit der »nordamerikanischen Ästhetik« nicht identifizieren. Hier zeigt sich Noés persönliche Krise als »lateinamerikanischer Künstler«. Bevor näher auf seine Arbeiten und sein Leben in New York eingegangen wird, soll jene »Krise des Kunstbegriffs«, mit der auch Persönlichkeiten wie Clement Greenberg und Jorge Romero Brest zu kämpfen hatten, näher beleuchtet werden. Vor diesem Hintergrund bettet sich die These vom »Ende der Kunst« und damit auch vom »Ende der Malerei« in einen größeren Kontext ein, der über die »lateinamerikanische Kunst« hinaus generelle Fragen aufwirft.

Es war Arthur Danto, der im Hinblick auf diese Thesen in den 1980er-Jahren – zeitgleich mit Noé – rückblickend die Kunst der 1960er reflektierte. In seinen Überlegungen über *The End of Art* weist Arthur Danto anhand der *Brillo Boxes* von Andy Warhol auf eine wesentliche Veränderung des Kunstbegriffs hin.²⁶ Da in den zahlreichen Boxen Warhols keine Differenz auszumachen sei, die zwischen Kunstwerk und Gegenstand unterscheiden würde, habe Kunst weniger mit der sichtbaren Materie der Werke, als mit ihrer Bedeutung zu tun, so die These Dantos.²⁷ Das Problem, welches sich hier auf tut, liegt in der Trennung zwischen Kunst und Materialität. Eine grundsätzlich andere Beleuchtung des Phänomens liefert Jacques Rancière in seinen Überlegungen zur Autonomie und Heteronomie der Ästhetik.²⁸ Die Frage nach dem »Ende der Kunst« sei, wie Rancière darlegt, an die Frage nach dem Leben gekoppelt. Im Hinblick auf die Geschichte der Ästhetik, die von Hegel bis Kandinsky verschiedenste Formen annehme, weist der Philosoph auf zwei wesentliche Szenarien hin: die »Kunst[,] die zum Leben wird« oder das »Leben, das zur Kunst wird«. Im ersten »Plot« könne aufgrund der Emanzipierung

24 »Was folgte aus dem Überschuss der Dinge? Die pure konzeptuelle Kunst, jenseits des Objekts. Und so blieb die Göttin schließlich nackt zurück, ohne konkrete Materie in den Händen.« (ÜdA). Ebd., 93.

25 Vgl. ebd., 91.

26 Vgl. Arthur Danto, »The End of Art.« In *The Death of Art*, hg. v. Berel Lang (New York: Heaven Publications, 1984).

27 Vgl. Gerard Vilar, »Danto und das Paradox einer posthistorischen Kunst.« In *Kunst, Fortschritt, Geschichte*, hg. v. Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Berlin: Kadmos, 2006), 40.

28 Vgl. Rancière (2010).

der Betrachter:innen die »Ästhetisierung des Lebens« eine Alternative zur Politik darstellen.²⁹ Im zweiten Szenario werden die »Eigenschaften der ästhetischen Erfahrung [...] auf das Kunstwerk selbst übertragen [...]. Der ›Geist der Formen‹ wird zum umgekehrten Bild der ästhetischen Revolution.«³⁰ Durch die Emanzipation der Form werde das Kunstwerk zum Lebenswerk erhoben. Hier funktionieren sowohl die Formen der Kunst als auch die des Designs als neue »Modi der kollektiven Erziehung«. Damit wäre alles Denken an eine Form gebunden. Indem Rancière beide Szenarien vor die Bedingung einer unbestimmten Zeitlichkeit stellt, kann er die Kopplung von Kunst und Leben jedoch verwerfen. Statt eines festen zeitlichen Rahmens existiere in der Kunst vielmehr eine »Multi-Temporalität«, die u.a. in Museen zum Vorschein käme:

»Die Werke der Vergangenheit haben die Möglichkeit, als Formen für neue Inhalte oder als Rohmaterial für neue Anordnungen betrachtet zu werden. Sie können neu gesehen, neu gerahmt, neu gelesen und neu gemacht werden. In diesem Sinne haben die Museen den starren *plot* des ›Geistes der Formen‹ exorziert, der zum ›Ende der Kunst‹ führt, und sie haben dabei geholfen, neue Formen der Sichtbarkeit von Kunst zu etablieren, die zu neuen Praktiken führen.«³¹

Der »Geist der Formen« könne jederzeit aus dem zeitlichen Rahmen herausgeholt werden, um das »heterogene Sinnliche« zu retten, wie Rancière postuliert. Die bewegliche Zeitlichkeit, die der Philosoph hier denkt, beinhaltet auch eine mögliche Transformation der Dinge. So können alltägliche Gegenstände, wie Danto sie in den *Brillo Boxes* sieht, zu künstlerischen Gegenständen werden. Dabei werden diese, wie Rancière es auslegt, als »poetische Körper« betrachtet, die Geschichtlichkeit haben. Dementsprechend hebt Rancière die von Danto unternommene Trennung zwischen Kunst und Geschichte auf, denn das »heterogene Sinnliche«, so der Philosoph, befinde sich überall. Da die Materie »widerständig« sei, könne Kunst nicht auf eine Form reduziert werden. Genauso wenig könne Kunst »enden«, da sie einen »metamorphotischen Status« besitze. Mit diesen Argumenten gelingt es Rancière, die Annahme vom »Ende der Kunst« endgültig zu widerlegen.

Angeichts einer dynamischen, temporalen und materiellen Bedingung von Kunst ließe sich nun auch die Argumentation Noés kritisch beleuchten. In der Gleichsetzung der Konzeptkunst mit der Position des *ingeniero* wird die Materialität der Kunst negiert. Des Weiteren führt die Aufteilung in »wildes« und »rationales Denken«, die hier auf der Trennung zwischen Natur und Kultur basiert, auf einen dichotomischen Kunstbegriff zurück. Dieser Kunstbegriff entspringt jener »Konfusion«, die Echeverría im Paradox des Modernebegriffs analysiert und scharf kritisiert hat. Zwischen *modernidad cultural* und *modernidad capitalista* müsse jedoch differenziert werden, so Echeverría.³² Jenes »doppelte Dilemma« Noés soll anhand des Diskurses um die »lateinamerikanische Kunst« nun weiter erörtert werden. Als Reaktion auf seine »Krise« produzierte Noé bis

29 Zur genaueren Ausführung dieser These vgl. 6.2.2.

30 Rancière (2010), 31.

31 Ebd., 33, [Herv.i.O.].

32 Vgl. 2.4.2.

Mitte der 1960er-Jahre zahlreiche Arbeiten, die die Frage nach dem ›Mythos der Malerei‹ dynamisch verhandeln.

In seinen Überlegungen zum Striptease der Malerei hält Noé ferner fest, dass dem Akt des Ausziehens oftmals ein Akt des ›neuen Einkleidens‹ folge:

»No hay que olvidarse que salvo Duchamp, Dadá y tal vez Miró, hasta los principales artistas de las vanguardias creyeron que el *strip-tease* de la pintura era un cambio de ropa: Lhote quería hacer una academia del cubismo, Breton como un Papa expulsaba a los cismáticos del surrealismo y Mondrian se disgustaba con Van Doesburg porque incorporaba la diagonal en sus cuadros.«³³

Neue Gewänder können das Problem der Zeit jedoch nicht überschreiben, weshalb der Akt des An- und Ausziehens als permanenter Prozess begriffen werden muss. Angesichts einer prozessualen Zeitlichkeit kann es weder ein endgültiges Gewand noch eine endgültige Nacktheit der »diosa pintura« geben. Im Hinblick auf die Agenzialität künstlerischer Arbeiten liegt die Produktivität der Metapher des Striptease vielmehr im ›Akt der Verführung‹ als in der Analyse einzelner Gewänder.³⁴ Die Frage, die Noé hinsichtlich einer ›Praxis der Malerei‹ stellt, orientiert sich demnach nicht an den verschiedenen Rollen, die sie durch die Zeit hindurch annimmt, sondern an ihrer kontinuierlichen dynamischen Inszenierung als ›sinnliche Akteurin‹ einer materiellen Geschichte.

9.3 Fallende Leinwände

9.3.1 *Un vacío difícil de llenar*

Anfang der Sechzigerjahre strömten Künstler:innen aus aller Welt nach Paris, um dort Teil der avantgardistischen Bewegung zu werden. Kurze Zeit später sollte sich eine weitere Metropole als ›Magnet‹ der Kunstwelt erweisen: New York. Im Katalog der Ausstellung *Imán Nueva York*³⁵ wird die Geschichte der ›arte argentino‹ der Sechzigerjahre aus der New Yorker Perspektive erzählt. Hier deutet Rodrigo Alonso, Kurator der Ausstellung, gleich zu Beginn auf die Erinnerungen der Künstler:innen hin: »Marta Minujín recuerda que en los albores de 1960 apenas se hablaba de la Gran Manzana en París, pero que después de 1963 ya no se hablaba de otra cosa. Luis Felipe Noé [...] comenta que, a su llegada a París [en 1961], todos se referían a lo que sucedía en Nueva

33 »Man darf nicht vergessen, dass außer Duchamp, Dada und vielleicht Miró, sogar die wichtigsten Künstler:innen der Avantgarde den Striptease der Malerei für einen Kleidungswechsel hielten: Lhote wollte eine Schule des Kubismus erschaffen, Breton vertrieb wie ein Papst die Schismatiker des Surrealismus und Mondrian war von Van Doesburg angewidert, weil er in seinen Bildern die Diagonale inkorporierte.« (ÜdA). Noé (2009), 96.

34 Julia Vomhof untersucht anhand des Dispositivs der ›Verführung‹ die Agenzialität von Gedichten und bietet damit ein Modell, um sinnliche Prozesse der Wahrnehmung im Werden künstlerischer Formen näher zu erforschen. Vgl. Julia Vomhof, *Verführung – ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik* (Bielefeld: transcript, 2017), 15.

35 Die Ausstellung *Imán Nueva York – arte argentino de los años 60* wurde 2010 im PROA in Buenos Aires gezeigt.

York.«³⁶ Sowohl Noé als auch Minujín werden von diesem neuen Ziel der internationalen Kunstwelt *magnetisch* angezogen. Als Noé 1963 den *Premio Nacional Di Tella* erhält, finanziert er sich mit dem Preisgeld seinen ersten Aufenthalt in New York. Insgesamt verbringt der Künstler knapp vier Jahre in der nordamerikanischen Metropole. Im April 1964 tritt er seine Reise zunächst ohne seine Familie an. 1965 kehrt er für zehn Monate nach Buenos Aires zurück, um sich in dieser Zeit seiner Gruppenausstellung mit der *Otra figuración* in der *Galería Bonino* sowie der Einzelausstellung *Noé + experiencias colectivas* zu widmen, welche parallel als Anlass zur Erscheinung von *Antiestética* diente. Im September 1965 reist er erneut nach New York, diesmal jedoch mit seiner Frau und seinen beiden Kindern.³⁷ Die Familie wird drei Jahre bleiben, bevor sie 1968 nach Argentinien zurückkehrt. Während der erste Aufenthalt den Künstler überaus enthusiastisch stimmt – »Estaba lleno de ilusión. El año anterior Alfredo Bonino había abierto allí una galería. ¡Bonino en Nueva York!«, soñábamos.«³⁸ –, verändert sich seine Position gegenüber der aufstrebenden Metropole in den darauf folgenden Jahren. Mit der Zeit kristallisieren sich Kontroversen heraus, die den frühen Optimismus trüben und eine kritische Reflexion seiner Kunstpraxis und seiner sozialen Lage als südamerikanischer Künstler in der Metropole Nordamerikas auslösen. Aus diesem Grund teilen sich die folgenden Überlegungen in zwei Phasen: in das »erste New York« von 1964 und das »zweite New York« von 1964 bis 1966. In der zweiten Phase zieht Noé eine kritische Bilanz, die sich in seiner raumgreifenden Installation *Balance* 1964-1965 manifestiert.

Zunächst möchte ich mich jenem »ersten New York« Noés widmen, in welchem sich der Mythos des *American Dream* auch auf die Kunstwelt übertragen hatte. Im Jahr 1964 seien insgesamt 75 lateinamerikanische Künstler:innen in New York sesshaft geworden, hält der Vorsitzende der *Inter-American Foundation in the Arts* Robert M. Wool fest.³⁹ Ausstellungen wie beispielsweise *Magnet: New York*⁴⁰, die im selben Jahr von der Stiftung organisiert wurden, reagierten auf die demografische Veränderung innerhalb der Kunstlandschaft. Vor diesem Hintergrund fand auch die Ausstellung *New Art of Argentina* statt, die in Zusammenarbeit des *Walker Art Center* in Minneapolis und des ITDT aus Buenos Aires als Wanderausstellung konzipiert wurde.⁴¹ Die Leitung und Organisation lag in den Händen von Jan van der Marck und Jorge Romero Brest. Die Einladung zu

36 »Marta Minujín erinnert sich, dass in den frühen 1960er-Jahren in Paris kaum vom Big Apple die Rede war, doch nach 1963 wurde von nichts anderem mehr gesprochen. Luis Felipe Noé [...] erzählt, dass [1961] bei seiner Ankunft in Paris jeder auf das verwies, was in New York passierte.« (ÜdA). Alonso (2010), 15.

37 Vgl. Noé (2015a), 96ff. Mit seiner Frau Nora Murphy hat Noé zwei Kinder, Gaspar und Paula Noé. Gaspar Noé ist heute als »Skandalregisseur« (*Irreversible*, 2002; *Enter the Void*, 2009) bekannt, während Paula Noé sich ebenfalls der Malerei widmet. Beide leben in Paris.

38 »Ich war voller Hoffnung. Im Jahr zuvor hatte Alfredo Bonino dort eine Galerie eröffnet. »Bonino in New York!« – davon träumten wir.« (ÜdA). Ebd., 96.

39 Robert M. Wool, »La atracción del imán.« In Alonso (2010), 83.

40 Die Ausstellung fand von September bis Oktober 1964 in der *Galería Bonino* in New York statt. Sie wurde im November 1964 im *Museo de Bellas Artes* in Mexiko City gezeigt. Vgl. ebd.

