

5. Haut, Fleisch und Blut – *La serie federal*

»El arte siempre se juega entre el testimonio y la magia, entre una constatación y una revelación. Siempre ha sido un fruto de la relación del artista con lo circundante, con su tiempo, con su lugar [...].«¹

Luis Felipe Noé

5.1 Einführung: *Serie federal*

Im Jahr 1960 malt Noé mit *Rosas o El restaurador de las leyes* ein Bild, welches sich auf den argentinischen *caudillo* Juan Manuel de Rosas bezieht. Das Gemälde wird im darauffolgenden Jahr Grundlage und Anlass für eine Serie, die sich intensiv mit der Periode auseinandersetzt, in welcher Rosas das Land kommandierte: *La serie federal*. Die Werkreihe umfasst dreizehn Gemälde unterschiedlicher Formate, die sich auf maximal zwei mal zwei Meter erstrecken. Die Palette ist auf einige wenige Farbtöne – Rot, Blau, Schwarz, Gelb, Ocker und Weiß – reduziert, doch stechen Rot und Schwarz als dominante Farben hervor. Die Werkreihe lässt sich in drei thematische Felder unterteilen: Erstens, die politische Phase des *federalismo*; zweitens, dessen Anhänger und schließlich die Darstellung von Alltagsfiguren im *rosismo*. So lässt sich in den Werken *La Anarquía del año XX*, *Convocatoria a la barbarie*, *¡Viva la Santa Federación!* und *1. Prólogo Federal* die gewaltvolle Stimmung des *federalismo* nachempfinden. Mit *Imagen agónica de Dorrego*, *Muera Pancho Ramírez*, *El General Quiroga que va en coche al muere*, *El tigre de los llanos*, *López y Ramírez*, *Facundo y su sombra* und *La Montonera*² werden verschiedene Akteur:innen des *rosismo* portraitiert. *Don Eusebio de la Santa Federación* und *Retrato de señora* weisen schließlich auf Figuren hin, die mit ironischen Mitteln die Phase Rosas begleiteten. Francisco Ramírez, auch als ›Pancho Ramírez‹ bekannt, Estanislao López, Facundo Quiroga und Manu-

1 »Die Kunst spielt sich immer zwischen Zeugnis und Magie, zwischen einer Beobachtung und einer Offenbarung ab. Darin lag immer die Frucht der Beziehung von Künstler:innen zur Umgebung, zur Zeit und zum Ort [...].« (ÜdA). Noé (2015), 40.

2 Zu den Akteur:innen lassen sich auch die *montoneros* zählen, die im 19. Jahrhundert das Militär der *caudillos* bildeten. Im 20. Jahrhundert jedoch, bezeichnet der Begriff die peronistische Guerillagruppe, die in den 1970er-Jahren aktiv war.

el Dorrego waren allesamt politische Anhänger Rosas. In den jeweiligen Beziehungen zum Diktator traten jedoch Differenzen hervor. So war das Verhältnis zwischen Rosas und Juan Facundo Quiroga, der zwar ein Mitstreiter des *caudillo*, doch gleichzeitig dessen potenzieller Rivale war, gespalten. Es bleibt ungeklärt, ob der Mord an Quiroga,³ auf welchen die Titel *El General Quiroga que va en coche al muere* und *Facundo y su sombra* anspielen, in Rosas Auftrag verübt wurde. In *El tigre de los llanos* wird ebenfalls ein direkter Bezug zu Quiroga hergestellt. Denn Quiroga trug den Spitznamen »Tiger«, da er den Angriff eines Jaguars knapp überlebt hatte.⁴

In *Don Eusebio de la Santa Federación* wird der persönliche »Hofnarr« der Familie Rosas dargestellt. Das Portrait einer Dame, *Retrato de señora*, nimmt direkten Bezug auf eine bestimmte Modeerscheinung, die in der Zeit Rosas unter wohlhabenden Frauen verbreitet war. Gemeint sind die Zierkämme, die *peinetones*, die das weibliche Haupt schmückten. Die ursprünglich aus Spanien stammende Mode wurde von den Argentinierinnen jedoch gezielt abgewandelt. Die Kämme wurden überdimensional gestaltet und wuchsen weit über die Größe des Kopfes hinaus.⁵ Um sich endgültig vom spanischen Modell zu distanzieren, wurden die französischen Hochsteckfrisuren, die *Chignons*, präferiert und getragen.⁶ Im Kontext der *Serie federal* deutet Noé indirekt auf jene *peinetones* hin, die das Portrait Rosas integrierten.⁷

Ein Blick in die Geschichte gibt nun Aufschluss über die Motivation des Künstlers, die beiden Zeitperioden der Zwanzigerjahre des 19. und der Sechzigerjahre des 20. Jahrhunderts miteinander zu verflechten. Die dunkle Atmosphäre in den Bildern mit ihren Totenköpfen, mit versehrten, blutigen Körpern und verzerrten Gesichtern

- 3 Quiroga wurde 1835 ermordet. Sein Mord führte dazu, dass Rosas, dessen politische Position bereits geschwächt war, erneut an die Macht kam. Vgl. Carreras und Potthast, 77ff.
- 4 Vgl. Domingo Faustino Sarmiento und Berthold Zilly, *Barbarei und Zivilisation: Das Leben des Facundo Quiroga* (Frankfurt a.M.: Eichborn, 2007), 96. Das bereits erwähnte Werk *Facundo* von Domingo Faustino Sarmiento bezieht sich auf die Figur des Quiroga. Sarmiento nutzt das Schicksal Quirogas, um die Politik Rosas zu kritisieren: »Facundo, provinciano, bárbaro, valiente, audaz, fue reemplazado por Rosas, hijo de la culta Buenos Aires, falso, corazón helado, espíritu calculador, que hace mal sin pasión [...]«. (»Facundo – provinziell, barbarisch, mutig, verwegen – wurde durch Rosas ersetzt: Sohn des kultivierten Buenos Aires, falsch, kaltherzig, berechnender Geist, der ohne Leidenschaft Böses tut [...]«. ÜdA). Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (Buenos Aires: capítulo, 1979), 7.
- 5 Die bekannten Karikaturen von César Hipólito Bacle greifen dieses Phänomen parodistisch auf. Vgl. César Hipólito Bacle, *Estampas de Buenos Aires* (Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1966).
- 6 Vgl. Victoria Lescano, »Una lectura política de los extravagantes peinetones y nuevos rescates de la escarapela.« *Página 12*, 07.05.2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-57-03-2010-05-07.html>. [23.10.2017].
- 7 Die Periode des *rosismo* wurde von einer starken Bildpräsenz des *caudillo* begleitet. Neben den *peinetones* wurde das Bild des Diktators auch auf Handschuhe, Mützen und Fahnen gedruckt. Das *Museo Nacional histórico* und das MNBA in Buenos Aires beherbergen eine reiche Sammlung genannter Objekte. In seinem Aufsatz erläutert Marcelo Marino den strategischen Einsatz von Bildern im *rosismo*: Vgl. Marcelo Marino, »Impresos para el cuerpo. El discurso visual del rosismo y sus inscripciones en la construcción de la apariencia.« In *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*, hg. v. Laura Malosetti Costa und Marcela Gené (Buenos Aires: edhasa, 2013), 19–45.

spiegelt eine düstere Stimmung wider. Welche historischen und – wie wir später sehen werden – zugleich ästhetischen Beweggründe verbergen sich in der *Serie federal*? Welche blutigen Häute dehnen sich über die Leinwände Noés und greifen letztendlich nicht nur den Blick an? Anhand des Gemäldes *Anarquía del año XX* (Abb. 10) sollen diese Fragen näher untersucht werden. Zunächst werden die historischen Ereignisse des 19. Jahrhunderts betrachtet, um anschließend Fragen nach der Kunstform und ihrer Entstehung genauer zu besprechen. Hier bietet ein Blick in Noés Biografie aufschlussreiche Erkenntnisse. Dabei begleitet uns die Frage nach dem »wie?« – wie schreibe ich über die Kunst Noés? – in der Entwicklung der Analyse. Eine mögliche Antwort liegt in den Sinnen.

