

Vorbemerkung

Über die Haut, wie mit Michel Serres gezeigt wurde, werden alle fünf Sinne zusammengeführt. Sie kann deshalb als ein Ort des ›sinnlichen Denkens‹ *par excellence* bezeichnet werden. Über die Haut verändert sich die Hierarchie der Sinne, die in der abendländischen Kultur vom Auge bestimmt wird.¹ Von allen Sinnesorganen ist das Auge der Ferne am nächsten. Gerüche, leise Geräusche² und vor allem das Schmecken und Fühlen verlangen nach Nähe, während das Auge sowohl Nahes als auch Fernes wahrnehmen, bzw. ›überblicken‹ und deshalb auch strukturieren kann.³ Doch eine andere Orientierung und Ausrichtung der Sinne führt zu einem anderen Denken, welches sich ›mit der Haut‹ nicht in der Ferne, sondern primär in der Nähe positioniert.⁴ Aus der Nähe können materielle Texturen wahrgenommen und erfahren werden, die aus der Ferne nur im sogenannten ›Konsens‹ erkennbar werden. Im Konsens wird das Allgemeine gefasst.⁵ Hier bestätigt sich die Vorstellung von einer Nation und deshalb von einer nationalen Identität. Doch im Begriff der Übereinstimmung, des ›Konsens‹, äußert sich bereits die Fähigkeit des *sentire*, eines (materiellen) Fühlens. Mit der Haut soll diese Ebene, das ›nahe Fühlen‹, fokussiert und untersucht werden. Darüber hinaus positioniert sich durch das Antonym des ›Dissens‹ nicht nur eine andere Form der Wahrnehmung,

1 Vgl. 3.1.

2 Das Ohr besitzt ebenfalls die Fähigkeit über eine größere Distanz hinweg laute Geräusche verorten bzw. wahrnehmen zu können. Beispielsweise verständigen sich Menschen auf den kanarischen Inseln über die Pfeifsprache und können dadurch auch über weit voneinander entfernte Distanzen miteinander kommunizieren. Doch hier geht es nicht um die Strukturierung des Raumes, vielmehr handelt es sich um eine Form der Kommunikation durch den Raum.

3 Ein Beispiel hierfür wäre die Kartografie, die das Sichtbare strukturiert und gliedert. Dieser Aspekt wird im fünften Kapitel anhand der Landschaftsmalerei kritisch diskutiert. (Vgl. 10.1).

4 Zur Bedeutung der Nähe als zentrales ästhetisches Dispositiv siehe auch: Vittoria Borsò, »Materialität und Unbestimmtheit(en) im Neorealismo: Offenheit zum Leben.« In *Realismus nach den europäischen Avantgarden: Ästhetik, Poetologie und Kognition in Film und Literatur der Nachkriegszeit*, hg. v. Vittoria Borsò, Claudia Öhlschläger und Lucia Perrone Capano (Bielefeld: transcript, 2014), 261-290. Die hier angeführten Thesen Borsòs werden in 10.1.2 näher erläutert.

5 Hannah Arendt nutzt den Begriff des ›Konsens‹, um auf die Machtstrukturen, die eine Gesellschaft formen und zusammenhalten, aufmerksam zu machen. Vgl. Hannah Arendt, *Macht und Gewalt* (München: Piper, 2017).

sondern, wie an späterer Stelle dargelegt wird, auch eine grundsätzlich andere Politik der Wahrnehmung.⁶ Über die Haut eröffnet sich ein Wahrnehmungsfeld, welches sich allgemeinen Festsetzungen entzieht. Dieses Feld soll im Hinblick auf die künstlerischen Arbeiten von Luis Felipe Noé und Marta Minujín *näher* untersucht werden.