41 Die Ausstellung eröffnete im September 1964 im *Walker Art Center* in Minneapolis und war außerdem im *Akron Art Institut*, in der *Atlanta Art Association* und im *University Art Museum* in Texas zu sehen. Vgl. Alonso (2010), 87.

dieser Ausstellung stellte den wesentlichen Anlass für Noés erste Reise in die USA dar.⁴² Die internationalen Beziehungen von Romero Brest hatten einen bedeutenden Einfluss auf die institutionelle Einbettung der argentinischen Künstler:innen in New York.⁴³ So kam es, dass Lawrence Alloway, der damalige Direktor des *Guggenheim Museums*, Werke des Kollektivs *Otra Figuración* in den Wettbewerb integrierte. Noé fasst dieses Ereignis wie folgt zusammen:

»Es así que cuando llegué estaban nuestras obras en el Guggenheim Internacional Award 1964, acompañadas de artistas del nivel de Max Bill, Hundertwasser, Alechinsky, Delvaux, Magritte, Riopelle, Corneille, Lucebert, van Velde, Cuixart, Miró, Saura, Tàpies, Fahlström, Giacometti – quien obtuvo el premio principal –, Gottlieb, De Kooning, Motherwell, Vasarely, Dubuffet, Balthus, Capogrossi, Kitaj, Newman, entre otros. Los otros latinoamericanos eran Matta, Yrarrázabal (ambos de Chile), Lam (Cuba), Belkin, Icaza, Siqueiros, Tamayo (México), Szyszlo (Perú), Borges y Otero (Venezuela). También estaba Lucio Fontana, pero en tanto italiano.«⁴⁴

Der institutionelle Hintergrund ebnet den Weg für die lateinamerikanischen Künstler:innen in New York und legt gleichzeitig den Verlauf dieses Weges fest. Denn die institutionelle Entwicklung der ›lateinamerikanischen Kunst‹ ist eng an das Paradigma der nationalen Identität gekoppelt. So entsteht in den 1960er-Jahren ein Diskurs der ›arte argentino‹, der zwischen Kunst und Identität kaum unterscheidet. Demnach gestaltet sich auch die Kunstkritik stets aus einer identitätsstiftenden Perspektive heraus. Lawrence Alloway spricht bezüglich der *Otra Figuración* von einem »re-nacionalismo«, der sich jedoch als »flexibel und adaptiv« gestalte. Der Kunstkritiker John Canadays hält fest, dass das Kollektiv seine »nationale Identität« nun gefunden habe.⁴⁵ Neben der nationalen Einordnung ihrer Werke wurde die Kunst des Kollektivs auch vor dem Hintergrund internationaler Strömungen, wie beispielsweise im Diskurs der ›Neuen Realisten‹ oder der ›Neuen Figuration‹, verhandelt. Die Ausstellung *Nieuwe Realisten*, die 1964 in Den Haag gezeigt wurde, umfasst dementsprechend auch Werke von Noé.⁴⁶ Neben argentinischen Kunstschaffenden wie u.a. Jorge Romero Brest, Germaine Der-

42 Vgl. Noé (2015a), 101.

43 Vgl. Giunta (2001).

44 »Als ich ankam, fand ich unsere Werke im Guggenheim im Rahmen des *International Award* 1964 vor, gemeinsam mit [den Werken von] Künstler:innen wie u.a. Max Bill, Hundertwasser, Alechinsky, Delv-aux, Magritte, Riopelle, Corneille, Lucebert, van Velde, Cuixart, Miró, Saura, Tàpies, Fahlström, Giacometti – der den Hauptpreis gewann –, Gottlieb, De Kooning, Motherwell, Vasarely, Dubuffet, Balthus, Capogrossi, Kitaj, Newman. Die anderen Lateinamerikaner waren Matta, Yrarrázabal (beide aus Chile), Lam (Kuba), Belkin, Icaza, Siqueiros, Tamayo (Mexiko), Szyszlo (Peru), Borges und Otero (Venezuela), sowie Lucio Fontana – allerdings als Italiener.« (ÜdA). Noé (2015a), 96-97. [Herv. L.G.].

45 Die Aussagen der Kunstkritiker werden von Noé zitiert, vgl. ebd., 101-102.

46 Die genannte Ausstellung wurde als Wanderausstellung konzipiert und war im selben Jahr in der Akademie der Künste in Berlin, sowie in Wien zu sehen. 1965 zog sie weiter in den Paleis voor Schone Kunsten nach Brüssel. Vgl. Noé (2015b).

becq⁴⁷ und Jorge Glusberg sorgen in den 1960er-Jahren auch internationale Kunsthistoriker:innen für die Verbreitung der argentinischen Kunst im nordamerikanischen und europäischen Raum. Beispielweise reisen Pierre Restany, Lucy Lippard, und Lawrence Alloway in diesem Zeitraum nach Buenos Aires, um anschließend von ihren Kunsterfahrungen zu berichten.⁴⁸

Als Noé 1964 in New York ankommt, nimmt er unmittelbar Kontakt zu Alfredo Bonino auf, welcher in der internationalen Kunstszene eng vernetzt ist. Gemeinsam mit seiner Frau Fernanda eröffnete Bonino 1963 die *Galería Bonino* in New York. Zu diesem Zeitpunkt hatte das Paar bereits Niederlassungen in Rom, Buenos Aires und Rio de Janeiro aufgebaut. Zu besonderem Ruhm gelangt die New Yorker Galerie durch eine Ausstellung von Mary Baumeister, die zum damaligen Zeitpunkt noch unbekannt war. Auch Noé sorgt für Aufschwung in der Kunstszene: »With unusual energy Alfredo and Fernanda Bonino went about causing a continuous stir in the gallery community. Luis Felipe Noé's chaotic show of torn canvas, charged with violence and tension, fired the imagination of New York.«⁴⁹ Die *Galería Bonino* erweist sich nicht nur für junge Künstler:innen als wichtige Plattform, sondern setzt darüber hinaus ihren Schwerpunkt auf Kunst aus Mittel- und Südamerika. Für die lateinamerikanischen Künstler:innen in New York dient sie deshalb als wichtiger Einstieg in die internationale Kunstszene. So ist die Galerie in die bereits erwähnten Ausstellungen der »lateinamerikanischen Kunst«, die zwischen 1964 und 1966 realisiert werden, stets involviert. Über die *Galería Bonino* werden die Künstler:innen, einschließlich Noé, von den lokalen Institutionen wahrgenommen und in die Sammlungen der Museen integriert. In einem kurzen Text, der die Galeriegeschichte dokumentiert, wird die Kategorisierung der Kunst anhand nationaler oder stilistischer Parameter definiert: »[...] [T]he artists of the *Galería Bonino* have much in common. They can be grouped together according to nationality or by style. But they can also be categorized according to their representation in permanent museum collections.«⁵⁰ Es wird deutlich, dass die »lateinamerikanische Kunst« im Kontext ihrer internationalen Verhandlung stets an das »geopolitische Paradigma« gebunden ist.⁵¹ Die Geschichte über die Kunst Noés wäre meines Erachtens nicht authentisch, würde sie jene institutionellen Hintergründe kommentarlos übergehen. Dennoch darf die institutionelle Perspektive nicht als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Tätigkeiten dienen. In der Auseinandersetzung mit der Materialität der Arbeiten eröffnet sich schließlich ein anderer Zugang, der die Frage nach der nationalen Identität nicht als

47 Derbecq wurde in Frankreich geboren, lebte aber zwischenzeitlich in Buenos Aires und Paris. Sie war mit dem argentinischen Bildhauer Pablo Curatella Manes verheiratet und kuratierte verschiedene Ausstellungen sowohl in der europäischen als auch in der südamerikanischen Metropole.

48 Aus diesen Reisen resultiert ein viel zitierter Aufsatz Restanys. Vgl. Pierre Restany, »Buenos Aires y el nuevo humanismo.« In Herkenhoff et al. (2012). Zum internationalen Austausch zwischen Argentinien, Europa und den USA vgl. Giunta (2001) sowie Plante (2013).

49 Vgl. O.V. *Galería Bonino*, 1970, ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/766390#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2Co%2C5895%2C3299>. [07.10.2018]. Im Dokument sind weder Angaben über die Autor:innen noch über den Anlass aufgeführt.

50 Ebd.

51 Zur Unterscheidung zwischen dem »geopolitischen« und »ästhetisch-politischen Paradigma« (Borsò), vgl. 1.1.

gegeben verhandelt, sondern dynamisch diskutiert. Folgende Überlegungen widmen sich diesem dynamischen Ansatz.

Durch Alfredo Bonino lernt Noé den Künstler Tosun Bayrak kennen, der zum damaligen Zeitpunkt Leiter des Kunstinstituts der Fairleigh Dickinson University in New Jersey ist und dort zugleich internationale Seminare für Künstler:innen veranstaltet. Im Sommer 1964 lädt dieser Noé dazu ein, teilzunehmen. In diesem Kontext erschafft der Künstler mehrere Arbeiten u.a. auch das zwischen Gemälde und Collage changierende Werk *Un vacío difícil de llenar*.⁵² In dieser Arbeit werden zwei unterschiedliche Typen der Leere verhandelt, die Noé miteinander in Verbindung setzt. Zum einen wird im Begriff des *vacío* das ›Paradigma der Leere‹ aufgegriffen, zum anderen suggeriert die ›leere Leinwand‹ ebenfalls die ›schwierige Frage‹ nach einer möglichen ›Ästhetik der Fülle‹. Welcher Inhalt wäre demnach ›adäquat‹, um die Leinwand zu füllen, bzw. kann es einen ›adäquaten Inhalt‹ überhaupt geben?

Jenes *vacío*, welches Marta Penhos in der argentinischen Kunst der 1920er- bis 1940er-Jahre verortet und welches durch das ›Paradigma der Leere‹ als ein weiterer Mythos innerhalb der Kultur- und Kunstgeschichte Argentiniens entlarvt werden konnte,⁵³ wird von Noé nun grundsätzlich anders verhandelt. Im Folgenden soll daher ein Paradigmenwechsel vom ›ideologisch-kolonialen *vacío*‹ zum ›ästhetisch-relationalen *vacío*‹ nachgezeichnet werden.⁵⁴ Die Frage nach der Malerei, die sich Noé in der Auseinandersetzung mit ihrer Materialität stellt, gestaltet sich dabei als eine Suche im sinnlich-materiellen Prozess ihrer Entstehung. Diese These möchte ich nun näher erläutern.

In *Un vacío difícil de llenar* (Abb. 92) ist der Holzrahmen nicht wie gewöhnlich von einer Stoffleinwand überzogen. Ebenso wenig wird die glatte Fläche als Leinwand verwendet, vielmehr gestaltet sich das Bild aus einer Sperrholzwand, in welche wiederum ein Rahmengestell eingefügt wurde. Dieses bleibt jedoch leer. Bereits hier deutet sich eine erste Form der Leere an, welche auf die Abwesenheit des Mediums der Leinwand verweist. Im Zentrum des Rahmens taucht eine aus dünnem Sperrholz ausgeschnittene Figur auf, die zweifelsohne Jorge Romero Brest darstellt.⁵⁵ Romero Brest kann in Noés Bildern als die Personifikation der wichtigen argentinischen Kunstinstitution, des ITDT, identifiziert werden. Der Kunstkritiker wird mit einem ihn charakterisierenden leichten Buckel, mit Glatze und abstehenden Ohren präsentiert. Aus dem parodierten Bild des Kritikers formuliert sich die Frage nach der Leere im Spannungsverhältnis zwischen institutionellen und künstlerischen Interessen.⁵⁶ In welche Richtung – Romero Brest verweist aus der Perspektive der Betrachter:innen mit angehobenem Arm und

52 Vgl. Noé (2015a), 199. Die Arbeit befindet sich heute im *Museum of Fine Arts* in Houston.

53 Vgl. 7.

54 Erneut sei hier auf den bereits zitierten Satz Noés hingewiesen, der den »Sprung in die Leere« nicht aus der Leere ableitet, sondern aus der Umgebung heraus (*lo circundante*) definiert. Vgl. 3.3.

55 Auf die Figur des Kunstkritikers wird mehrfach eingegangen. *Carisma* von 1963 zeigt den Kopf des Kritikers. In der Installation *El ser nacional* und im Gemälde *Vernissage*, beide von 1965, wird Romero Brest ebenfalls portraitiert.

56 Nicht nur der Boykott der Künstler:innen gegenüber dem ITDT Ende der 1960er-Jahre, auch die scheinbar willkürliche Preis- und Wettbewerbspolitik demonstrieren die Diskrepanz zwischen Institution und Kunst. Noé schildert in Bezug auf eine Preisausschreibung, an welcher er als Jury-

Abb. 92 Luis Felipe Noé, *Un vacío difícil de llenar*, 1964

ausgestrecktem Zeigefinger nach links – wird sich die (argentinische) Malerei bewegen? Welcher Weg soll eingeschlagen werden, um die leere Leinwand zu füllen? Diese Frage gestaltet sich als Leitgedanke der institutionellen Kunstpolitik Argentiniens. Noé formuliert sie jedoch vor dem Hintergrund der Materialität der Kunst, wodurch die institutionellen Interessen nun sinnlich-materiell verhandelt werden.

Eine weitere schwarz-weiße Figur betritt das in Gelb, Rot, Grün und Blau bemalte Rahmengestell und scheint dem Weg Romero Brests zu folgen. Im linken Bildraum verweist die Hand eines anderen, anthropomorphen Wesens, dessen Körper beinahe »aus dem Rahmen fällt«, nach rechts und zeigt damit auf die sich andeutende Figurenmassse im gegenüberliegenden Bildraum. Hier wird in einer der Figuren, wie Christopher Kilgore beobachtet hat, ein Detail aus Michelangelos Deckenfresko *Creazione di Adamo* aufgegriffen.⁵⁷ Arm und Finger der in roter Farbe dargestellten Figur strecken sich, wie auch der von Michelangelo dargestellte kräftige Arm des Gottvaters, nach links. Mit diesem hier nur sehr zaghaft angedeuteten Bildzitat aus der Hochrenaissance greift Noé auf ein Motiv zurück, welches zu Zeiten Michelangelos einen neuen ästhetischen Kanon begründete. Denn Michelangelos Malerei sollte sich zur akademischen Norm, so Richards und Kemp, entwickeln.⁵⁸ Weniger als dass dieses Zitat auf eine inhaltliche Spur verweist, hebt es ein klassisches Motiv der Kunstgeschichte hervor, um damit eine Normierung von Wahrnehmung problematisieren zu können.

mitglied beteiligt war, wie sein Künstlerkollege und Freund Jorge de la Vega trotz ungünstiger Umstände dennoch als Gewinner hervorging. Vgl. Noé (2015a), 106.