Abb. 10 Luis Felipe Noé, *Anarquía del año XX*, 1961



Spanien hatte im Krieg gegen Napoleon von 1808 bis 1814 einen erheblichen Machtverlust erlitten. Dieser führte dazu, dass die südamerikanischen Kolonien, die von nun an im spanischen Königreich keine legitime Regierung mehr sahen, vermehrt nach Unabhängigkeit strebten. Am 25. Mai 1810 gründete sich in Buenos Aires unter der Leitung Cornelio Saavedras im *Cabildo abierto* die sogenannte *Junta* – ein Regierungsausschuss, der ein neues Regierungssystem anstrebte. Zunächst ging es jedoch um die Durchsetzung des neuen Machtsystems gegenüber den Verfechtern der alten kolonialen Strukturen, wie dem früheren Vizekönig Santiago de Liniers, der drei Monate später mit seinen Anhängern in Córdoba hingerichtet wurde.⁸ Der Machtverlust der Kolonialherrscher wirkte sich auch auf das Wirtschafts- und Handelssystem aus.⁹ Darüber hinaus führten Konflikte zwischen der Hauptstadt und den Provinzen über mehrere Jahrzehnte hinweg zu politischen Spannungen. So erschwerten langjährige Grenzkriege zwi-

8 Vgl. Carreras und Potthast (2010), 47ff.

9 Auch das rapide Wachstum der Bevölkerung nahm auf die Wirtschaftslage wesentlichen Einfluss. Um das Jahr 1750 verdoppelte sich die Einwohner:innenzahl in Buenos Aires von 12.000 auf 24.000. Zur Jahrhundertwende waren es schließlich 50.000 Einwohner:innen. Buenos Aires wuchs von allen Städten Lateinamerikas am schnellsten. Vgl. Carreras und Potthast, 41.

schen den unterschiedlichen Königreichen die Pläne der *Junta*.¹⁰ Schließlich wurde am 09. Juli 1816 im *Congreso de Tucumán*, im Norden Argentiniens, die Unabhängigkeit der südamerikanischen Provinzen ausgerufen. Mit diesem Schritt hoffte man die Machtkämpfe beilegen zu können. Doch auch die folgenden Jahrzehnte zeugten von einer Ära der Gewalt, in welcher die Regierungsform Argentiniens blutig debattiert wurde. Wie Carreras und Potthast festhalten, äußerte sich »das dringendste Problem« in der Frage nach der Regierungsform als Föderation oder Konföderation.¹¹ Die Verfechter der Zentralisierung wurden als *unitarios* bezeichnet. Ihre Gegner, *los federales*, strebten eine Verteilung der Macht auf die einzelnen Provinzen an. Als Hafenstadt war Buenos Aires ein bedeutendes Zentrum des Außenhandels und den übrigen Provinzen wirtschaftlich überlegen. Die 1819 von Juan Martín de Pueyrredón vorläufig erlassene Verfassung, mit welcher die Vormachtstellung der Hauptstadt gesichert wurde, löste schließlich erneut den alten Konflikt zwischen *federales* und *unitarios* aus. In der Schlacht von Cepeda wurde die Hauptstadt 1820 von den Truppen von Estanislao López und Francisco Ramírez besiegt. Das Werk *López y Ramírez* bezieht sich auf die beiden Föderalisten. Mit dem Sieg der *caudillos* über Buenos Aires wurde eine neue Phase der Staatsbildung in Gang gesetzt. Buenos Aires musste sich nun als eine Provinz unter mehreren betrachten.¹² Neun Jahre nach diesem Sieg wurde Rosas zum Gouvaneur von Buenos Aires gewählt und gewann bald die Macht über sämtliche Provinzen. Mit einer kurzen Unterbrechung hielt der Diktator sein Amt bis 1851 aufrecht.

5.2 *Anarquía del año XX*¹³

Die politisch angespannte Zeit um die Zwanzigerjahre des 19. Jahrhunderts wird heute auch als *Anarquía del año XX* bezeichnet. Diese Zeitperiode wird im historischen Kontext mit römischen Ziffern geschrieben. Doch im Zentrum von Noés gleichnamigem Gemälde taucht die Zahl 20 nicht in römischen, sondern in arabischen Ziffern auf.¹⁴ Hier stellt der Künstler die temporale Ambivalenz, die sich sowohl auf das Jahr 1820 als auch auf das 20. Jahrhundert bezieht, direkt ins Bildzentrum. Er schafft somit eine zeitliche Verbindung zwischen dem Beginn des *rosismo* und dem 20. Jahrhundert, welches durch die in Form und Ausmaß ungekannten Gewalterfahrungen zweier Weltkriege geprägt ist. Gleichzeitig wird auf die Geschehnisse der 1950er- und frühen 1960er-Jahre Bezug

10 Vgl. ebd., 54.

11 Ebd., 64.

12 Vgl. ebd.

13 *Anarquía del año XX*, *Convocatoria a la barbarie* und *Imagen agónica de Dorrego* sind bisher die einzigen Bilder der *Serie Federal*, die ich im Original erleben konnte. Ersteres ist Teil der Sammlung des MNBA und wird dort öffentlich ausgestellt. Das zweite Bild wurde im Rahmen der Ausstellung *Noé – mirada prospectiva* gezeigt. *Imagen agónica de Dorrego* konnte ich 2017 in Frankfurt in *A Tale of Two Worlds* sehen. Alle anderen Bilder befinden sich in Privatsammlungen. Bis auf *La Montonera*, *Facundo y su sombra* und *López y Ramírez* kenne ich zumindest Abbildungen der Werke.