Wenn bis hier wiederholt von ›Spannungsverhältnissen‹ die Rede war, die sich zwischen Haut und Kleidung, zwischen Gegenständen und Körpern ergeben können, dann, weil diese Spannungen in der Kunst aufgegriffen und verhandelt werden. Wie im vorherigen Kapitel mit Bredekamp festgehalten wurde, ist die Materialität der Kunst von jenen Spannungen jedoch nicht abhängig. Kunstwerke dürfen deshalb nicht in der Logik der Dichotomie verhandelt werden. Dies sollte das Beispiel des Dokumentarfilms *La hora de los hornos* und der Diskurs zum ›Paradigma der Leere‹ zeigen.⁷ Dennoch sollen solche Dichotomien und Spannungen produktiv und kritisch diskutiert werden. Denn dass es Reibungen gibt, darf nicht zur Isolation der Kunst führen – dies wäre die Gefahr eines zentrierten, selbstbezogenen Kunstbegriffs –, sondern soll in der Relation zwischen Kunstwerk und Umgebung, mit der das Subjekt verwoben ist, begriffen werden. Die Haut kann demnach als Raum verstanden werden, in welchen sich jene Spannungen einschreiben. Mit ›Haut‹ meine ich einerseits die ›zönästhetische Haut‹ (Serres) des menschlichen Körpers und andererseits die ›Haut‹ von Gegenständen, Räumen und Texturen. Zwischen Subjekt und Objekt gibt es eine gemeinsame Haut, die Maurice Merleau-Ponty mit dem Begriff des *chair* beschrieben hat. Dasjenige, was sich zwischen Körper und Ding, zwischen Fühlen und Sehen befindet, bezeichnet der Philosoph als das Fleisch (franz. *chair*), welches das Gegebene umhüllt: »[...] [G]egeben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten, Dinge, die wir niemals ›ganz nackt‹ zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.«⁸ Bereits hier wird das Sehen zum Tasten umgedeutet. In seiner Phänomenologie strebt Merleau-Ponty ein Denken an, welches von der Verflechtung, dem sogenannten *Chiasmus*, zwischen Körper und Welt ausgeht. Dadurch können verschiedene Dualismen wie Innen-Außen, Vorder-Hintergrund, Zeichen-Bedeutung etc. aufgelöst bzw. anders positioniert werden.⁹

Die Perspektive einer sinnlich-materiellen, ›denkenden Haut‹ erweist sich für die Erörterung der Kunst aus Argentinien in zweifacher Hinsicht als nützlich: Erstens lässt sich über die Haut die identitätsstiftende Struktur von ›arte argentino‹ grundsätzlich anders verorten. Zweitens können durch die ›hautnahe‹ Untersuchung sinnlicher Materialien und sinnlicher Erfahrungen verschiedene Kunstformen anders beleuchtet werden. Diese beiden Thesen werden in der weiteren Analyse aufgegriffen und verhandelt.

Bevor mit der Analyse der künstlerischen Arbeiten begonnen wird, erscheint es mir an dieser Stelle wichtig, eine kurze Einführung in die Positionen von Noé und Minujín zu geben. Die im Rahmen meiner Forschungsarbeit häufig gestellte und aus verschiedenen Perspektiven legitimierte Frage, warum ausgerechnet die Kunstwerke von Noé und Minujín für die Erörterung von ›arte argentino‹ sinnvoll seien, läuft auf bestimmte

6 Vgl. diesbezüglich die Ausführungen über die Position von Jacques Rancière in 6.2.2.

7 Vgl. 3.3.

8 Merleau-Ponty (2004), 173.

9 Bermes (2012), 14.

Überlegungen hinaus, die ich im Folgenden darstellen möchte. Anhand der Erläuterung vom ›Paradigma der Leere‹ wurde die Frage zumindest teilweise beantwortet.¹⁰ Doch es gibt weitere Aspekte, die die Auswahl beeinflussten und die für die Analyse von entscheidender Bedeutung sind. Der erste Aspekt betrifft die praktische Forschungsmethode dieser Arbeit, in welcher der persönliche Kontakt mit den Künstler:innen zu wichtigen Erkenntnissen führte. Im zweiten Aspekt wird erneut die diskursive Ebene der ›arte argentino‹ aufgegriffen, die bezüglich einer sich wandelnden Ausstellungspolitik aktuelle Auswirkungen auf die Zugänglichkeit der Kunstwerke hat. Auch wenn sich die vorliegende Untersuchung nicht auf dieses Thema konzentriert, so spielen Ausstellungen für die Generierung von Wissenskomplexen nach wie vor eine wichtige Rolle in der Debatte der ›arte argentino‹ sowie der ›arte latinoamericano‹ im Allgemeinen. Im dritten Punkt werden Schnittstellen in der Biografie der Künstler:innen erläutert, die sowohl Gemeinsamkeiten als auch Polarisierungen aufweisen, welche wiederum für die Analyse der künstlerischen Arbeiten fruchtbar gemacht werden können.

10 Vgl. 3.3.