57 Vgl. Christopher Kilgore, *Reflections on two paintings by Luis Felipe Noé* (unveröffentlicht, 2018).

58 Vgl. Martin Kemp und John Richards, »Die neue Malerei: Italien und der Norden.« In Kemp (2007), 154.

Zu guter Letzt hebt sich ein Reiter, dessen Oberkörper aus dem Bildraum ragt, über alle Figuren empor. Er sitzt auf einem schwarzen Wesen, welches sich nicht eindeutig als Pferd oder anderes Reittier erkennen lässt. Ob es sich bei dem Reiter um eine indigene Person handelt, kann ebenso wenig bestimmt werden. Jedoch sticht die Figur durch ihre eingeschnittene und fransenartige Kontur aus den anderen Figuren heraus. Auffällig ist dabei die Spitze auf dem Hinterkopf des Reiters, die für einen bestimmten Federschmuck oder eine nach hinten gebundene Frisur stehen könnte.⁵⁹ Der Weg des Reiters führt ebenfalls nach links. Die Frage nach einer ›ästhetischen Richtung‹ erweist sich spätestens hier als irreführend. Denn vielmehr, als dass verschiedene Stimmen und Figuren einen Weg *aus* oder *in* die Malerei vorgeben könnten, führen die Routen auf die Materialität der Malerei zurück. Halb durch die Farbe ›verdeckt‹, halb freigelegt, sind auf der Sperrholzwand bereits im Werkstoff des Holzes eigentümliche Muster zu erkennen, in welche Noé wiederum unterschiedliche Figuren und Gesichter eingefügt hat.⁶⁰ So deuten sich aus der Maserung des Holzes heraus, beispielsweise unter dem Körper des Reittieres und unmittelbar davor maskenartige Gesichter an, die die Betrachter:innen geradeaus anblicken. Diese stehen den vier ausgeschnittenen und aufgeklebten Figuren – Romero Brest, dem anthropomorphen Wesen, dem Reiter und der zweiten Figur im Rahmengestell – gegenüber.⁶¹ In der materiellen Beschaffenheit der Leinwand entwickelt sich demnach eine ›andere Malerei‹, die sich im Werden der Formen entfaltet.

Welche Bedeutung kommt dem bereits erwähnten ›inneren Rahmen‹ zu, in dessen Zentrum die Figur von Romero Brest verortet wurde? Das Rahmengestell fügt sich nicht als vertikales Bild im Bild – wie beispielsweise das kleine Selbstportrait Noés im linken Teil der Holzwand – ein, vielmehr befindet sich der Rahmen aus der Perspektive der Betrachtenden heraus bereits im Fall. Darüber hinaus orientiert sich der Rahmen am Fluchtpunkt, der sich in der Figur des Reiters findet, sodass seine beiden Außenkanten in den Bildraum hineingezogen werden.⁶² Demnach balanciert Romero Brest auf einem leeren Rahmengestell, dessen Bedingung stets aus dem möglichen Hinfallen und dem ›Umkehren der Richtung‹ hergeleitet wird. Die ›Schwierigkeit im Auffüllen der Leere‹ (*Un vacío difícil de llenar*) ermisst sich an den jeweiligen Parametern, die überhaupt erst bestimmen, wo und wann eine Leere vorhanden ist. Romero Brest, der die ›arte argentino‹ zunächst scharf kritisierte, sah im Aufkommen der *Nueva figuración* eine neue Chance für die argentinische Kunstgeschichte.⁶³ Seine zentrale Positionierung erschließt sich hier jedoch aus der Dynamik der Narration und nicht aus der Festsetzung einer neuen Ästhetik. Die Frage nach der Leere formuliert sich dementsprechend aus dem Entstehungsprozess der Malerei. Vor diesem Hintergrund dominiert die Kolonialgeschichte Argentiniens, wie im ›Paradigma der Leere‹ irrtümlich angenommen

59 Ähnliche Figuren tauchen in der Serie *Naturaleza y los mitos*, vor allem in »NºII«, auf. Vgl. Noé (2015b).

60 Kilgore hat im linken Bildraum das Selbstportrait des Künstlers entdeckt. Vgl. Kilgore.

61 Die Bedeutung dieser Figuren als ›instalative Elemente‹ wird in 9.3.4 näher beleuchtet.

62 Die Arbeit *El hogar*, von der nur eine kleine Abbildung vorliegt (vgl. Casanegra 1988, 61), greift auf ein ähnliches perspektivisches Verfahren zurück. Indem drei Leinwände hintereinander aufgestellt werden, erzielt Noé eine räumliche Tiefe, die zugleich eine Überlappung ist.

63 Vgl. 2.4.1.

wird, nicht über das Medium der Malerei, vielmehr wird durch die Materialität die Geschichte in einem medialen Prozess neu verhandelt. Durch diese Erkenntnis kann die eingangs aufgestellte These bekräftigt werden. Des Weiteren kann festgehalten werden, dass Noé, der sich als Künstler stark in die Geschichte verwickelt sieht,⁶⁴ nach dynamischen Bedingungen für eine andere, historische Wahrnehmung sucht. Weder die ›Barbarisierung‹ des indigenen Reiters, wie beispielsweise in Ángel Della Valles *La vuelta del malón*, noch die Verherrlichung des Nativen in der Kunst der 1920er- bis 1940er-Jahre könnten den Mythos vom ›Paradigma der Leere‹ überwinden. Noé zeigt, dass die Leere nicht isoliert auftritt, denn nur in einer relationalen und materiellen Verbindung ließe sich die Leere als solche überhaupt erst identifizieren. Die Evidenz der Leere, so wird nun deutlich, liegt in ihrer möglichen Fülle.

9.3.2 Camnitzer und Noé – ›Lateinamerikanische Künstler‹

In seiner ›zweiten‹ New Yorker Phase radikalisiert sich Noés Ansichten und seine Position als ›südamerikanischer Künstler‹ erhält eine stärkere Bedeutung. Hier widmet er sich vermehrt dem Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹, welcher angesichts der damals aufkommenden Konzeptkunst und Pop-Art ausgiebig verhandelt wurde. Als Noé 1964 in New York ankommt, teilt er sich ein kleines, überschaubares Appartement mit dem Künstler Luis Camnitzer aus Uruguay. Gemeinsam mit ihm und der argentinischen Künstlerin Liliana Porter findet ein intensiver Austausch statt. Dieser Austausch liefert Noé u.a. Anregungen für die Formulierung seiner theoretischen Überlegungen in *Antiestética*.⁶⁵ Ähnlich wie Noé setzt sich auch Camnitzer mit seiner Identität als Lateinamerikaner auseinander. Die Frage nach dem Lateinamerikanischen habe, so Camnitzer, eine gesamte Generation beeinflusst: »[...] [I]t became important at the time to try to figure out the ideological and formal differences, if there were any, between what my generation of Latin American artists was doing and what was being produced in the cultural centers shaping hegemonic culture: New York and Paris.«⁶⁶

Anhand der in den 1960er-Jahren in New York aufkommenden Konzeptkunst, die den Übergang von einem durch das Handwerk definierten hin zu einem konzeptuellen Kunstbegriff einleitete, markiert Camnitzer die wesentlichen Unterschiede zwischen einer nord- und lateinamerikanischen Ästhetik.⁶⁷ Im Zentrum, hier: in New York, erkläre sich das Konzeptuelle über die ›Dematerialisierung des Werkes‹ (*dematerialization*). Dies habe zur Folge, dass der politische Hintergrund irrelevant werde. In der Peripherie, zu der auch Lateinamerika gehöre, stehe hingegen das Politische im Vordergrund:

»On the periphery, Latin America included, the accent was on communication of ideas, and given turmoil, economic exploitation, and cold war, a great percentage of ideas dealt with politics; thus politics were in. This created a big divide between center and

64 »Detrás de su obra está él, el hombre; detrás de él su época«, schreibt Noé. (2015), 40.

65 Vgl. Noé (2015a), 99.

66 Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), 3.

67 Zur Definition des Begriffes der Konzeptkunst vgl. auch: Alexander Alberros Aufsatz *Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977* In Alberro und Stimson (1999).

periphery. The center – in this case identified primarily as New York, which had taken over the previous role of Paris – created the term ›conceptual art‹ to group manifestations that gave primacy to ideas and language, making in an art style, historically speaking.«⁶⁸

An verschiedenen Orten in Lateinamerika, wie im Montevideo Camnitzers oder im Buenos Aires Noés, formulieren sich in den 1960er-Jahren ästhetisch-politische Fragen, die künstlerische Positionen unter dem Begriff der ›lateinamerikanischen Kunst‹ vereinigen sollten. Camnitzer hält diesbezüglich fest: »One of the perceptions shared by that Latin American generation was a Latin Americanism that went further than the feeling that one belonged to one nationstate, and, without opposing it, fell somewhat short of the other feeling that one belongs to the world.«⁶⁹ In der Position Camnitzers kommt erneut das Paradox zum Vorschein, welches eingangs mit Noé im Hinblick auf den *bricoleur* und *ingeniero* diskutiert wurde. Indem die ›westliche Kunstpraxis‹ mit der kapitalistischen (Wirtschafts-)Politik des Westens gleichgesetzt wird, erhält das Lateinamerikanische einen anderen Status, nämlich jenen der ›peripheren‹ und der ›politischen Kunst‹. Diese dichotomische Aufstellung wurde im ersten Kapitel mit Homi Bhabha bereits überwunden, da die ›Mitte‹ nicht ohne Peripherie gedacht werden kann. Auch die Existenzweise einer ›politischen Kunst‹ kann mit Rancière grundsätzlich anders ausgelegt werden.⁷⁰ Auf einer ökonomischen, kulturellen und soziopolitischen Ebene muss die Vorherrschaft des Westens zweifelsohne kritisiert werden, problematisch wird die Trennung zwischen Nord- und Südamerika dann, wenn künstlerische Positionen gegeneinander antreten müssen. Mit Echeverría wurde dieses Paradox im Hinblick auf den Begriff der Hybridität von Nestor García Canclini ausführlich analysiert.⁷¹ Camnitzer nimmt eine ähnlich radikale Haltung wie Marta Traba ein, wenn er mit der ›lateinamerikanischen Version‹ andere Versionen auslöschen möchte: »The argument is that, insofar as Latin American conceptualism is concerned, the former (canonic) history should be erased and ›logically replaced by another version of that history‹.«⁷² Dass jene ›Lateinamerikanität‹ sich über die Dichotomie hinaus situiert und dabei von zentraler Bedeutung für eine dynamische Geschichte ist, bezeugen neben Echeverría zahlreiche andere lateinamerikanische, künstlerische und intellektuelle Positionen. Angesichts dieser Ambivalenz im Begriff der ›lateinamerikanischen Kunst‹ erzählen künstlerische Arbeiten oftmals eine andere Geschichte als diejenigen, die sie produzieren. Diese These bezieht sich jedoch nicht nur auf ›lateinamerikanische Kunst‹, sondern auf Künstler:innen und Denker:innen allgemein.

Noé befindet sich inmitten dieses Konflikts. Auch er markiert anhand der Pop-Art eine Differenz zwischen der New Yorker Realität und jener Lateinamerikas:

68 Camnitzer (2007), 1-2.

69 Ebd., 3.

70 Zum Begriff der Peripherie vgl. die Position von Homi Bhabha in 2.1. Zum Begriff der ›politischen Kunst‹ vgl. 6.2.2.

71 Vgl. 2.4.2.

72 Camnitzer (2007), 5.

»Aquí en los Estados Unidos, como se manifiesta en el Pop Art, la necesidad de afirmación de los símbolos gregarios es muy evidente. Es una sociedad que se afirma a sí misma. Pero en nuestro país, como en toda Latinoamérica, estamos todavía en el paso anterior a habernos formulado nuestra propia forma de vida, equivalente a la *American way of life*, y así nos quedamos con aquello que precede a todo orden: el caos. Es por eso que debemos asumirlo.«⁷³

Noé formuliert diese Worte in den 1960er-Jahren, zu einer Zeit, als sich in ihm ein Wandel vollzieht. Camnitzer hingegen reflektiert die Sechzigerjahre aus der heutigen Perspektive. Dennoch situieren sich beide Gedankengänge in derselben, nach wie vor aktuellen Haltung, die sich im Begriff der *revindicación*, der Einforderung einer lateinamerikanischen Perspektive, manifestiert. Diese Einforderung muss zweifelsohne ernst genommen werden, sorgte die Frage nach der ›lateinamerikanischen Kunst‹ doch für einen bedeutenden Perspektivwechsel, ein wesentliches Aufwühlen der Geschichte.⁷⁴ Denn dass Azurduy und Kolumbus sich heute gegenüberstehen, miteinander ausgetauscht und debattiert werden, markiert vor dem Hintergrund der jahrhundertelangen Kolonialgeschichte ein bedeutendes, politisches Ereignis. Doch parallel werden mit dieser Einforderung Grenzen aufrechterhalten, die bis heute in der Kunstgeschichtsschreibung reproduziert werden. Dies geschieht immer dann, wenn das ›Lateinamerikanische‹ als Existenzweise der Kunst festgelegt wird. Echeverría verweist hingegen auf eine andere Form der *revindicación*, die sich jenseits dieser Grenzen situiert und deshalb zu produktiven Ergebnissen führen kann.⁷⁵

Als Noé sich für seine Einzelausstellung in der *Galería Bonino* im Januar 1966 vorbereitet, steht die Beziehung zu den Galeristen bereits unter Spannung. Er schildert, wie sich die Position der Galerie, die die lateinamerikanischen Künstler:innen engagiert unterstützt hatte, zunehmend wandelte. Denn mehr und mehr habe sich Bonino von den Künstler:innen abgewendet und sich auf das konzentriert, was zu dem Zeitpunkt *in* und angesagt war. Noé fasst diesbezüglich zusammen:

»[...] [S]e debatía entre ser *pionero* o *in*. Este último término, tan neoyorquino, le pesó tanto que se decidió por él. En consecuencia, renegó de la fuente que había creado un estado de expectativa alrededor de su trabajo, pues ¿no era acaso el gran marchand de

73 »Hier in den Vereinigten Staaten, wie die Pop-Art zeigt, ist das Bedürfnis nach affirmativen, gesellschaftlichen Symbolen sehr offensichtlich. Es ist eine Gesellschaft, die sich selbst bejaht. Aber in unserem Land wie in ganz Lateinamerika befinden wir uns noch einen Schritt vor der Bestätigung unserer eigenen Lebensweise, wie dem *American way of life*. Und so bleibt uns nur das, was jeder Ordnung vorausgeht: das Chaos. Aus diesem Grund sollten wir es annehmen.« (ÜdA). Noé (2015a), 171.