14 Néstor Ponce weist in seinem Aufsatz ebenfalls auf die Zweideutigkeit der Zahl hin. Vgl. Néstor Ponce, »Luis Felipe Noé: Pintura y conflicto civil argentino (1820-1830) a través de la Serie Federal.« <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/HISPNOV/index>, 290. [21.10.2017].

genommen, in denen das Werk entstand. *Anarquía del año XX* kann deshalb als emblematisches Werk innerhalb der *Serie federal* begriffen werden, da es ganz offensichtlich ein diachronisches Phänomen problematisieren möchte, nämlich die permanente Gegenwärtigkeit von Gewalt. Bevor jedoch auf die zeitliche Verknüpfung näher eingegangen wird, ist es hilfreich, den Blick auch auf die ›Ränder des Zentrums‹ zu richten. Das gesamte Bildformat ist von ineinander übergehenden Farbflächen geprägt. Erst auf den zweiten Blick evoziert die Komposition ein Geschehen, an dem mehrere Figuren beteiligt sind. Diese sind im ganzen Bildraum verteilt und lassen sich bloß über einzelne Linien und stark verschwimmende Konturen erkennen. So entsteht durch grob aufgetragene Farbflecken, -flächen und -tropfen der ›Anschein‹ verschiedener Figuren – Noé spricht in diesem Kontext von *sugerencias*.¹⁵ Die durchscheinende Farbigkeit der roten, erdfarbenen und gelben Töne verleiht der Szenerie ein dumpfes Licht, wodurch Vorder- und Hintergrund nicht klar zu unterscheiden sind und vielmehr changieren. Eine räumliche Perspektive ist damit nicht mehr gegeben. Stattdessen lösen sich die Figuren im Hintergrund auf; oder umgekehrt tritt der Hintergrund durch den ›Anschein der Figuren‹ gleichzeitig in den Vordergrund. Dennoch lassen sich aufgrund der weißen Linien und Farbflächen vier unterschiedliche Gestalten ausmachen. In der linken Bildhälfte zeichnet sich vor rötlichem Hintergrund die Kontur einer Figur ab, die eine Kopfbedeckung, womöglich einen Hut,¹⁶ trägt. Im Verhältnis zur Größe des Kopfes erscheint der Körper der Figur unproportional klein. In der linken Hand hält die Gestalt einen Stab oder eine Lanze, die schräg aus dem Bildraum herausragt. Im Zentrum des Bildraums deutet sich eine weitere Figur an. Die Ziffer ›20‹ ist unmittelbar auf dem Brustkorb des Kämpfers positioniert. Von einem Kampf kann an dieser Stelle bereits ausgegangen werden, da weitere Lanzen, eine gelbe und eine rote, diagonal ausgerichtet in den Händen der Figuren zum Kampf eingesetzt werden. Im rechten Bildraum wird schließlich das Ausmaß des Kampfes sichtbar: Während hier ein weiterer Kämpfer oder Soldat erkennbar wird, liegt ein anderer, besiegt bereits am Boden. Der Soldat lässt sich lediglich über seinen Handabdruck erkennen, wodurch seine Identität auf seine Hand reduziert wird. Auf die Bedeutung des Handabdrucks wird später noch eingegangen. Unmittelbar über dem Kopf des sterbenden oder bereits verstorbenen Kämpfers erhebt sich eine gelbe Lanze. Im Unterschied zu den restlichen Kämpfern ist sein Körper in Blautönen dargestellt – jener Farbe, welche die *unitarios* repräsentierte. Rot hingegen galt als die Farbe der *federales*. Die direkte Assoziation von Blut drängt sich auf, doch darüber hinaus hat die Farbe hier auch eine symbolische Bedeutung: denn das Rote stand unmittelbar für die Politik Rosas.¹⁷ Neben dem leblosen Körper wird der Bildrand von einer pastosen Schicht schwarzer Ölfarbe gestaltet. Beim genaueren

15 Noé (2015a), 45.

16 Ponce interpretiert die Kopfbedeckungen als Helme, die die Soldaten im 2. Weltkrieg trugen. Doch die ausgewählten Farben der *unitarios* und *federales* widersprechen dieser Annahme und deuten eher auf einen Kampf zwischen den politischen Parteien im 19. Jahrhundert hin. Trotzdem sind diese Vermutungen wichtig, denn sie zeigen, dass der dargestellte Kampf nicht eindeutig in eine bestimmte Zeitperiode eingeordnet werden kann. Vgl. Ponce, 292.

17 Die sogenannten *devisas federales*, die bereits erwähnten Flaggen, dienten als politische Manifestation des *rosismo* und richteten sich gleichzeitig an den Feind. Auf blutrotem Stoff stand der Spruch geschrieben: ›Vivan los federales, mueran los salvajes asquerosos inmundos unitarios‹. (›Lang le-

Betrachten der Farbe fällt die scheinbar ›verbrannte‹ Kruste auf, die sich wie trockene Kohle von der Farbfläche absetzt. Noé verwendet für seine Malerei in den 1960er-Jahren klassische Materialien wie Öl, Lack und schließlich einen Firnis (*aceite sellador*), der das Bild abdeckt und schützt. Doch anstatt das komplette Bild damit zu überziehen, setzt er den Firnis nur an bestimmten Stellen ein. So ergibt sich eine heterogene Textur, die teilweise glatte oder unebene, glänzende oder matte Farbflächen offenbart. Darüber hinaus bleibt die Leinwand an vereinzelten Stellen unbemalt, wodurch der weiße Stoff, wie beispielsweise um den Handabdruck herum, durchscheint. Form und Farbe werden von festgelegten Mustern und Maßeinheiten befreit; die Textur des aufgetragenen Materials scheint hier ebenso ›anarchisch‹ wie die politische Ordnung im Jahr 1820.

Abb. 11 Luis Felipe Noé, *Imagen agónica de Dorrego*, 1961



In *Imagen agónica de Dorrego* (Abb. 11) verwendet der Künstler *pintura asfáltica*, schwarze asphalthaltige Farbe, die in dicken, schwarz glänzenden Tropfen über Dorregos Ant-

ben die Föderalen; die wilden, ekelhaften und schmutzigen Unitarier sollen sterben.« ÜdA). Marino (2013), 23.

litz von der Bildmitte nach unten trieft.¹⁸ Hier wird die grobe Textur der Farbe zum Programm: »Tiro la pintura – schreibt Noé in einem Brief an einen Freund –, se forma de inmediato sobre la tela virgen el hecho pictórico, se crea un mundo pleno de sugerencias que obra sobre mí como una mancha de pared sobre la sensibilidad de un niño [...].«¹⁹ Die Methodik ist impulsiv und direkt. Noé arbeitet ohne Skizzen und Zeichnungen. Inhalt und Form werden in der *Serie federal* über die Materialität der Farbe konzipiert. Der Einsatz der Materialien deutet auf eine bestimmte Kunstform hin, die sich in der Nachkriegszeit entwickelte: die informelle Kunst, die unter dem von Michel Tapié geprägten Oberbegriff des ›Informel‹ zusammengefasst wird.²⁰

5.3 *Informalistas und vanguardia*

In Argentinien ist der Informalismus an eine künstlerische Bewegung gekoppelt. Jorge Romero Brest unterscheidet deshalb zwischen der europäischen Bezeichnung des Malstils als ›informelle Kunst‹ und der Bezeichnung der Künstler:innen, die in Argentinien als *informalistas* bekannt geworden sind.²¹ Künstler:innen wie Luis Alberto Wells, Kenneth Kemble, Alberto Greco, Marta Minujín, aber auch das Kollektiv der *Otra figuración*, welches Noé gemeinsam mit Jorge de la Vega, Ernesto Deira und Rómulo Macció 1961 gründete, haben diesen Begriff mit ihren Arbeiten wesentlich geprägt. Doch bevor auf die unterschiedlichen internationalen Strömungen und Kunstformen näher eingegangen wird, ist es sinnvoll, auf die individuellen Beweggründe des Künstlers zurückzukommen. Denn wie kommt Noé zu dieser besonderen Bild- und Materialsprache, die eine sinnliche Vorgeschichte hat?

Um diese Frage beantworten zu können, müssen individuelle Wahrnehmungsprozesse, die sich innerhalb der Geschichte situieren, näher untersucht werden.²² Die Konzentration auf die Sinne ermöglicht es, die künstlerischen Arbeiten zunächst unabhängig vom Kontext ihrer Entstehung wahrzunehmen und das Augenmerk dabei auf innere Prozesse der Aisthesis zu lenken. Bisher beruhte die Analyse der Werke Noés jedoch auf

18 Die Materialität der von 1959 bis 1961 produzierten Arbeiten von Alberto Greco möge hier als direkte Quelle der Inspiration gedient haben.

19 »Sobald ich die Farbe verteile, bildet sich auf der jungfräulichen Leinwand ein malerisches Ereignis, es entsteht eine Welt voller Suggestionen, die ebenso auf mich wirkt, wie ein Fleck an der Wand auf die Empfindsamkeit eines Kindes wirken kann [...].« (ÜdA). Noé (2015a), 45.

20 Vgl. Mike O'Mahony »Der internationale Stil,« in *Geschichte der Kunst*, hg. v. Martin Kemp (Köln: DuMont, 2007), 412–441.

21 Jorge Romero Brest, »¿Qué es la pintura informal?« In Katzenstein (2007).

22 An dieser Stelle greift erneut das Prinzip der »ästhetischen Individualität« (Borsò), vgl. 2.2.

der Erörterung entweder internationaler oder nationaler Einflüsse.²³ Bevor Noés Position diskutiert wird, sollen zunächst jene Einflüsse näher erläutert werden.

Andrea Giunta arbeitet in ihrer umfangreichen Analyse der Kunstgeschichte der 1960er-Jahre in Bezug auf die Kunstproduktion in Argentinien die Verbindungen zwischen den Avantgarden heraus und führt diese auf internationale Strömungen zurück:

»Los artistas viajaron a París y Nueva York. [...] De esta manera, lo que en definitiva terminaron llevando al nuevo centro de arte mundial fueron imágenes en las que mezclaron elementos de los movimientos europeos (Cobra, el Nouveau Réalisme, el informalismo italiano y español) que asumieron [...] nuevas configuraciones y sentidos.«²⁴

Mercedes Casanegra hingegen lehnt diese Tendenz ab und weist stattdessen auf die Parallelität der künstlerischen Strömungen hin:

»El otro malentendido que vino de la mano del anterior, y persiste aún hoy, es la creencia en el intercambio de influencias de lenguajes heredados e importados, ya sea del grupo CoBrA, de Willem de Kooning, o de Jean Dubuffet, entre otros. La Nueva figuración argentina, junto a estos y otros artistas internacionales, formó parte – casi en paralelo – de la explosión, del fuerte cimbronazo que sacudió a Occidente en la mitad del siglo XX con sus obligadas consecuencias y manifestaciones en el ámbito de la cultura.«²⁵

Es ist nun eine Herausforderung, die Kunst Noés auch außerhalb des Stil-Diskurses zu betrachten. Denn Noé bettete sich durch seine künstlerische Arbeit nicht nur in die *vanguardia* ein, sondern gestaltete durch seine kunstkritischen Beiträge, die u.a.

23 Eine wichtige Ausnahme stellt der Ansatz von Roberto Amigo dar, auf welchen im Folgenden noch näher eingegangen wird. In der von ihm kuratierten Ausstellung *Las armas de la pintura: La Nación en construcción (1852-1870)*, welche 2008 im MNBA gezeigt wurde, integrierte Amigo u.a. Werke der *Serie federal*. Obwohl sich die Werkreihe mit einer früheren Zeitperiode beschäftige, sei sie im Kontext der Historienmalerei relevant, da hier zum ersten Mal die Materialität der Malerei in Verbindung mit der Geschichte Argentiniens erprobt werde. Damit weist Amigo auf einen ästhetischen Bruch hin, den die Serie im Genre der Historienmalerei angeregt hat. Vgl. Roberto Amigo Cerisola, Hg., *Las armas de la pintura: La nación en construcción (1852-1870)*, Miradas hacia el bicentenario (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2008).

24 »Die Künstler:innen reisten nach Paris und New York. [...] Auf diese Weise wurden in das neue Zentrum der globalen Kunst Bilder eingeführt, in denen sich Elemente europäischer Bewegungen (Cobra, Nouveau Réalisme, italienischer und spanischer Informalismus) vermischten und die [...] neue Konfigurationen und Bedeutungen annahmen.« (ÜdA). Giunta (2001), 128.

25 »Das andere Missverständnis, das mit den vorherigen einherging und bis heute anhält, ist der Irrglaube an den Austausch von Einflüssen geerbter und importierter Formsprachen, seien sie von der Gruppe CoBrA, Willem de Kooning oder u.a. Jean Dubuffet. Die argentinische »Nueva Figuración« war gemeinsam mit diesen und anderen internationalen Künstler:innen fast zur gleichen Zeit Teil der Explosion, des starken Schocks, der den Westen mit seinen unvermeidlichen Folgen und Manifestationen im Bereich der Kultur Mitte des 20. Jahrhunderts erschütterte.« (ÜdA). Mercedes Casanegra, Hg., *Nueva Figuración 1961-1965: Deira, Macció, Noé, de la Vega – El estallido de la pintura* (Buenos Aires, 2010), 125.

aus seiner Tätigkeit als Journalist bei verschiedenen lokalen Tageszeitungen hervorgingen, die Kunstgeschichtsschreibung aktiv mit.²⁶ So zitiert Giunta die Äußerungen des Künstlers nach seiner Rückkehr aus Paris im Jahr 1963 wie folgt:

»Esta vanguardia se medía en la escena internacional, pero se pensaba en términos nacionales y, para muchos de los artistas, lo nacional pesaba en sus decisiones. Luis Felipe Noé afirmaba a su regreso a Buenos Aires, después de su residencia europea: ›Volví a la Argentina para contribuir a la formación de una expresión nacional por medio de una imagen viva resultante de un proceso de invención nacido de *exigencias interiores*. Es hora de elaborar nuestras propias vanguardias.«²⁷