74 Hier setzt auch die Argumentation von Peter Weibel an, in welcher er für eine »globale Kunst« plädiert, die es vermag, das westliche Monopol aufzubrechen. Vgl. 2.5.

75 Im posthum erschienenen Sammelband *Bolívar Echeverría – Modernidad y resistencias* werden im Kapitel »Hacer visible lo invisible« verschiedene Ansätze diskutiert, in denen Echeverría insbesondere den lateinamerikanischen Barock untersucht hat. Vgl. Raquel Serur Smeke, Hg., *Bolívar Echeverría: Modernidad y resistencias* (México, D. F.: Ediciones Era, 2015).

Sudamérica? Así, prefirió optar por un perfil semejante al de sus colegas, trabajando con artistas europeos y norteamericanos.«⁷⁶

Da sich seine Arbeiten nicht mehr kommerzialisieren ließen, so Noé, habe Alfredo Bonino schlichtweg das Interesse an seiner Kunst verloren.⁷⁷ Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass Noés Denken und Handeln stark von dem ästhetischen und politischen Wandel des ›zweiten‹ New York bestimmt wird. Aufgrund der politischen und soziokulturellen Umstände in New York kann der Künstler seine ›lateinamerikanische Bedingung‹ nicht loslassen, weshalb er sie in seine theoretische Auseinandersetzung integriert:

»Como lo importante es el devenir de la creación, respecto al cual el artista es sólo un instrumento de su historia, más adelante ubico el quehacer artístico en este tiempo y en sus exigencias. Estas, insensiblemente, me llevan a trazar una ubicación geográfica del artista (ya que éste, no sólo vive en un tiempo sino, también, en un lugar) y, en consecuencia, a proponer una respuesta a un problema tabú, el de la nacionalidad del arte. Asimismo, me conduce de lleno a encarar otro tabú del arte, la unidad. Una pintura de visión quebrada, un posible hacer colectivo y la posibilidad, por ende, de un nuevo arte orgánico, son sus consecuencias.«⁷⁸

Hier skizziert Noé die Methodik der »visión quebrada«, die sich in seiner künstlerischen Praxis als »caos como estructura« manifestieren wird. Doch ist das Chaos, wie Noé konstatiert, tatsächlich nur ein Phänomen des Lateinamerikanischen? Die Materialität des Kunstwerkes, wie ich sogleich zeigen werde, erzählt eine andere Geschichte als der Künstler selbst.

9.3.3 *Balance 1964-1965*

Noés Werke verorten sich im ›Akt der Balance‹, jenem Prozess, welcher zwischen Hinfallen und Aufstehen immer wieder neu erprobt wird. Auf diesen Akt, der sich in *Un vacío difícil de llenar* bereits durch die perspektivisch fallende Leinwand andeutet, soll im Folgenden anhand der Installation *Balance 1964-1965* näher eingegangen werden.

76 »[...] [E]s ging darum, *Pionier:in* oder *in* zu sein. Der letzte Begriff, so typisch für New York, lastete so schwer auf ihm, dass er sich dem hingab. Dadurch verleugnete er die Quelle, die eine gewisse Erwartungshaltung um sein Werk herum geschaffen hatte. Denn war er nicht der große Vertreter Südamerikas? Doch er entschied sich lieber für ein ähnliches Profil wie das seiner Kolleg:innen und arbeitete mit europäischen und nordamerikanischen Künstler:innen.« (ÜdA). Noé (2015a), 97.

77 Vgl. Noé, 167.

78 »Da es um den kreativen Prozess des Werdens geht, in welchem die Künstler:in nur ein Instrument ihrer Geschichte ist, verorte ich später das künstlerische Schaffen in dieser bestimmten Zeit mit ihren jeweiligen Anforderungen. Dies führt mich unweigerlich dazu, eine geografische Verortung der Künstler:in vorzunehmen (da sie nicht nur in einer Zeit, sondern auch an einem Ort lebt) und folglich eine Antwort auf ein tabuisiertes Problem zu geben, nämlich das der Nationalität der Kunst. Zugleich bringt es mich dazu, auf ein anderes Tabu in der Kunst zu blicken: das der Einheit. Die Folgen daraus sind eine Malerei mit gebrochener Vision, ein mögliches kollektives Schaffen und schließlich auch die Aussicht auf eine neue organische Kunst.« (ÜdA). Noé (2015), 14.

Noé konzipierte die den Raum invadierende Arbeit speziell für seine Einzelausstellung, die im Januar 1966 in der *Galería Bonino* stattfand.⁷⁹ Hier zieht der Künstler, wie der Titel schon sagt, *Bilanz* aus jenem ›zweiten‹ New York, in welchem er einen ästhetischen Wandel der Malerei beobachtet.⁸⁰

»Hay que entender de vuelta lo que es la pintura«⁸¹ – dieser von Noé formulierte Anspruch an seine Kunstpraxis, aber auch an sein theoretisches Verständnis von der Malerei, wird in *Balance 1964-1965* bis auf die Spitze, ja sogar bis zur Eskalation getrieben. Denn was hier *eskaliert* – was über eine Stufe und damit auch über eine bestimmte Ebene hinausgeht – ist ein bestimmtes Konzept der Malerei. Diese These möchte ich nun weiter entfalten.

Abb. 93 Luis Felipe Noé, *Balance 1964-1965*, 1965



Balance 1964-1965 (Abb. 93) bestand aus mehreren Arbeiten, die Noé, wie der Titel bereits ankündigt, größtenteils im Zeitraum von 1964 bis 1965 angefertigt hatte. »En ese momento, muchas veces yo componía mis instalaciones con piezas que habían sido antes obras singulares y que, además, deambulaban de una instalación a otra«,⁸² äußert sich Noé über seine Methodik, die darin besteht, mehrere Werke miteinander

79 Bereits 1961 zeigte Noé eine Einzelausstellung zur *Serie federal* in der *Galería Bonino* in Buenos Aires. (Vgl. 5)

80 In Bezug auf den Begriff der ›Installation‹ wird dieser Wandel in 9.3.4 näher erläutert.

81 »Es muss wieder verstanden werden, was die Malerei bedeutet.« (ÜdA). Noé (2009), 95.

82 »Damals habe ich meine Installationen oft aus Elementen komponiert, die vorher einzelne Werke darstellten und die dann von einer Installation zur nächsten wanderten.« (ÜdA). Noé (2015a), 102.

zu kombinieren. Die Rekonstruktion und Analyse der bereits in den 1960er-Jahren zerstörten Arbeit⁸³ basiert hier auf einer Fotografie, die im Atelier des Künstlers aufgenommen wurde und in welcher sich Noé inmitten der Bilder positioniert. Deshalb ist die Perspektive, die hier zunächst eingenommen wird, jene der Kameralinse, die diese Situation eingefangen hat.⁸⁴

Unter den zahlreichen Bildern der Installation befinden sich u.a. die Arbeiten *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (1964), *Cisma o las dos caras del cristianismo* (1962), *Etapas de la memoria* (1964) und *sin título* (1964). Des Weiteren zeigen sich verschiedene Leinwände, Rahmen und auch ausgeschnittene Figuren, die sich von der Wand bis auf den Boden verteilen. Das Verb ›verteilen‹, wird der *Werk-Situation* – denn diese mutet wie eine *situative*, relationale Gegebenheit an – jedoch noch nicht gerecht. Eher fallen Rahmen, Leinwände, Hölzer und Figuren ineinander, überlappen sich, lehnen sich an der Wand oder aneinander an, liegen, sind schräg gestellt, kurzum: *balancieren* und befinden sich damit im ›Akt der Balance‹. Im weitesten Verständnis einer Juxtaposition *balancieren* jedoch nicht nur die genannten Materialien im Raum, vielmehr ordnen sich die verschiedenen Bildinhalte ebenfalls der Logik der Balance unter. Diese wiederum verweist auf einen Zustand, der über ein dynamisches Auspendeln und das Motiv des ›Hinfallens und Aufstehens‹ definiert wird. Der ›Balance-Akt‹ der Bilder lässt sich mit der Bildakt-Theorie Bredekamps deuten. Demnach sind die ›balancierenden Bilder‹ Akteurinnen, die über ihre sinnliche Materie agieren. Bredekamps Ansatz gestaltet sich als produktiv, wenn es darum geht, die Agenzialität der Werke zu beschreiben. Wie äußert sich nun diese ›Aktion der Bilder‹ und welche Strategien entwickelt Noé, um den »mito de la obra de arte«, der sich im ›Mythos der Malerei‹ widerspiegelt, zu überwinden? Die folgenden Überlegungen widmen sich diesen Fragen.

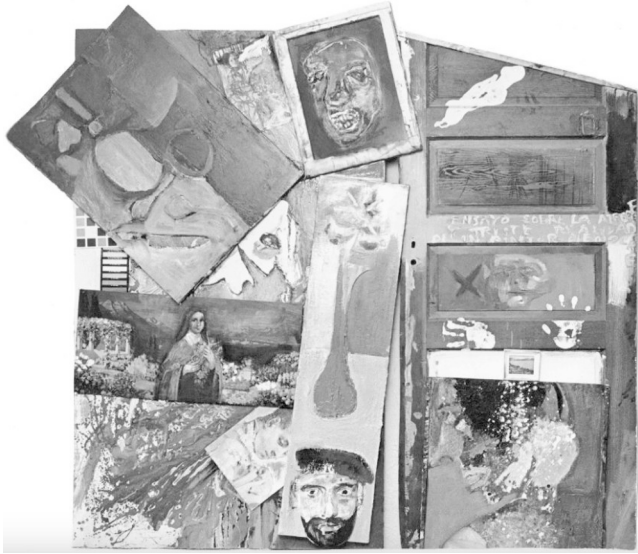
Dem ›Akt der Balance‹ entsprechend werden in der Collage *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (Abb. 94) mehrere Bilder und Thematiken über- und nebeneinander dargestellt. In seinem *Ensayo*, der einer Übung und einer Probe gleichen soll, nimmt Noé die klassischen Motive eines ›mittelmäßigen Malers‹ auf. So vermischen sich auf einer heterogenen Plattform ein Stilleben (eine Blumenvase und ein Gedeck), verschiedene Portraits sowie das Bild einer Frau vor einer Berglandschaft, die eine kleine Figur in den Händen hält. Hinzu kommen verschiedene, im Farbverlauf angedeutete Figuren. Als Leinwand dient u.a. eine am oberen Rand schräg abgesägte Tür, auf welcher sich zwei Handabdrücke und ein darauf gemaltes Gesicht befinden. Germaine Derbeque beschreibt die Tür in Noés *Autorretrato* als »elemento de ruptura y ritmo«. ⁸⁵ Demnach vermittelt das Bild den Eindruck, als könnte die Tür geöffnet werden, um einen sich dahinter befindenden Raum zu betreten. Dieser Raum erweitert die zweidimensionale Bildebene um eine dritte, räumliche Ebene. Die Tür ist jedoch nicht

83 Als Noé 1968 mit seiner Familie nach Buenos Aires zurückkehrte, musste er sich aufgrund der sperrigen und nur schwer lagerfähigen Arbeiten zahlreicher Werke entledigen. Hier entstand der Mythos, dass er seine Arbeiten in den *Hudson River* geworfen hätte. Diese Geschichte, so klärt der Künstler auf, sei jedoch nur ein Euphemismus für das tatsächliche Zerstören und Entledigen seiner Kunst. Auch *Balance 1964–1965* wurde in diesem Zusammenhang entsorgt. Vgl. ebd., 175.

84 Insgesamt sind nur wenige Bilder dieser Ausstellung erhalten geblieben, weshalb diese Fotografie als wichtige Vorlage diene.

85 Vgl. Noé (2015a), 89.

Abb. 94 Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*, 1964



nur ein symbolisches Zeichen, sie ist in den ›Akt der Balance‹ eingebunden und kann demnach jederzeit ›hinfallen‹, ›aufstehen‹ bzw. aufgehen oder sich schließen. Dadurch erhält sie eine Handlungsmacht, die sie von einem bloßen Bilddasein unterscheidet. In *Tres puertas* (Abb. 95) von 1964 stellt Noé drei Türen hintereinander auf. Wie ein Buch durchblättert werden kann, so können Betrachtende die Türen, die hier als Leinwand dienen, nach und nach ›durchblättern‹ bzw. ›durchschreiten‹. Zuvor hatte Noé in *Autorretrato* von 1963 sein Selbstbildnis auf die Tür gemalt. Die Materialität der Tür führt, wie hier deutlich wird, auf ein dynamisches und multidimensionales Denken zurück.

Die Collage *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor* wurde für *Balance* 1964-1965 wieder demontiert. Die tragende Leinwand inklusive der Tür lehnt links an der Wand, während die Stillleben aus der Perspektive der Fotografie betrachtet frontal im Hintergrund angebracht wurden. Das Stillleben mit Messer, Löffel und verschiedenen Gefäßen wurde schräg an eine weitere Leinwand montiert. Das mit einer langen schmalen Vase dargestellte Blumenstillleben lehnt in leichter Schräglage und knapp über dem Boden an den anderen Bildern. Die gemalte Frau, die aufgrund ihrer Kleidung und der Haarbedeckung eine Nonne darstellen könnte, ist in *Balance* 1964-1965 nicht mehr wiederzufinden. Ebenso wenig lassen sich die beiden Portraits von zwei männlichen Personen auffinden. Eines zeigt das Profil eines jüngeren Mannes, der über seine rechte Schulter blickt. Das andere Portrait besteht lediglich aus dem ausgeschnittenen Kopf eines etwas älteren Mannes mit Vollbart und Baskenmütze. Auffällig ist, dass es sich in allen beschriebenen Bildern um traditionelle Motive, Sujets und Genres der Malerei handelt. Diese Bilder werden samt ihrer Geschichtlichkeit in den Kontext der *Otra figuración*, der *Antiestética* und schließlich auch der ›Balance‹ übertragen. Die Akkumulation

Abb. 95 Luis Felipe Noé, *Tres puertas*, 1964

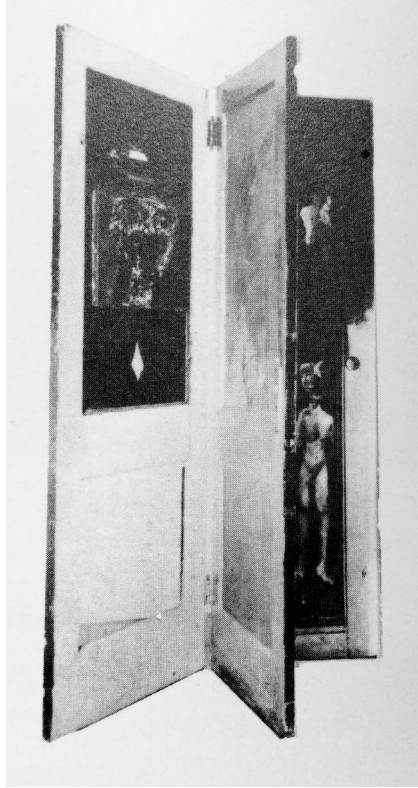


Abb. 96 (links) Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (Ausschnitt: Ingres), 1964;

Abb. 97 (rechts) Luis Felipe Noé, *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* (Ausschnitt: Rousseau), 1964



der Bilder schafft eine Relationalität, welche die Geschichtlichkeit der Malerei anders auslegt. Bezüglich eines Kommentars des Kunstkritikers Hilton Kramer betont Noé:

»[Hilton Kramer] vio en la muestra cuadritos vulgares colgados de manera rara, no entendió para nada el problema. Tal vez lo que pasa es que mis cuadritos hubieran tenido que ser mucho más vulgares (puestas de sol, paisajes de Montmartre y retratos de señoritas) para que se diera cuenta que yo no hago hincapié en la pintura ni en la imagen sino en la relación caótica de imágenes.«⁸⁶

Hier betont Noé das ›relationale Chaos‹ der Bilderkette. Diese Form der Relationalität, die das Gewordensein der Bilder neu reflektiert, möchte ich nun anhand der bereits erwähnten Portraits näher erläutern. Denn möglicherweise stellt das Portrait den jungen Jean-Auguste-Dominique Ingres dar (Abb. 96). Das Bild zeigt den jungen Maler mit seiner Farbpalette in der Hand. Sein Blick ist leicht gesenkt. Der daneben installierte, ausgeschnittene Kopf eines Mannes könnte das Gesicht von Henri Rousseau abbilden (Abb. 97).⁸⁷ Noé würde also mit Ingres einen bekannten Vertreter des Klassizismus und mit Rousseau einen Vertreter der Moderne zitieren. Was hat es damit auf sich?