Doch was hat es mit der ›*vanguardia argentina*‹ tatsächlich auf sich? Hinter dem Vorhaben der *vanguardia* verbirgt sich das bereits an mehreren Stellen thematisierte, ambivalente Projekt, in welchem Künstler:innen einerseits vehement die Institutionalisierung der Kunst ablehnten, sich andererseits aber durch die Akzeptanz von Ausstellungen, Preisen und Stipendien in den institutionellen Kontext integrierten.²⁸ Das *Centro de arte visuales* (CAV) im ITDT, dessen politischer und internationaler Repräsentant Jorge Romero Brest war, stellte die Plattform künstlerischer Auseinandersetzungen dar. Die künstlerische Praxis, deren Legitimität – wie Giunta festhält – durch das radikale Klima grundsätzlich in Frage gestellt wurde,²⁹ verortete sich innerhalb des Diskurses der *vanguardia* stets im Widerspruch zwischen ›Vermarktung‹ und ›Zerstörung‹. Die Bewegung der *arte destructivo*, an welcher u.a. Minujín rege teilnahm,³⁰ kann deshalb als direkte Reaktion gegen und gleichzeitig für die Institution begriffen werden. Oscar Terán hält dieses Dilemma fest, indem er sich auf die Position von León Ferrari bezieht:

26 Zur Position Noés als Künstler und zugleich Theoretiker vgl. 9.

27 »Diese Avantgarde wurde an der internationalen Szene gemessen, aber sie wurde in nationalen Begriffen gedacht und für viele Künstler:innen hatte der nationale Aspekt ein großes Gewicht bei ihren Entscheidungen. Luis Felipe Noé sagte bei seiner Rückkehr nach Buenos Aires nach seinem Aufenthalt in Europa: ›Ich bin nach Argentinien zurückgekehrt, um mich mittels eines lebendigen Bildes an der Gestaltung des nationalen Ausdrucks zu beteiligen. Dieses Bild resultiert aus einem Findungsprozess, der aus *innerem Verlangen* heraus entsteht. Es ist an der Zeit, eine eigene Avantgarde zu erarbeiten.« (ÜdA). Giunta (2001), 125. [Herv. L.G.].

28 Im Interview hebt Andrea Giunta diesbezüglich hervor: »It is paradoxical because in truth, the avant-garde by definition is not national. It is inscribed within the model of European modernity, within the idea that artistic language evolves and advances. Therefore, the avant-garde is not simultaneously everywhere. It is somewhere and someone is carrying forward an anticipated idea. [...] When one says ›Argentina‹, more than identity traits, what one is referring to is a space of power in the geopolitics of world power. Just as the United States is recognized as a place that produces anticipatory art [like Germany or England], in Argentina they were looking for ›Argentine art‹ to occupy that place of visibility. For example, one can say that ›Brazilian art‹ has that place in Latin America, because it is everywhere and there is a lot of interest. Thanks to the Di Tella Institute, the Argentines achieved a space of visibility, in order to create the character of a ›center art‹. That is why the international artists brought by the Di Tella Institute were very well chosen.« Geuer (2021).

29 Vgl. Giunta (2001), 126.

30 Vgl. diesbezüglich auch die Ausführungen über Minujíns Arbeit *La Destrucción* in 6.2.2.

»Uno de los lamentos críticos para ello es que la obra de arte, por aparentemente revulsiva que pareciera para el *establishment*, en realidad terminaba siendo perfectamente integrado por éste. «Las villa misera con latas pegadas – escribió el artista León Ferrari – se vendieron a muy buenos precios y los obreros revolucionarios con puños cerrados se colgaron en los salones de sus patrones. « Finalmente, en diciembre 1968 el mismo artista sostiene que si el arte no sirviera para ›hacer política‹, entonces será mejor abandonarlo y buscar otras formas de acción y de expresión.«³¹

Teráns Aussage verdeutlicht das Paradox zwischen ›Markt‹ und *arte destructivo*: Auch ›Zerstörung‹ lässt sich vermarkten. Noé ist gegenüber den Ereignissen im ITDT zwiespalten, wie Ernesto Deira bezüglich der Erwartungen an die Künstler:innen, stets etwas Neues zu kreieren, im Interview berichtet.³² Noés Position verortet sich deshalb im genannten Widerspruch, den er in Arbeiten wie *Vernissage* von 1965 aufgreift und gleichzeitig persifliert.³³

Um den widersprüchlichen Begriff der *vanguardia* zu umgehen, so Giunta, ersetze man ihn mit *arte nuevo*, *arte avanzada* oder auch *arte de exportación*. Demnach sollte »un arte sin referentes« entstehen.³⁴ Man suchte nach einer eigenständigen ›argentinischen Kunst‹, die sich vom europäischen Kontext abgrenzen und die Idiosynkrasie des gegenwärtigen Argentiniens formulieren sollte. Doch sei dieses Projekt einer argentinischen Kunst hier gescheitert, wie Giunta ebenfalls skizziert: »[...] [U]n arte sin referentes: algo que el arte argentino, según se había visto con toda claridad en la exposición de arte internacional, todavía no podía ofrecer.«³⁵ Aus der Perspektive der *vanguardia* werden mögliche Vernetzungen mit anderen künstlerischen Strömungen nicht berücksichtigt. Eine »Kunst ohne Referenz« wäre jedoch utopisch, da sie von allen Orten losgelöst wäre. Es gilt also, jene Referenzen, Relationen und Kontakte im Sinne Kravagnas fruchtbar zu machen.

31 »Einer der Kritikpunkte dafür ist, dass das Kunstwerk, so abstoßend es dem Establishment auch erscheinen mochte, am Ende doch perfekt von ihm integriert wurde. ›Die Elendsviertel aus geklebten Blechdosen‹ – schrieb der Künstler León Ferrari – ›wurden zu sehr guten Preisen verkauft und die revolutionären Arbeiter:innen mit geballten Fäusten in den Hallen ihrer Chefs aufgehängt.‹ Schließlich argumentierte derselbe Künstler im Dezember 1968, dass, wenn die Kunst nicht dazu diene, ›Politik zu machen‹, es besser sei, sie aufzugeben und nach anderen Aktions- und Ausdrucksformen zu suchen.« (ÜdA). Terán bettet das Phänomen der ›politischen Kunst‹ in ein internationales Szenario ein, in welchem vor allem die Studentenaufstände in Paris eine wichtige Rolle spielten. Vgl. Oscar Terán, »Cultura, intelectuales y política en los 60.« In Katzenstein (2007), 280.

32 Vgl. King (1985), 247.

33 In *Vernissage* taucht die Figur von Jorge Romero Brest im grünen Jackett auf. Romero Brest ist in gestikulierender Haltung, mit weit geöffnetem Mund vor dem Hintergrund einiger Bilder und in Gesellschaft anderer karikierter Figuren, höchstwahrscheinlich den Besucher:innen einer Vernissage, dargestellt. Der Kunstkritiker fungierte nicht nur als künstlerischer Leiter des CAV, sondern auch als Vermittler von Kunst an die elitäre Gesellschaft. Das ›künstlerische Ereignis‹ der Vernissage wird im Bild aus einer ironischen Perspektive heraus kommentiert.

34 Vgl. Giunta (2001), 125.

35 »[...] [E]ine Kunst ohne Vorbilder: etwas, das die argentinische Kunst, wie in der internationalen Kunstausstellung deutlich zu sehen war, noch nicht bieten konnte.« (ÜdA). Ebd., 127.

5.4 Noés Sinneserfahrungen

Wie gestalten sich nun Noés »innere Verlangen« (*exigencias interiores*) nach seiner Rückkehr aus Europa? Welche Rückschlüsse ermöglichen seine persönlichen Erfahrungen in Bezug auf die Kunstproduktion? Welche ästhetisch-politische Bedeutung könnte schließlich die Anwendung einer bestimmten »informellen Bildsprache« – über die *vanguardia* hinaus – für die Kunstgeschichte in Argentinien haben? Ein Einblick in die Biografie des Künstlers bietet zu den genannten Fragen aufschlussreiche Erkenntnisse. Vom Beginn seiner künstlerischen Karriere an spielt die Schrift, sowohl in der Praxis der Malerei als auch in ihrer theoretischen Reflexion, eine wichtige Rolle. So deutet die vielzitierte Aussage Noés »Cuando pienso en el mundo pinto, cuando pienso en la pintura escribo«³⁶ auf ein ständiges Wechselspiel zwischen Malen und Schreiben hin.³⁷ Mit der Publikation seiner Biografie in *Cuaderno de bitácora* und der Darstellung seiner Werke in *Mi viaje* liefert der Künstler 2015 einen umfangreichen Einblick in sein Leben und seine Arbeit.³⁸ Hier verortet Noé seine frühesten sinnlichen Auseinandersetzungen mit der Malerei in seiner Kindheit. So führt er drei visuelle Erfahrungen an, die seine Herangehensweise an die Kunst später prägen sollten.³⁹ Während des Wartens auf den Aufzug betrachtete Noé als Kind die unterschiedlichen Strukturen der Marmorwände im Haus seiner Eltern. In den Flecken im Stein, den »manchas«, entdeckte er ganze Bilderwelten. Bereits damals ließ sich Noé mit den unvoreingenommenen Augen eines Kindes auf die Textur des Materials ein. Eine zweite Beobachtung betrifft ein Buch, das Noé als Kind besaß. Auf dem Umschlag war ein Kind abgebildet, das wiederum in ein aufgeschlagenes Buch blickte; so wiederholte sich das Bild ins Unendliche. Diese *Mise en abyme* bezeichnet der Künstler als das erste Bild, welches er bewusst als solches wahrgenommen habe und welches ihn zutiefst beeindruckte. Die letzte Erfahrung führt auf die Beobachtung eines Mannes zurück, der, so Noé, auf seinem Weg zur Arbeit fröhlich grüßend die Straße entlanglief. Doch tat er dies auf ungewöhnliche Weise, nämlich rückwärtsgehend. »¿Sin sentido?«, fragt sich Noé und kommt schließlich zur Erkenntnis: »Si él lo hacía, era posible« (»Wenn er es machte, war es möglich«, ÜdA).⁴⁰ Diese »Möglichkeit zur Umkehrung« des Blicks überträgt Noé später auf die Kunst. Denn in seiner 1962 in Paris geschaffenen Arbeit *Mambo* kehrt er die Leinwand um und bemalt nun den Rahmen statt des Stoffes.⁴¹ Es wird deutlich, dass sich in jenem »Akt der umgekehrten Bewegung«

36 »Wenn ich an die Welt denke, male ich, wenn ich an die Malerei denke, schreibe ich.« (ÜdA.) Noé (2015a), 302.

37 Zur Rolle Noés als Schriftsteller vgl. Lorena Alfonso, »El pintor como escritor.« In Duprat (2017), 17–26.

38 Vgl. *Cuaderno de bitácora*, Noé (2015a) und *Mi Viaje*, Noé (2015b).

39 Vgl. Noé (2015a), 24.

40 Ebd.

41 In diesem Zusammenhang ließen sich auch Künstler:innenpositionen wie die von Imi Knoebel oder auch die des französischen Kollektivs *Supports/Surfaces* erwähnen, die eine ähnliche »Befreiung« der Farbe von der Leinwand anstrebten. Vgl. hierzu: Christiane Heuwinkel und Jochen Kopp, »Imi Knoebel. Werke 1966–2014.« <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/kunstmuseum/fotos-and-videos/imi-knoebel-werke-1966-2014/>. [02.11.2017].

auch eine ›umgekehrte Beweglichkeit im Sehen‹ ausdrückt. Diese prägende sinnliche Alltagserfahrung führt Noé zu seiner gesamten Theorie der ›Ästhetik der Umkehrung, Verdrehung und Wendung‹ – ja, einer *Antiestética* von Sichtweisen und Materialien. Als junger Mann wird Noé von dem ›Prinzip der Umkehrung‹, in welchem sich ein innerer Widerspruch entfaltet, permanent begleitet. So berichtet er von einer weiteren Kindheitserinnerung: Kurz nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges beobachtete er in Begleitung seiner Eltern, wie sich am Bahnsteig eines Vorstadtviertels von Buenos Aires englische Soldaten voneinander verabschiedeten. Auf der gegenüberliegenden Seite des Bahnsteigs ereignete sich eine ähnliche Szene, doch waren es dort deutsche Soldaten. Wenige Tage zuvor war das deutsche Kriegsschiff Graf Spee vor der Küste Uruguays versenkt worden, nachdem es im Kampf gegen die britische Flotte beschädigt worden war. Noé beschreibt, wie ihn diese Szene am Bahnhof bereits im frühen Kindesalter beeindruckte, da sie die Willkür zwischen Krieg und Frieden offenbarte.⁴²

Gegen Ende des Krieges, Noé war inzwischen zwölf Jahre alt, wurde der damals amtierende Präsident Juan Domingo Perón am 19. September 1945 vom Militär zum Rücktritt gezwungen und inhaftiert. Ungefähr einen Monat später kam es am 17. Oktober zum Streik, im Zuge dessen sich die Innenstadt von Buenos Aires mit Arbeiter:innen füllte und diese vor der *Casa rosada* für die Freilassung Peróns demonstrierten. Carreras und Potthast bezeichnen dieses Ereignis, welches Noé aus unmittelbarer Nähe verfolgte, als die »Geburtsstunde des Peronismus«.⁴³ Sein Vater, ein Kunstkritiker und Geschäftsmann, wurde spätestens im Jahr 1943 zum überzeugten Antiperonisten; in jenem Jahr besiegelte ein weiterer Militärputsch das Ende der *década infame*. Diese aufwühlende, gewaltvolle Zeit – kurz vor Beginn der Revolution war ein Student vor der Haustür Noés von der Polizei ermordet worden – formt sein Verständnis von Chaos und Ordnung, welches er 1965 in *Antiestética* darlegt.⁴⁴ »Desde mi niñez vivencié un quiebre entre lo calmo y lo vertiginoso« (»Seit meiner Kindheit habe ich einen Bruch zwischen der Ruhe und dem Schwindel erlebt«, ÜdA.),⁴⁵ schreibt Noé und reflektiert das Gefühl der Geborgenheit im sicheren Elternhaus, welches jedoch im krassen Gegensatz zu den politischen Ereignissen vor der Haustür steht. Perón wird von ihm deshalb als ›Maler‹ bezeichnet, der ihn am meisten beeinflusst habe.⁴⁶ Doch inwiefern fügen sich nun die frühen visuellen Erfahrungen und die politischen Ereignisse in die Malerei Noés ein?