Im Kapitel »Estética de la antiestética« beschreibt Noé in Bezug auf den Klassizismus die Notwendigkeit einer ›Antiästhetik‹. Dabei unterscheidet er zwischen dem Produktionsprozess eines Kunstwerkes und dem ›fertigen Werk‹, dem Ergebnis: »arte como creación y arte como resultado«.⁸⁸ Ersteres verortet er in der »búsqueda« (*aventura de búsqueda*). Zweiteres orientiere sich an vorgegebenen Normen, die sich im Begriff der Ordnung (*orden*) wiederfinden. Das Problem liege nun darin, dass das Ergebnis vor der Suche gesehen und es darüber hinaus einem Ideal zugeordnet werde: »El resultado, que viene naturalmente después de la creación, se coloca antes por el solo hecho que para el espectador está antes [de la búsqueda].«⁸⁹ Indem Noé die Situation zwischen »creación« und »resultado« genauer untersucht, entdeckt er einen Widerspruch, der sich im Begriff der Ordnung zeigt:

»[...] [L]a aventura supone destrozar un orden anterior si este orden es limitativo de nuevas posibilidades. La aventura entonces se mide también por el destrozo. En ese destrozar hay unas ganas de hacer, pero la aventura consiste justamente en no saber a dónde se va. Sabiéndose todo de antemano no existe aventura. Entonces, ¿dónde se puede hablar del orden como condición que debe cumplir la aventura?«⁹⁰

86 »[Hilton Kramer] sah in der Ausstellung gewöhnliche Bilder, die in einer seltsamen Weise gehängt waren. Er verstand das Problem überhaupt nicht. Vielleicht hätten meine Bilder viel trivialer sein müssen (Sonnenuntergänge, Montmartre-Landschaften und Porträts junger Damen), damit er erkannt hätte, dass ich mich weder auf die Malerei noch auf das Bild beziehe, sondern auf die chaotische Beziehung zwischen Bildern.« (ÜdA). Ebd., 174.

87 Cut 20 Jahre später widmet sich Noé erneut dem französischen Maler in *Huir como Gauguin o soñar como Rousseau* von 1985. An dieser Stelle möchte ich Sarah Czirr danken, die mich auf diese Spur führte.

88 Vgl. Noé (2015a), 63.

89 »Das Ergebnis, das natürlich erst nach der Kreation da ist, wird allein deshalb vorangestellt, da es für die Betrachter:innen vor [der Suche] sichtbar wird.« (ÜdA). Ebd., 64.

90 »[...] [D]as Abenteuer liegt darin, eine bisherige Ordnung zu zerstören, wenn diese Ordnung neue Möglichkeiten begrenzt. Das Abenteuer wird dann auch an der Zerstörung gemessen. In dieser

Seine Unterscheidung zwischen »aventura y orden« wendet Noé schließlich auf die griechischen Künstler der Antike an, die dem Ideal des Menschen verschrieben waren. Die Rezeption ihrer Kunst werde jedoch auf den Begriff der Schönheit zurückgeführt und nicht auf den Prozess, der sich in der Geschichte des Ideals äußere. Hier liege, so Noé, ein großer Irrtum, der sich schließlich auch im Klassizismus fortsetze: »Se supone que el artista estaba dirigido hacia lo bello y que su supremo ideal era la belleza. Se supone, entonces, una belleza anterior a la que el artista llega a poseer y que luego transmite a la posteridad: Ser clasicista, entonces, es tener la misma aspiración que tuvieron los griegos, la misma aspiración de belleza.«⁹¹ In der klassizistischen Malerei sei die »Suche« nach einem Begriff der Schönheit nicht mehr anwesend, da unmittelbar das Ideal repräsentiert werde. Das Problem des Klassizismus liege demnach in der Unterschlagung der Suche. Indem Noé die »búsqueda« vor das Ergebnis stellt, formuliert er die Grundzüge und das tragende Element seiner *Antiestética*: »El arte como creación es una lucha contra el arte como resultado. Allí radica la antiestética.«⁹² Die künstlerische Arbeit wird demnach nicht als »Endprodukt«, sondern als Weiterführung, von einer Probe zur nächsten, gedacht: »La obra no es un fin, sino un medio«, fasst Noé zusammen.⁹³ Mit dieser wichtigen These formuliert er einen Kunstbegriff, der sich zeitlich nicht festsetzen lässt, sondern dynamisch und prozessual agiert.

Vor diesem Hintergrund hatte Noé das Portrait des jungen Ingres in seinen »Ensayo« eingefügt. Mit seiner Darlegung eines dynamischen Produktionsbegriffs der künstlerischen Praxis eröffnet er parallel neue Möglichkeiten für die »Suche« der Betrachter:innen.⁹⁴ Hier sollte zunächst die Strategie des Künstlers, die sich hinter dem »Balance-Akt« verbirgt, skizziert werden. Wenn Noé die »Frage nach den griechischen Göttern« stellt, dann aus dieser beweglichen und »suchenden« Perspektive heraus.

Henri Rousseau, auf den das weitere Portrait in *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* nun zurückführen könnte, war Autodidakt. Sein Malstil wurde der sogenannten »naiven Kunst« zugeordnet. Diese Kategorisierung konnte nur existieren, weil im Frankreich des 19. Jahrhunderts eine Ästhetik dominierte, die in der Institution der Akademie begründet war.⁹⁵ Das »akademische Wissen« (*conocimiento académico*), welches Noé eingangs dem »pensamiento artístico« gegenüberstellte, kann durch die Figur von Rousseau kritisch hinterfragt werden.

Zerstörung steckt die Schaffenslust, doch das Abenteuer besteht gerade darin, nicht zu wissen, wohin diese führt. Wenn man alles vorher weiß, gibt es kein Abenteuer. Wo kann also von Ordnung als Voraussetzung gesprochen werden, die das Abenteuer erfüllen müsste?« (ÜdA). Noé (2015), 64-65.

91 »Es wird davon ausgegangen, dass sich Künstler:innen am Schönen orientierten und ihr höchstes Ideal in der Schönheit lag. Es wird also eine bereits existierende Schönheit vorausgesetzt, welche sich die Künstler:in aneignet und die sie dann an die Nachwelt vererbt. Eine Klassizistin zu sein, impliziert also dasselbe Bestreben, das die Griech:innen hatten, das gleiche Streben nach Schönheit.« (ÜdA). Ebd., 65.

92 »Die Kunst, die sich aus der Kreation heraus begreift, kämpft gegen eine Kunst, die sich über ein Ergebnis definiert. Darin liegt die Antiästhetik.« (ÜdA). Ebd., 66.

93 »Das Werk ist kein Zweck, sondern ein Mittel.« (ÜdA). Ebd., 74.

94 Auf die Betrachter:innen wird im Folgenden näher eingegangen. Vgl. 9.3.4.

95 Es war insbesondere Paul Cézanne, der diese Ästhetik hinterfragte und in seinen Werken andere Perspektiven eröffnete.

Es ist nicht eindeutig zu sagen, ob die erwähnten Portraits nun im ›Bilderhaufen‹ untergegangen, verdeckt oder womöglich nicht in die Installation integriert worden sind. Doch ihre vorherige Präsenz deutet auf das im gesamten Werk geschehene ›Ausbalancieren‹ zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen »aventura« und »orden«, ja zwischen (akademischer) Ästhetik und Antiästhetik hin. So wird die Realität von Klassizismus bis zur Moderne anhand der Bildzitate aufgegriffen, um sie mit der Methodik der *Otra figuración* und der Materialität der Collage in Relation zu setzen. Dabei unterstreicht der Begriff des *Ensayo* die Prozesshaftigkeit innerhalb der Arbeit. Noé führt dementsprechend aus:

»[...] Balance 1964-1965 [fue] construída (o mas bien deconstruída) mediante la acumulación –en gran parte sobre el piso– de muchas obras realizadas en esos años. Correspondía esta obra a una convicción mía: para abarcar lo que me era contextual, eso que vivía como caótico, y poder asumirlo, se necesitaba hacer cada vez más complejo el problema. Por lo cual cada obra era simplemente un ensayo parcial para la siguiente.«⁹⁶

Abb. 98 (links) Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 1ra versión*, 1962;

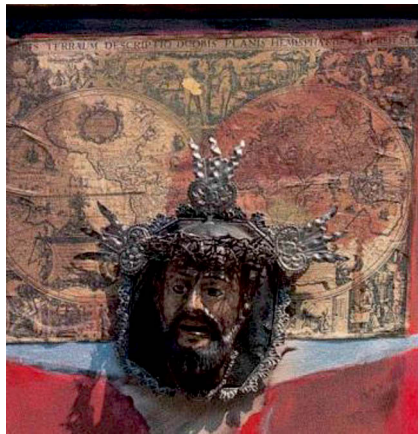
Abb. 99 (rechts) Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo. 2da versión*, 1962



96 »Balance 1964-1965 [wurde] durch die Anhäufung von vielen Arbeiten konstruiert (oder eher dekonstruiert), die größtenteils auf dem Boden verteilt waren und die in diesen Jahren entstanden sind. Die Arbeit entsprach einer Überzeugung von mir: Um das, was für mich kontextuell war, das, was ich als chaotisch erlebte, erfassen und annehmen zu können, war es notwendig, das Problem immer komplexer zu gestalten. Jedes Werk war also nur eine Teilprobe für das nächste.« (ÜdA). Noé (2015), 172.

In diesem Sinne reiht Noé einen weiteren, mächtigen Themenbereich in die Bilderkette ein, der die westliche Kunsttradition wesentlich prägte: das Christentum. *Cisma o las dos caras del cristianismo* (Abb. 98, 99) ist eine Arbeit von 1962, von der ebenfalls nur einzelne Elemente für die Installation übernommen wurden. Diese Arbeit weist auf eine gesamte Werkreihe hin, in welcher sich Noé mit dem Christentum und der christlichen Ikonografie auseinandersetzt.⁹⁷ In *Balance 1964-1965* ist nun eine veränderte Version vom »Zwist (*Cisma*) des Christentums« zu sehen. Der Körper der Christusfigur am Kreuz wurde auf eine vertikal ausgerichtete, schmale Leinwand gemalt. Während im Original der Hintergrund farbig gestaltet wurde, ist die Leinwand in der Installation weiß geblieben. Im Original wurde an der Stelle des Kopfes das Gesicht einer Christus-Skulptur installiert, die einen Dornenkranz aus Silber trägt. Aufgrund der Dornenkrone bezeichnet Roberto Amigo den Kopf als »cabeza colonial de Cristo« (Abb. 100).⁹⁸

Abb. 100 Luis Felipe Noé, *Cisma o Las dos caras del cristianismo*. 2da versión (Ausschnitt: *Cabeza colonial*), 1962



Ein weiteres Indiz für einen »kolonialen Christus« findet sich im Nimbus, der mit Federn ausgeschmückt wurde. Hinter dem Christuskopf hatte Noé im Original die Kopie einer spätmittelalterlichen Weltkarte integriert.⁹⁹ Diese teilte die Weltkugel in Hemi-

97 1962 malt Noé *La última cena* und greift damit ein biblisches Motiv auf, welches in der Kunstgeschichte zahlreich zitiert wurde. In seiner Version wird an die Stelle der Christusfigur eine weiße Leinwand in das Bild eingefügt. Die Gesichtszüge Christi werden hier nur schwach angedeutet. Im selben Jahr fertigt er *Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* an. Es folgen u.a. *Cristo del pecado* von 1963, *Paquete de Mantegna* und *Nuestro señor de cada día*, beide von 1964.

98 Vgl. Roberto Amigo Cerisola, »El cristianismo como tema.« In Noé (2015a), 81.

99 Die originale Weltkarte des 17. Jahrhunderts mit dem Titel *Orbis Terrarum Descriptio Duobis Planis Hemisphaeris Comprehesa* stammt von dem niederländischen Kartographen Nicolas van Geelkercken. Zur Abbildung der Karte vgl. Nicolas van Geelkercken, »Worldmap.« <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.88.html/2014/travel-atlases-maps-natural-history-l14401>. [18.09.2018].

sphären auf: den europäischen, afrikanischen und asiatischen Kontinent auf der einen, den nord- und südamerikanischen Kontinent auf der anderen Seite. Die Teilung überträgt sich im Original auch auf die Christusfigur. Denn auf der rechten Bildseite wurde ein weiteres Christusbild eingefügt, welches eindeutig den »europäischen Christus« im Profil darstellt. Diesem wiederum steht ein Profilbild aus einem weiteren Portrait einer Person gegenüber, deren Identität jedoch nicht entschlüsselt werden kann. In *Cisma* werden demnach nicht nur Kolonialherrscher und Kolonialisierte miteinander konfrontiert, vielmehr ist es das Bild des Fremden, das sich im Zwist offenbart.¹⁰⁰ Wie bereits erwähnt, wurde die hier geschilderte Darstellung für *Balance 1964-1965* nur teilweise übernommen. Weder die Karte noch der Inhalt des rechten Bildraums wurden in der Installation umgesetzt. Der Christuskopf wurde hier durch einen gemalten Totenschädel ersetzt. Das Vanitas-Motiv des Totenkopfs taucht im rechten Bildraum erneut auf. Trotz alledem kann diese veränderte Form als Hinweis auf die zutiefst ambivalente Kolonialgeschichte betrachtet werden, in welcher die katholische Kirche bezüglich der Missionierung eine zentrale Rolle spielte.

In *Antiéstética* führt Noé jene Gründe an, die ihn dazu verleitet haben, die christliche Ikonografie aufzugreifen. Ein Besuch in Brügge während seines ersten Europaaufenthaltes im Jahr 1961 gestaltet sich ausschlaggebend für sein sich wandelndes Verhältnis zum Christentum.¹⁰¹

»Cuando estuve en Brujas y recorrí sus calles y la ciudad, ese escenario vacío de una sociedad ya muerta, encontré una clave. En su museo se me pobló ese escenario vacío. Entendí una sociedad burguesa, severa, con valores rígidos, estructurada alrededor del cristianismo. Cristo allí no es una mera esperanza, es algo tan concreto y limitado como un pedazo de pan, pero con una capacidad simbólica de absoluto. [...] Hay un absoluto y al mismo tiempo una concreta limitación de ese absoluto. Todo es preciso en la vida, todo gira en función de un orden. En la sociedad flamenca. En la pintura también. En la pintura flamenca. Y yo me di cuenta de que había la misma relación entre esa pintura y el mundo actual que entre Brujas y Nueva York, y de que, por lo tanto, ninguna de las apoyaturas estructurales de la pintura flamenca puede servir pedagógicamente. Aunque las ame y las prefiera, tengo que hacer lo opuesto.«¹⁰²

100 Zum Motiv des Fremden vgl. die Ausführungen im ersten Kapitel, 1.2 sowie 2.1.

101 Als Jugendlicher spielte Noé mit dem Gedanken, dem Orden der Benediktiner beizutreten; eine Idee, die er jedoch schnell wieder verwarf. Vgl. Noé (2015a), 25ff.

102 »Als ich in Brügge war und durch die Straßen der Stadt ging – diese leere Bühne einer bereits toten Gesellschaft –, fand ich zu einer Erkenntnis. In einem Museum erschien mir dieses leere Szenario nun bevölkert. Ich verstand plötzlich die bürgerliche Gesellschaft, streng, mit ihren starren Werten, die sich um das Christentum herum anordneten. Christus ist dort keine bloße Hoffnung, er ist etwas so Konkretes und Begrenztes wie ein Stück Brot, aber mit einer symbolischen Aufladung des Absoluten. [...] Es gibt ein Absolutes und gleichzeitig eine konkrete Begrenzung dieses Absoluten. Im Leben erweist sich alles als präzise, alles dreht sich um eine Ordnung in der flämischen Gesellschaft und auch in der Malerei, in der flämischen Malerei. Und ich erkannte, dass zwischen dieser Malerei und der gegenwärtigen Welt die gleiche Beziehung besteht, wie zwischen Brügge und New York, und dass daher keine der strukturgebenden Stützen der flämischen Malerei pädagogisch tauglich ist. Auch wenn ich sie liebe und bevorzuge, muss ich das Gegenteil tun.« (ÜdA). Noé (2015), 41-42.

Der Vergleich zwischen Brügge und New York führt auf die jeweilige Bedeutung der beiden Städte als Kunstzentren zurück. Denn das, was Brügge für das Mittelalter bedeutete, war New York für die Sechzigerjahre: ein internationales Zentrum der Kunstproduktion und des Kunsthandels. Noés Verständnis von Kunst wendet sich von den alten flämischen Meistern wie auch der neuen New Yorker Schule¹⁰³ ab. In dieser Abwendung steckt jedoch gleichzeitig ein Bezug auf die vorherigen Traditionen und aktuellen Entwicklungen in der Kunst. Denn erst im Gegensatz (*lo opuesto*) begründet sich das Chaos, weshalb die Ordnung als wesentliche Instanz vorausgesetzt wird. Doch mit welcher Form der Ordnung haben wir es hier zu tun? In *Balance 1964-1965* stehen die Werke nicht für sich. Sie suchen den Ausgleich untereinander, wodurch sie sich im permanenten Prozess, in der »búsqueda« befinden. Darüber hinaus gestalten die einzelnen Bilder ein gesamtes interpiktorales Netzwerk, in welchem ein Motiv stets auf ein weiteres hinführt. Noé versteht die Ordnung als einen offenen Prozess, »un orden haciéndose«. ¹⁰⁴ Diese Auslegung geht über eine dichotomische Gegenüberstellung hinaus. Vielmehr situiert sich Noés Bild von Chaos und Ordnung im dynamischen ›Akt der Balance‹, in welchem sich das ›Hinfallen und Aufstehen‹ als eine sich stets wiederholende Praxis erweist.

Roberto Amigo verweist in Bezug auf Noés Auseinandersetzung mit dem Christentum auch auf die Werke von León Ferrari und unterstreicht dabei den wesentlichen Unterschied zwischen den Künstlern: »En Ferrari [la religión] era un combate, que hoy prosigue, contra el dominio de la Iglesia como instauradora de un orden moral sostenido en la represión y la censura, cuya ejemplificación principal es la política imperial, por el contrario, en Noé la religión es la expresión individual del humanismo en crisis.« ¹⁰⁵ León Ferrari schuf 1965 das kontrovers diskutierte Werk *La civilización occidental y cristiana*, in welchem ein US-amerikanisches Kampfflugzeug als Kreuzvorlage für den Körper Christi diente. Diese Anspielung bezog sich eindeutig auf den Vietnamkrieg und prangerte, wie Amigo festhält, die imperiale Politik der USA an. Der von Amigo dargelegte »humanismo en crisis« äußert sich in der Eroberungsgeschichte, welcher sich Noé in den Achtziger- und Neunzigerjahren intensiv widmet. Die kritische Auseinandersetzung mit der christlichen Religion in den frühen 1960er-Jahren bildet ferner die Grundlage für seine späteren Überlegungen zur Kulturgeschichte Argentiniens sowie zur permanenten Krise des Menschen. Die Arbeit *Hoy – el ser humano* von 2016 verhandelt die jüngste Aktualisierung dieser Krise. Hier wird vor dem Hintergrund der Flüchtlingskrise von 2015 die Figur von Christus am Kreuz durch ein Mosaik zerbrochener Spiegel dargestellt. ¹⁰⁶

Mit der Arbeit *Etapas de la memoria* (Abb. 101) von 1964, die sich auf dem Foto im Hintergrund rechts, unmittelbar hinter Noé befindet, installiert der Künstler ein wei-

103 Zum Begriff der »New Yorker Schule« vgl. Lucy Lippard, Hg., *Pop Art* (Droemer Knauer, 1969), 24.

104 »Eine Ordnung im Entstehen.« (ÜdA). Noé (2015), 49.

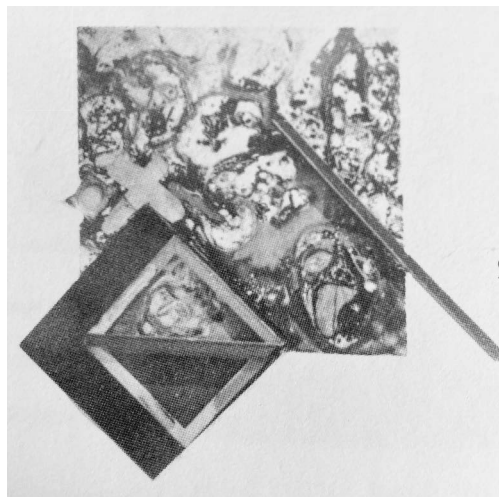
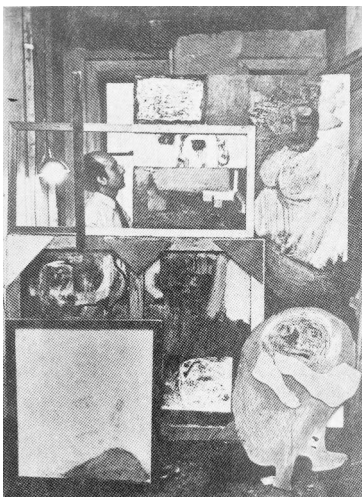
105 »Bei Ferrari zeigt sich [die Religion] als ein bis heute andauernder Kampf gegen die Vorherrschaft der Kirche als Erzeugerin einer auf Unterdrückung und Zensur basierenden moralischen Ordnung, deren Hauptausprägung die imperiale Politik ist. Bei Noé hingegen ist die Religion der individuelle Ausdruck von einem sich in der Krise befindenden Humanismus.« (ÜdA). Roberto Amigo Cerisola (2015a), 83.

106 Vgl. 5.7.

teres ›Werk im Werk‹. Im rechten Bildraum lassen sich der korpulente Körper und das stark geschminkte Gesicht einer Frau erkennen. Die Figur wurde in überlebensgroßer Dimension auf eine ca. zwei Meter hohe Leinwand gemalt. Das Werk gliedert sich in mehrere Leinwände, die etappenartig hintereinandergestellt wurden. So deutet sich, unmittelbar vor der Frauenfigur, ein weiteres Bild an, welches die Rückseite der Leinwand preisgibt. Darüber wurden ein leerer Rahmen und eine vertikale Leiste installiert. Die durch den Rahmen aufgeteilte Rückseite zeigt verschwommene Gesichter, die sich nicht eindeutig identifizieren lassen. Auf der rechten Seite deutet sich eine amorphe Figur an, die ausgeschnitten und auf die Leinwand geklebt wurde. Das erste Bild der ›dreifachen Etappe‹ zeigt nun eine fast weiße Leinwand, in deren rechter unterer Ecke lediglich eine kleine Berg- oder Hügelspitze zu sehen ist. Zu diesem Zeitpunkt kann sich die Erinnerung in Noés Malerei – so wird es durch die Überlappung, das Voreinanderstellen und auch das Verdecken der Bilder deutlich – nur als eine Bildüberlagerung gestalten. Sie ließe sich nicht mehr innerhalb eines Bildraums fassen, wie es noch in der *Serie federal* möglich war. Die Erinnerung wird somit zu einer räumlichen und vielschichtigen Erfahrung. Sich in der Erinnerung ›Raum zu verschaffen‹ bedeute, den ›Erinnerungsraum‹ aus verschiedenen Perspektiven wahrnehmen und dadurch zugleich auch verändern zu können. Diese These von einem veränderungsfähigen Erinnerungsraum entfaltet Vittoria Borsò im Hinblick auf den Raum der Shoa.¹⁰⁷ In Noés Arbeiten verkörpert die Kolonialgeschichte einen solchen begehbaren Raum der Erinnerung. Neben den einzelnen Motiven beziehen sich die ›Etappen der Erinnerung‹ auch auf eine stets variierende Zusammensetzung der Medien der Malerei – Leinwand, Rahmen und Farbe.

Abb. 101 (links) Luis Felipe Noé, *Etapas de la memoria*, 1964;

Abb. 102 (rechts) Luis Felipe Noé, ohne Titel, 1964



107 Vgl. Vittoria Borsò, »Borsò's IKKM Project – 2013.« IKKM. <https://vimeo.com/83549918>. [19.10.2018].

Die mit mehreren zusammenlaufenden Gesichtern im vorderen Bildraum liegende, bemalte Leinwand ist das letzte Werk, welches ich neben *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre*, *Cisma* und *Etapas de la memoria* als eigenständige Arbeit identifizieren konnte.¹⁰⁸ Das Bild ohne Titel (*sin título*, Abb. 102) wurde 1964 angefertigt.¹⁰⁹ Auffällig ist das Motiv des Kreuzes, welches sowohl im genannten Bild als auch im zentralen Bildraum von *Balance 1964-1965* zu erkennen ist. Auf der Leinwand ist ein gemaltes, weißes Kreuzmotiv erkennbar, während das aus zwei Holzleisten bestehende Kreuz über dem Bild installiert wurde. Das Motiv des Kreuzes taucht in Noés Arbeiten der 1960er-Jahre mehrfach auf. In *Introducción a la comprensión de la civilización occidental y cristiana* (1962-1965) wird das Kreuz hingelegt. In *Cristo del pecado* (1963) deutet sich das Kreuz im Rahmen hinter der verbrannten Leinwand an. Im Sinne eines ›Durchkreuzens‹ von etwas zeigt sich in *Cuando calienta el sol aquí en la patria* und in *Cerrado por brujería*, beide von 1963, ein x-förmiges Kreuz.¹¹⁰ Auch das in *Mambo* sichtbare Rahmenkreuz der Leinwand aus dem Jahr 1962 reiht sich in diese Kette von Kreuzmotiven ein. Die Symbolik des Kreuzes führt demnach auf unterschiedliche Kontexte zurück. Zum einen wird der religiöse Hintergrund erneut thematisiert, zum anderen deutet die ›Durchkreuzung‹ auf die bewusste Negation von etwas hin. In *Balance 1964-1965* könnte das Kreuz neben dem Durchkreuzen der Bilder und damit auch der verschiedenen thematischen Motive als ein Ordnungselement eingesetzt worden sein.¹¹¹ Der Blick wird demnach vom Kreuz geordnet, wenngleich eine Unterteilung in verschiedene Instanzen nicht mehr möglich ist.