5.5 Gemischte Malerei, gemischte Geschichte

Noé erlebt den Peronismus mit all seinen Widersprüchen und ideologischen Differenzen als ein zutiefst sinnliches Ereignis. So treten die peronistischen Massenversammlungen, die von lauter Trommelmusik begleitet wurden, als sinnliche Zeugen hervor, visuell wie auch akustisch:

42 Vgl. Noé (2015a), 24.

43 Carreras und Potthast (2010), 182.

44 Vgl. Noé (2015a), 19–24.

45 Ebd., 26.

46 Vgl. ebd.

»Me recuerdo a mí mismo como si fuese otro, deambulando en las vísperas nocturnas de las grandes fiestas peronistas en Plaza de Mayo, siendo testigo de las multitudes que, viniendo de todas partes, se agrupaban a la espera del día siguiente. Ojos sorprendidos, así me recuerdo por entonces. De todo ello me ha quedado la impresión de que la música más argentina no es el tango ni el folclore, sino el bombo.«⁴⁷

Diese Unterscheidung durch Noé ist wichtig. Denn die Musik der *bombos* evoziert einen ganz konkreten Bewusstseinszustand: den der Ekstase. Tango und *folclore* hingegen verorten sich im Pathos, in der Nostalgie.⁴⁸ So fungieren die *bombos* nicht nur als Begleitmusik der politischen Machtdemonstration, sondern sie rufen auch einen möglichen Zustand hervor, in welchem das Subjekt »über sich hinausschreiten« kann. Aus dem politischen Szenario heraus, welches sich zwischen sozialistischen, kommunistischen, militärischen, populistischen und konservativen Interessen abspielt, gestaltet sich Noés »Ästhetik der Umkehrung und des Widerspruchs« sowie sein Verständnis von einer Generation in permanenter Bewegung und Spannung. Diese Spannung äußert sich schließlich in seiner Malerei aus den Jahren 1960 bis 1965. Es erscheinen Figuren, die sich aus der *mancha* heraus gestalten, Figuren, deren Konturen eng mit der Umgebung in Verbindung stehen. So lässt sich im Gemälde *Figuras* (Abb. 12) von 1960, welches zwar nicht Teil der *Serie federal* ist, aber die Thematik antizipiert, in der blutroten, pastosen Farbe kaum eine Figur erkennen. Das Bild zeigt uns vielmehr das Zerfließen der Figur, wodurch sich ihr Inneres preisgibt – Fleisch, Blut und auch die innere Haut. Vor dem Hintergrund eines »figürlichen Blutflecks« eröffnen sich schließlich neue Dimensionen, um die Malerei Noés zwischen Figuration, Abstraktion und den verschiedenen Genres zu verorten. Dementsprechend hält Roberto Amigo fest: »La densidad de la materia pictórica, la violencia cromática, las figuras fantasmagóricas que surgen de las manchas desdibujando los límites entre la figuración y la abstracción anulan también la posibilidad de la catalogación genérica: no es posible afirmar su condición de retratos o de pintura de historia.«⁴⁹

47 »Ich erinnere mich selbst, als wäre ich jemand anderes, wie ich in der Nacht vor dem großen peronistischen Fest auf der Plaza de Mayo umherwanderte und die Menschenmassen beobachtete, die sich von überall her versammelten, um auf den nächsten Tag zu warten. Erstaunte Augen, so erinnere ich mich an mich selbst damals. Von all dem habe ich den Eindruck gewonnen, dass die argentinische Musik sich nicht über den Tango oder die Folklore definiert, sondern über die Trommelmusik.« (ÜdA). Ebd., 25.

48 Es wäre interessant, die Unterschiede zwischen der Ästhetik der Trommel, des Tangos und der Folklore in Argentinien an dieser Stelle weiter zu verfolgen. Doch würde dies über das Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit hinausgehen. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass die Trommel, deren Route sich bis nach Afrika verfolgen lässt, verschiedene Manifestationen in Argentinien begleitet und deshalb als wichtiges ästhetisch-politisches Medium begriffen werden kann. Es sei hier auf den Karneval, auf den Streik, aber auch auf die schulischen *jornadas* hingewiesen, die auf der Straße stattfinden und stets von Trommelmusik begleitet werden.

49 »Die Dichte der Bildmaterie, die Gewalt der Farben, die phantasmagorischen Figuren, die aus den Flecken hervortreten und die Grenzen zwischen Figuration und Abstraktion verwischen, machen auch die Möglichkeit einer generischen Katalogisierung zunichte: Es ist nicht möglich, diese Bedingungen der Porträt- oder Historienmalerei zuzuschreiben.« (ÜdA). Amigo Cerisola (2008), 19.

Abb. 12 Luis Felipe Noé, *Figuras*, 1960

Die *manchas*, welche bereits vom jungen Noé als werdende, zufällige Formen bestaunt wurden, ermöglichen nun neue politische Perspektiven – sowohl auf die Malerei als auch auf die historische Vergangenheit. Denn in der Verschmelzung zwischen Vorder- und Hintergrund, wie anhand von *Anarquía del año XX* bereits beschrieben wurde, erscheint die Figur als undefinierbares Element. Sie ließe sich weder in die dominanten historischen Kategorien der ›Barbarei‹ oder ›Zivilisation‹ einordnen, noch könnte in ihr eine Unterscheidung zwischen *peronista* oder *antiperonista* ausgemacht werden. Vielmehr fließen die Kategorien ineinander, vermischen sich und lassen so ein temporales Moment entstehen, welches sich nicht in Dichotomien manifestiert, sondern das sich in einer ›Empfindung von Gewalt‹ ausdrückt. Es geht also weniger um die Aufteilung der Gewalt in verschiedene machtpolitische Parteien, als vielmehr um eine subjektiv empfundene ›Atmosphäre der Gewalt‹. In *Convocación a la barbarie* beruft sich Noé konkret auf das Konzept ›Barbarei-Zivilisation‹, um in ihm gegenwärtige Ereignisse zu aktualisieren:

»El mensaje se dirigía a aquellos que querían creer a comienzo de los años sesenta que la Argentina era un país pacífico ya que no conocía la guerra. ¿Acaso, al igual que en el siglo XIX, no se había fusilado pocos años antes? ¿Acaso el país no estaba dividido en dos facciones políticas intolerantes una para con la otra, como lo había estado en la época de federales versus unitarios? ¿Acaso no se había bombardeado la Plaza de Mayo habiendo gente en ella? En realidad no era mi intención convocar a la barbarie sino, por el contrario, convocar a una asunción consciente del hecho de que nunca habíamos salido de ella.«⁵⁰

50 »Die Botschaft richtete sich an diejenigen, die Anfang der sechziger Jahre glauben wollten, dass Argentinien ein friedliches Land sei, da es nie einen Krieg gekannt hatte. Waren nicht ein paar Jahre zuvor, genau wie im 19. Jahrhundert, Menschen erschossen worden? War das Land nicht in zwei politische Fraktionen gespalten, die sich gegenseitig intolerant gegenüberstanden, wie in der Ära von Föderalisten und Unitariern, die sich gegenseitig bekämpften? War die Plaza de Ma-