Das durchgekreuzte Bild, das gleichzeitig eine bestimmte Praxis des Sehens reflektiert, taucht auch in einem Motiv auf, welches zwar nicht von Noé selbst angefertigt wurde, jedoch seine Überlegungen zur Malerei synthetisiert. Auf dem Buchdeckel von *Antiestética* (Abb. 103) ist eine Illustration von Juan Carlos Distéfano zu sehen, die von einem x-förmigen, roten, ja fast blutigen Kreuz dominiert wird. Die Illustration zeigt drei Männer, die eine Leinwand begutachten, welche sich noch auf der Staffelei befindet. Hierfür verwendet einer der Männer eine überdimensionale Lupe. Das Motiv auf der Leinwand ist in der Illustration nicht einsehbar. Wir können nur das staunende Gesicht des Mannes mit der Lupe wahrnehmen, der das Bild genau untersucht. Es ist eine bestimmte Art des Sehens, die hier angeprangert wird. Denn die Männer sehen und untersuchen das Bild nur aus dem Bildraum heraus. Dabei entgeht ihnen die Bedingung des Bildes: dessen Rahmen sowie die mediale und materielle Beschaffenheit. Es ist jedoch die Gestaltung jener Bedingung der Malerei, die von Noé in zahlreichen

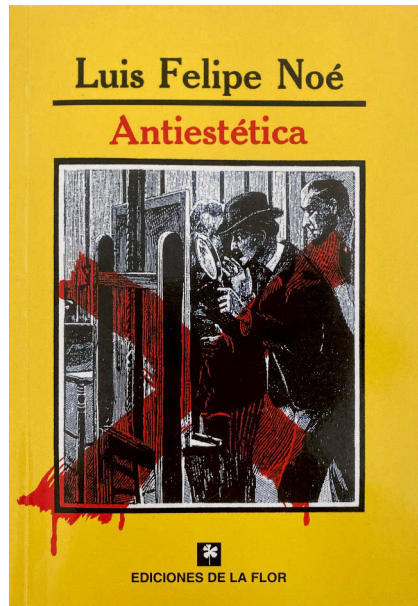
108 Die ausgeschnittene Figur, welche sich unmittelbar hinter dem Holzkreuz andeutet, könnte sich in der 30 Jahre später angefertigten Arbeit *Y aquí andamos* von 1997 wiederholen. Hier wird die Kontur einer ähnlichen Figur, die mit angezogenen Schultern den Blick nach hinten wendet, nachgezeichnet.

109 Vgl. Abbildung in Casanegra (1988), 162.

110 In diesem Werk wurde die Figur von Jorge Romero Brest durchgestrichen, bzw. durchgekreuzt.

111 In *Cuando calienta el sol aquí en la patria* dient das Kreuz ebenfalls als ›Ordnungsmuster‹. Hier wird in vier unterschiedliche politische Instanzen aufgeteilt: oben werden durch die Darstellung von Leandro N. Alem verschiedene Politiker symbolisiert, rechts ist das Volk zu sehen, unten die ausführende Gewalt in Gestalt der Polizei und im linken Teil wird möglicherweise auf das Geistige angespielt, welches sich hier durch eine schamanenartige Maske zeigt.

Abb. 103 Juan Carlos Distéfano, Illustration
von *Antiestética*, vorderer Buchdeckel



Werken ›gesucht‹ und stets aufs Neue erprobt wird. *Balance 1964-1965* ist demnach eine Synthese dieser Suche. Darüber hinaus ließe sich die Szene als eine Untersuchung deuten, die den Wert des Bildes, und damit seine Originalität feststellen möchte. Wie anhand des Ingres-Zitats und der Ausführung zum Klassizismus jedoch dargestellt wurde, liegt im ›Ergebnis‹ – so ließe es sich mit Noé behaupten – der Mythos der Malerei. Dieser verhindere die Suche, da alles Denken bereits auf ein Ideal, welches im Ergebnis festgehalten werde, ausgerichtet sei. Noé hält dementsprechend fest: »El mito de la originalidad favorece la actitud por encima de la búsqueda.«¹¹² Hieraus formuliert der Künstler eine klare Konsequenz: »El mito de la ›obra de arte‹ debe, por lo tanto, asensarse.«¹¹³ Das blutige Kreuz steht demnach für das Ende oder den ›Tod‹ einer bestimmten Form der Malerei. Die von Arthur Danto entwickelte These vom ›Ende der Kunst‹ wird damit jedoch nicht bekräftigt. Dantos Einwand besagt, dass jede Kunst, die seit den Sechzigerjahren produziert wurde, nur eine Rezeption der- oder ein Verweis auf die Kunstgeschichte sei.¹¹⁴ Indem Noé im Hinblick auf vergangene Kunst seine eigene künstlerische Praxis dynamisch gestaltet, geht er über einen bloßen ›Verweis‹ hinaus. Die Position Noés ist dabei durchaus radikal, wenn er das Kunstwerk, das auf Nachahmung beruht, als Leichnam (*cadáver*) bezeichnet: »La obra de arte es un mito, una idealización. Es más importante el esbozo de un creador porque está lleno de potencial

112 »Der Mythos der Originalität stellt die Haltung vor die Suche.« (ÜdA). Noé (2015), 76.

113 »Der Mythos des ›Kunstwerks‹ muss dementsprechend getötet werden.« (ÜdA). Ebd., 80.

114 Vgl. Gerard Vilar (2006), 40.

de vida que la perfección de un seguidor, porque ésta es simplemente un cadáver.«¹¹⁵ Der Mythosbegriff, den Noé hier verwendet, äußert sich demnach in der Festlegung der Malerei auf eine bestimmte Form, die zum Ideal erhoben wird. Hier setzt auch die Kritik Rancières an, wenn er vom »Geist der Formen« spricht. Demgegenüber stellt Rancière jedoch eine Materie, die widerständig ist. Indem die »Formen der Malerei« in Noés Installation aufgebrochen, hingelegt, kombiniert, verzerrt und vervielfältigt werden, wird »ihr Geist« dynamisch-materiell verhandelt. In der Materialität liegt demnach auch die Widerstandsfähigkeit der Kunst.

Die Dynamik der Bildelemente ließe sich auch im Begriff der »Balance« wiederfinden. Denn dieser verortet sich in einer temporalen Ambivalenz. Einerseits schließt Noé auf eine *Bilanz* zurück, die aus der Vergangenheit gezogen wird. Andererseits verbirgt sich im selben Begriff das Auspendeln des gegenwärtigen Gleichgewichts, der *Balancé*. Im Verhältnis zwischen den räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten müssen sich die einzelnen Elemente immer wieder neu ausrichten und ihr Gleichgewicht erproben (*ensayar*). In der Bilder- und Themenverflechtung (unter-)sucht Noé die »chaotische Relation von Bildern«. Doch er tut dies nicht etwa, um hier eine neue Ordnung zu finden, sondern vielmehr, um in den werdenden Ordnungssystemen die Grundstruktur des Chaos offenzulegen.¹¹⁶ Das Gleichgewicht kann hier als Metapher einer kontinuierlichen Ausrichtung im Sinne eines permanenten Ausbalancierens der Malerei verstanden werden.

Vor dem Hintergrund einer fast endlos erscheinenden Bilderkette sollte die Ausstellung in der *Galería Bonino* als Gesamtwerk begriffen werden: »La exposición era de por sí una gran instalación: la suma y contigüidad de obras complejas de por sí, daban la impresión de ser una sola obra.«¹¹⁷ In einer »geschlossenen Erzählung« wird die Form festgelegt; in jener *unidad*¹¹⁸ sieht Noé die Gefahr der »Festsetzung« der Malerei. In einem Brief an sich selbst – *Carta solemne a mí mismo* –, der im Ausstellungskatalog veröffentlicht wurde, fasst er dementsprechend zusammen:

»[...] [E]ntiendo perfectamente su necesidad de una imagen del hombre, puesto que él es el sujeto del caos, pero sucede que esto lo une a usted siempre a la actitud expresionista, pues su imagen no es fría sino que muestra al hombre viviendo su caos. Su expresionismo es un peligro para su búsqueda. Mientras su obra siga teniendo una unidad temática, usted no encontrará el caos que está buscando.«¹¹⁹

115 »Das Kunstwerk ist ein Mythos, eine Idealisierung. Die Skizze einer Schöpfer:in ist wichtiger, weil sie voller Lebenspotenzial ist, als die Perfektion einer Mitläufer:in, weil letztere einfach leblos ist.« (ÜdA). Noé (2015), 71.

116 Lawrence Alloway sah in Noés Installationen das »Chaos als Struktur« (*Caos como estructura*) angeordnet. Noé greift diese Begrifflichkeit in *Antiestética* erneut auf. Vgl. Noé (2015a), 103.

117 »Die Ausstellung an sich war bereits eine große Installation: Die Anhäufung und das Nebeneinanderliegen der in sich komplexen Werke erweckten den Eindruck von einem einzigen Werk.« (ÜdA). Ebd., 172.

118 Noé verwendet mehrfach den Begriff der »unidad«. Mit »Einheit« meint er die »Geschlossenheit des Werkes«, die er jedoch gezielt öffnen bzw. aufbrechen möchte. Vgl. Noé (2015), 102ff. Zum Begriff der Einheit vgl. auch die Ausführungen von Walter Benjamin in 8.2.3.

119 »[...] Ich verstehe sehr gut Ihr Bedürfnis nach einem Bild des Menschen, da er das Subjekt des Chaos ist. Aber es kommt vor, dass Sie dadurch immer mit der expressionistischen Haltung in Ver-

Hier wird deutlich, dass der Künstler sowohl das Medium der Malerei (Leinwand, Rahmen, Stoff, Farbe etc.) aufbrechen als auch die einzelnen Motive aus ihrer Rahmung befreien möchte, um eine Relationalität zwischen Medium und Thematik herstellen zu können.¹²⁰ Die »expressionistische Note«, wie sie in *La serie federal* noch spürbar ist, muss demnach überwunden werden. Notwendigerweise muss die Einheit zerstört werden – »El objeto principal de la antiestética, hoy día, es la ruptura del concepto de unidad«¹²¹ –, um in das Werden der Formen übergehen zu können: »Lo que importa aquí señalar es que el concepto de la unidad está en crisis. Por esto mismo, por más que querramos no se puede volver a él. [...] Simplemente está en revisión, está en una nueva posibilidad.«¹²² Aus der sequenziellen Relation von Bildern schafft Noé ein anderes Konzept der Malerei.¹²³ Eine isolierte Betrachtung beispielsweise der Stillleben, der christlichen Kolonialgeschichte oder der Erinnerung würde der Arbeit nicht gerecht werden. Nur aus der Relation heraus ergibt sich jeweils ein dynamisches Gesamtgefüge, in welches die Malerei eingeflochten wird.

Das »Aufbrechen der Formen« war ein wesentliches Bestreben der modernen Kunst. Noés Malerei bettet sich in dieses Bestreben ein und sucht hier nach weiteren Formsprachen, die die Malerei dynamisch verhandeln. Es ist nicht nur die Form im Bild, sondern der gesamte Bildraum, der hier aufgebrochen und verändert werden soll. Was hat es also mit der Öffnung des Bildraums genauer auf sich?

9.3.4 *Desmadre*, Installation und Künstler:innenhand

Noé skizziert ein Problem, welches ausgehend vom Begriff der Installation und überleitend auf die Diskurse der Konzeptkunst und Pop-Art im Folgenden diskutiert werden soll. In Bezug auf seine Arbeiten hält er fest: »Eran instalaciones avant la lettre, aunque muy lejos de la concepción posterior (o sea, la que apareció un año después con la muestra de Dan Flavin llamada, justamente, Instalación), que se caracterizaba por la ley de que no debía sentirse la mano del artista.«¹²⁴ Anhand seiner Installationen,

bindung gebracht werden. Doch Ihr Bild ist nicht kalt, sondern zeigt den Menschen, der sein Chaos lebt. Ihr Expressionismus ist eine Gefahr für Ihre künstlerische Recherche. Solange Ihre Arbeit eine thematische Einheit bildet, werden Sie das Chaos, das Sie suchen, nicht finden.« (ÜdA). Noé (2015a), 172.

120 Später wird er auch die Form der Rahmen – im Sinne der *shaped canvases* von Frank Stella – modifizieren.

121 »Das Hauptprinzip der Antiästhetik liegt heutzutage im Bruch mit dem Konzept von Einheit.« (ÜdA). Noé (2015), 63.

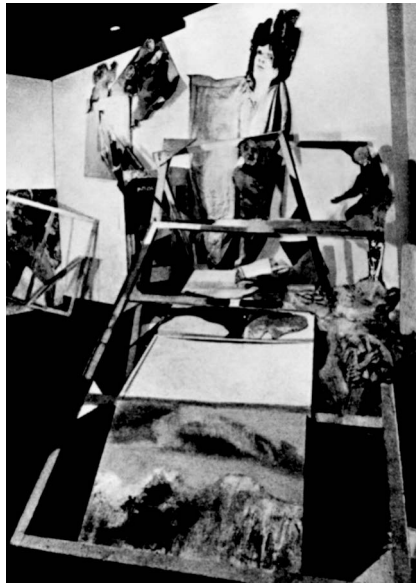
122 »Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass sich das Konzept der Einheit in einer Krise befindet. Genau aus diesem Grund können wir nicht zu ihr zurückkehren, egal wie sehr wir dies wollen. [...] Das Konzept befindet sich einfach in Überarbeitung und verortet sich dadurch in einer neuen Möglichkeit.« (ÜdA). Ebd., 126.

123 Noé spricht von einem »replanteo del concepto de pintura«. Vgl. Noé (2015a), 174.

124 »Es waren Installationen avant la lettre, wenn auch sehr weit entfernt von der späteren Konzeption (d.h. derjenigen, die ein Jahr später mit Dan Flavins Ausstellung, die sich just »Installation« nannte, auftauchte), welche durch die Regel gekennzeichnet war, dass die Hand der Künstler:in nicht wahrgenommen werden sollte.« (ÜdA). Ebd., 103.

die zum damaligen Zeitpunkt noch nicht als solche benannt wurden,¹²⁵ soll zum einen untersucht werden, inwiefern ein ästhetischer Wandel mit dem Begriff der Installation einsetzt und zum anderen, was es diesbezüglich mit dem ›Gesetz der nicht spürbaren Künstler:innenhand‹ auf sich hat.

Abb. 104 Luis Felipe Noé, *Introducción al desmadre*, 1964



Mit *Introducción al desmadre* (Abb. 104) schafft Noé eines seiner ersten *environments* und verleiht damit den folgenden Arbeiten¹²⁶ einen Begriff: *desmadres*. Diesem Begriff wohnt ein Bild inne, anhand dessen sich beschreiben lässt, was in Noés *des-madres* tatsächlich passiert. Denn »des-madre« symbolisiert die Geburt, bei der Mutter und Kind voneinander getrennt werden oder, metaphorisch auf die Kunst bezogen gesprochen, in der sich die Leinwand vom Rahmen trennt.¹²⁷ Diese Trennung lässt sich in Noés installativen Werken beobachten. Materialien, die im traditionellen Verständnis der Malerei eine enge Beziehung eingehen, treten nun getrennt voneinander auf und werden darüber hinaus multipliziert. Eine Installation kommt selten mit einem Element aus, vielmehr wird sie über die Zusammenstellung verschiedener materieller Dinge definiert. Noé greift den Begriff »desmadre« auf, weil er im Spanischen die Aufteilung einer Einheit ausdrückt. Sowohl in *Introducción al desmadre* als auch in *Balance* 1964-1965 ist dies

125 Juliane Rebentisch verortet die Anwendung des Begriffs der »Installation« in den späten 1970er-Jahren. Vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014), 8.

126 Dazu gehören u.a.: *El ser nacional*, *Así es la vida señorita*, *Esperanza de un pintor* und auch *Balance* 1964-1965.

127 Zur Herleitung des Begriffs vgl. Real Academia Española, »desmadrar.« <http://dle.rae.es/?id=D91e5S>. [15.05.2018].

anhand der leeren Rahmengestelle, aber auch anhand der sich aus den Bildern lösenden Figuren zu erkennen. Die teilweise isolierten Gestalten tauchen bereits in den Collagen auf. So deutet sich in *Un vacío difícil de llenar* bereits eine Autonomie der Figuren an, die sich in *Balance 1964-1965* weiter entfaltet. Indem sich die Figuren von ihrer vorherigen Struktur – nämlich der Leinwand – emanzipieren, befreien sie sich parallel von einem geschichtsträchtigen Kontext und situieren sich nun in einer anderen ›Umgebung‹. In dieser ›Bewegung der Figuren‹ wird das Werk *installativ*.¹²⁸ Doch nicht nur die Figuren ›lösen‹ sich, auch die Bilderrahmen werden in Noés *desmadres* in einen neuen Kontext überführt. Sie ›befreien‹ sich von der Wand – dem kunsthistorischen Bildträger *par excellence* – und *ordnen* sich nun, wie zuvor bereits ausgeführt wurde, neu im Raum an.

Mit der transformierten Position der Bilder verändert sich auch die Position der Betrachter:innen. Die Überlegungen zur Installation setzen bei Juliane Rebentisch genau an diesem Punkt an. Denn mit dem Begriff der »ästhetischen Erfahrung« beobachtet die Philosophin eine Wechselbeziehung zwischen Werk und Betrachtenden: »Ästhetische Erfahrung [...] gibt es nur *in Bezug* [sic!] auf einen ästhetischen Gegenstand; umgekehrt wird dieser zum ästhetischen nur durch die Prozesse der ästhetischen Erfahrung.«¹²⁹ Die Frage nach den Betrachter:innen wurde im Hinblick auf den Begriff der Partizipation bereits ausführlich erörtert.¹³⁰ Hieraus resultiert die Erkenntnis, dass im Akt der Partizipation sowohl Dinge als auch Subjekte den sinnlichen Erfahrungsprozess wechselseitig gestalten. Dabei ist die performative Sinnlichkeit der Materialien von wesentlicher Bedeutung, wie die Matratzenarbeiten Minujins gezeigt haben. Demzufolge konnte das Problem der Subjekt-Objekt-Dichotomie, das auch Rebentisch in Bezug auf die Installation anführt,¹³¹ überwunden werden. So gilt es die These von Rebentisch, die besagt, dass ein Gegenstand nur durch den »Prozess der ästhetischen Erfahrung« zum ästhetischen Gegenstand wird, um die sinnliche und affektive Agenzialität von Gegenständen zu erweitern. Dementsprechend ergreifen auch im ›Akt der Balance‹ die einzelnen Bilder, Gegenstände und Objekte Handlungsmacht. In seiner *Carta solemne a mí mismo* hält Noé diesbezüglich fest: »Ahora, le aconsejo que trate de envolver al espectador en un desorden de imágenes, porque en tanto él tenga una perspectiva desde la cual observar la obra, todo quedará ordenado una vez más.«¹³² Die Methodik, die Noé hier beschreibt, beruht auf einer dynamischen und performativen Wechselbeziehung zwischen der materiellen Arbeit und den Körpern der Betrachter:innen. Denn indem diese von den Bildern ›eingewickelt‹ werden, entsteht eine intensive Nähe zur umgebenden Materie. Durch die ›Umhüllung‹ wird die ›ästhetische Erfahrung‹ vor andere Parameter gestellt. Bilder liegen uns zu Füßen, stapeln sich vor unseren Körpern auf, wenden sich von unseren Blicken ab oder gehen gerade auf sie zu, ragen also auf Augenhöhe in den Raum hinein und verlangen von uns einen differenzierten *Umgang* mit

128 Die Verwendung des Adjektivs geht hier auf Rebentisch zurück. Vgl. Rebentisch (2014), 8.

129 Ebd., 12.

130 Vgl. die Ausführungen zur ›Genealogie der Matratzen‹ in 6.2.

131 Vgl. Rebentisch (2014), 16.

132 »Jetzt rate ich Ihnen zu versuchen, die Betrachter:in in ein Durcheinander von Bildern zu verwickeln, denn solange sie eine Perspektive hat, aus welcher sie das Werk betrachten kann, folgt alles wieder einer bestimmten Ordnung.« (ÜdA). Noé (2015a), 172.

der Malerei. Dieser Ausdruck muss wörtlich genommen werden, denn Bilder werden im ›Prozess des Einhüllens‹ *umgangen*. Es wird deutlich, dass sich nicht nur die Malerei im Gleichgewicht übt, vielmehr werden auch die Betrachter:innen in ihrer gewohnten ›Balance‹ gestört. So müssen auch sie ihr Gleichgewicht finden, sich ausbalancieren und stets neu ausrichten.¹³³ Vor diesem Hintergrund können aus der Perspektive der Fotografie von *Balance* 1964-1965, die hier als Grundlage für die Analyse dient, zahlreiche andere Perspektiven erschlossen werden.

Im Kontext der Installation deutet sich nun ein weiteres Problem an, welches Noé auf die Ausblendung der Künstler:innenhand – »no debía sentirse la mano del artista« – bezieht. Jens Kastner greift diesen Konflikt anhand der Positionen von Joseph Kosuth und Jörg Immendorff auf,¹³⁴ wodurch die Frage nach dem ›Handwerk‹ nicht bloß eine Identitätsfrage aufwirft, sondern im Kontext der ›End of Art‹-These von Danto ein allgemeines ästhetisches Phänomen verhandelt. Der Kunstbegriff der Moderne erfährt in den 1960er-Jahren vor dem Hintergrund dominanter Strömungen wie der Pop-Art und der Konzeptkunst eine ästhetische Transformation.¹³⁵ Künstler wie Jasper Johns, Andy Warhol und Roy Lichtenstein greifen auf populäre Bilder (Flaggen, Portraits von Prominenten, Comics etc.) zurück, um über diese das Prinzip der Ware und der kapitalistischen Kommerzialisierung zu problematisieren. Häufig werden auch Motive aus dem Bereich der Werbung, des Designs und insgesamt der aufkommenden populären Massenkultur verwendet.¹³⁶

Die Künstler:innenhand, wie Noé sie denkt, verschwindet mehr und mehr aus den Bildern. Obwohl Roy Lichtenstein seine Bilder ›malt‹ scheint es so, als seien sie ein industrielles Massenprodukt.¹³⁷ Noch radikaler ist die Position Warhols, der mit den *Brillo Boxes* Repliken der eigentlichen Ware anfertigt und ausstellt. Ähnliches vollzieht sich auch in der Konzeptkunst. Wie auch mit Camnitzer zuvor verdeutlicht, erfährt in beiden Fällen der ›Handwerksbegriff‹, in welchem die Künstler:innenhand eine definierte Rolle einnahm, einen extremen Wandel. Denn Pinsel und Farbpalette, die bis zur Moderne symbolisch für die Malerei stehen und auch noch im sogenannten ›Abstrakten Expressionismus‹ von zentraler Bedeutung sind, werden häufig durch industrielle Techniken ersetzt, wodurch sich der Mythos vom ›Ende der Malerei‹ verbreitete.

Indem jedoch die Materialität und damit eine temporale Dynamik in der Materie künstlerischer Arbeiten hervorgehoben wurde, konnte mit Rancière das Problem vom

133 Vgl. hierzu auch die Ausführungen über den ›Lagesinn‹ in 8.2.1.

134 Vgl. Jens Kastner, »Kunstproposition und Künstlerfaust: Bildende Kunst um 1968.« In *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*, hg. v. Jens Kastner und David Mayer (Wien: Mandelbaum, 2008), 54-68.

135 Alexander Alberro verweist anhand verschiedener Faktoren auf die wesentlichen Entwicklungen innerhalb der Konzeptkunst. Vgl. Alberro (1999), xvi. Bezüglich einer ästhetischen und historischen Herleitung der Pop-Art vgl. Jessica Morgan, »Political Pop: An Introduction.« In *The World Goes Pop: The Ey Exhibition*, hg. v. Jessica Morgan, Flavia Frigeri und Elsa Coustou (London: Tate Publishing, 2015).

136 Vgl. Mike O'Mahony, »Der internationale Stil: Von Jasper Johns zur Pop Art.« In Kemp (2007), 412-441.

137 Ebd., 419.

›Ende der Kunst‹ überwunden werden.¹³⁸ Vor diesem Hintergrund betont Rancière die Bedeutung der Museen, in denen künstlerische Arbeiten stets neu verhandelt werden und dadurch andere Bezüge eröffnen können. Rancière bezieht sich hier vorwiegend auf ›alte Meister‹ wie Rembrandt, Vermeer und später auch Manet. Dabei stellt sich jedoch die Frage, welches Zeitmaß Kunstwerke in alte, neue und zukünftige aufteilt. Die »Multi-Temporalität«, so Rancière, bedeute »auch eine Durchlässigkeit der Grenzen der Kunst.«¹³⁹ Welche Grenzen sind hier gemeint? Im Hinblick auf die Kunst Lateinamerikas kann die Frage nach der Zeit nicht ohne eine Frage nach dem Raum gestellt werden. Wenn also die von Rancière vorgeschlagene Perspektive der ›Multi-Temporalität‹ radikal erweitert wird, dann existieren Kunstwerke nicht nur in einer pluralen Zeitlichkeit, sondern ebenfalls in einer ›Multi-Lokalität‹. Diese These leitet über zum nächsten Kapitel. Zuvor soll jedoch festgehalten werden, dass sich in der Materialität künstlerischer Arbeiten bereits das Potenzial vielfältiger Perspektiven verbirgt. Diese können in Museen kuratorisch aufbereitet werden.

Während im Diskurs der ›lateinamerikanischen Kunst‹, wie mit Camnitzer gezeigt wurde, Kunstformen erweitert oder gar zugunsten einer ›lateinamerikanischen Ästhetik‹ ausgewechselt werden sollen, tendieren andere Stimmen zur Universalisierung der Kunst. Dementsprechend ordnet Jessica Morgan die *Otra Figuración* der Pop-Art zu:

»Just as ›pop style‹ encompasses various strategies of composition and process, so there is not one universal pop art but rather hundreds of iterations around the globe that share a populist concern. Numerous artists and movements with a pop strategy developed, including nouveau réalisme, neo-dada, Otra and Nueva Figuración [...].«¹⁴⁰

Ob die Einordnung der *Otra figuración* in die Ästhetik der Pop-Art nun ›adäquat‹ ist, interessiert hier weniger. Eher gilt es, die Genealogie ästhetischer Paradigmen zu untersuchen und im Hinblick auf identitätsstiftende Narrationen zu problematisieren. Die Existenzweise der ›arte argentino‹ verlangt nach einer Auseinandersetzung mit Grenzen, weshalb sie immer nur in Relation zur Grenze definiert werden kann. Die klare Abgrenzung wurde als geopolitische Strategie der ›arte argentino‹ demaskiert, da sie sich an der Logik des Marktes orientiert. Die ›Krise im Begriff des Handwerks‹ zeigt jedoch, dass die Frage nach der ›arte argentino‹ vor einem ästhetischen Hintergrund, nämlich dem Aufkommen der Pop-Art und der Konzeptkunst formuliert wird, und damit auch ein konkretes sinnlich-materielles Problem umfasst. Da sich Noé mit der nordamerikanischen Massenkultur nicht identifizieren kann, unterscheidet er zwischen einer ›arte argentino‹ und einer ›estética nordamericana‹. Diese geopolitische Differenzierung wird jedoch sinnlich-materiell verhandelt und führt zur intensiven Auseinandersetzung mit dem Medium der Malerei. Die Malerei Noés ist keineswegs ›zu Ende‹, vielmehr befindet sie sich im Übergang zu etwas anderem. So bringt der Diskurs um die Künstler:innenhand, der sich als Krise der Malerei inszenierte, im Fall von Noé das Erproben anderer Techniken der Malerei hervor. Anstatt sich vom Handwerksbegriff abzuwenden, wie wir in *Balance 1964-1965* erfahren haben, betreibt Noé sein ›Handwerk‹

138 Vgl. 9.2.

139 Rancière (2010), 33.

140 Morgan (2015), 16.

eher mit einer gewissen Absurdität. Seine Bilder ergeben keinen Sinn, da die einzelne Darstellung im Bilderhaufen kaum erkennbar ist. Spätestens hier balancieren auch die Kunstwissenschaftler:innen, die die Arbeit in einer Geschichte ›stabilisieren‹ wollen. Das einzelne Bild verliert an Glaubwürdigkeit. Vielmehr tritt die Qualität der Malerei und deshalb auch des Handwerkes in der *Relationalität* der Bilder auf. Mit diesem veränderten Handwerksbegriff, der sich nicht auf ein einzelnes ›Meisterwerk‹ konzentriert, verändert sich auch der Kunstbegriff. Aus dieser Transformation resultiert schließlich der differenzierte Umgang mit den Materialien. Wie bereits erläutert wurde, löst sich die Figur aus dem Bildraum, weshalb notwendigerweise auf weitere Materialien, aber auch andere Werkzeuge zurückgegriffen wird. Säge, Messer, Hammer, Nägel, Klebstoff etc. – all dies sind Werkzeuge und Werkstoffe, die von Noé eingesetzt werden.¹⁴¹ So definiert sich die Potenzialität, die Rancière weiter oben thematisiert hat, nicht über die Generierung von stilistischen oder identitätsstiftenden Kategorien, vielmehr offenbart sie sich in dem komplexen Spannungsverhältnis, in welchem sich die künstlerischen Arbeiten von Noé situieren.

141 Noé erzählt diesbezüglich die Geschichte seiner damals kleinen Tochter, die auf die Frage, was sie mit dem Hammer in der Hand mache, antwortete: »Estoy pintando«. Vgl. Noé (2015a), 66.