Das Subjekt, welches sich im Menschenbild Noés artikuliert, ist tief in eine gewaltvolle Realität verstrickt. Anhand der sinnlichen Bedingung des Menschen – »[...] ¿quién es el protagonista de la sensorialidad y del gesto sino el hombre?« (»[...] wer ist der Protagonist von Sensorik und Gestik, wenn nicht der Mensch?«, ÜdA.)⁵¹ – erforscht und erprobt der Künstler ästhetische Transformationen innerhalb der Malerei und ihrer Geschichte. Er entwickelt also ein ›ästhetisches Werkzeug‹, welches in seiner künstlerischen Praxis methodisch angewendet wird: »El caos como estructura«.⁵² Indem er das ›Chaos als Struktur‹ einsetzt, zerstört er die bis dahin angewandte Ordnung in der Ästhetik der Historienmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.⁵³ Während Maler wie Cándido Lopez, Ángel Della Valle und Juan Manuel Blanes klare Trennungen zwischen den einzelnen Akteur:innen vornehmen und dem Blick Kontur verleihen, lässt Noé Farben und Formen zusammenfließen, wodurch sich keine Hierarchie mehr erkennen ließe. Amigo fasst diesbezüglich treffend zusammen:

»Cuando los argentinos nuevamente debatían, a comienzos de 1960, qué país deseaban, la *Serie Federal* de Luis Felipe Noé recuperó la fuerza de la pintura para convocar la historia. Con la *Serie Federal* se clausuró radicalmente el modelo ilustrativo, didáctico y moral de la pintura de tema histórico que se había establecido un siglo antes: ahora es la propia materialidad de la pintura la que asume el combate visual por la historia.«⁵⁴

Noé vermischt demnach die ›Materialität der Geschichte‹ mit der ›Materialität der Malerei‹. So wird die Geschichte Argentiniens auf das Feld der Sinne übertragen. Denn indem er von einem »clima histórico«⁵⁵ ausgeht, definiert sich die Geschichte vielmehr über die Empfindung verschiedener ›Temperaturzustände‹ als über reine Daten und Fakten.

Wie ließe sich diese Tendenz nun in ein globales Phänomen, nämlich die ›informelle Kunst‹, integrieren? Die Genealogie des Informel blickt auf zahlreiche Stilrichtungen, historische Ereignisse und auf Künstler:innenpositionen bereits des 18. Jahrhunderts

yo nicht bombardiert worden, als dort Menschen waren? Es war eigentlich nicht meine Absicht, zur Barbarei aufzurufen, sondern im Gegenteil, ich wollte dazu aufrufen, die Tatsache bewusst anzuerkennen, dass wir sie nie hinter uns gelassen haben.« (ÜdA). Noé (2015a), 53.

51 Ebd., 48.

52 Vgl. Noé (2015).

53 Néstor Ponce vergleicht die *Serie federal* mit dem *Manifiesto Antropófago* von Oswald de Andrade, welches der Schriftsteller 1928 formulierte. Doch geht es in Noés Malerei weniger um Alterität oder eine Aneignungspraxis, als um das Vermischen verschiedener Entitäten unter dem Grundsatz der Gewalt. Aus diesem Grund greift der Vergleich von Ponce auf eine Dichotomie zurück, die sich hier jedoch bereits aufgelöst hat. Vgl. Ponce, 284ff.

54 »Als die Argentinier:innen in den frühen 1960er Jahren wieder einmal darüber debattierten, was für ein Land sie sich wünschten, fand Luis Felipe Noés *Serie Federal* die Kraft der Malerei wieder, um die Geschichte zu beschwören. Mit der *Serie Federal* wurde das illustrative, didaktische und moralische Modell der historischen Malerei, das ein Jahrhundert zuvor etabliert worden war, radikal geschlossen: Nun ist es die Materialität der Malerei selbst, die den visuellen Kampf um die Geschichte übernimmt.« (ÜdA). Amigo Cerisola (2008), 10.

55 Noé berichtet diesbezüglich von seinem Vater, der ihm vielmehr ein »historisches Klima« als ein »historisches Wissen« vermittelt habe. Vgl. Noé (2015a), 48.

zurück, sodass ihre Entstehung keineswegs linear verläuft, sondern Querverbindungen beinhaltet. Denn wie ließe sich eine informelle Kunst ohne Goya, ohne Cezanne, ohne Picasso oder Lucio Fontana denken? Verschiedene Einführungen in das Thema weisen deshalb ganz unterschiedliche Herleitungen zu diesem Begriff auf.

Rafael Squirru verbindet den *informalismo* mit der buddhistischen Zen Philosophie. Doch indem der Kunsthistoriker den *informalismo* im Inneren der Künstlerin bzw. des Künstlers und der Betrachtenden verortet, schenkt er den verschiedenen Materialien der Arbeiten weniger Aufmerksamkeit, wodurch ihm die politische Dimension der Materialität hier entgeht.⁵⁶ Hugo Parnagnoli hingegen assoziiert den *informalismo* mit der »irrationalen Bewegung des Surrealismus«. Anders als Squirru schreibt er die »pintura informal« in Argentinien der westlichen Kunstgeschichte zu.⁵⁷ Sowohl Squirru als auch Parnagnoli bemüht sich darum, die neue Kunstform an das Publikum heranzuführen. Beide Autoren lehnen den Begriff des Tachismus für die Herleitung des *informalismo* ab. In ihren Ausführungen wird deutlich, dass der Spielraum zur Herleitung jener Strömung besonders weit gefasst ist.

Bereits bei der Beschreibung der Malerei Noés entstehen imaginäre Bilder, die unmittelbar auf das *action painting* Pollocks, auf die nach außen gestülpten Häute Dubuffets oder auf die brüchigen Farbkrusten Alberto Burris hinweisen und damit Assoziationen zum Abstrakten Expressionismus und der *Art brut* evozieren. Doch fügen sich auch diese Künstler wiederum in ein Netzwerk ein, in welchem weitere Querverbindungen möglich sind. Noés Werk erscheint deshalb als Glied in einer Kette zahlreicher »ästhetischer Ereignisse«, die bei gesonderter Betrachtung kaum Aufschluss über die Zusammenhänge der gesamten Entwicklung geben. Die zu stellenden Fragen müssen diese Situation berücksichtigen. Weder lässt sich Noés Werk in einen rein nationalen Kontext einbetten, noch kann die Kunstform allein in Bezug auf die ästhetischen Innovationen der internationalen Nachkriegskunst erklärt werden. Deshalb wird nach einer »Tendenz« gesucht, welche sich in der Aisthesis äußert und auf sinnlich-materieller Ebene unterschiedliche Perspektiven miteinander in Verbindung setzt.

Im Hinblick auf frühere künstlerische Strömungen beschreibt Casanegra den Wandel in Argentinien von einer konkreten und geometrischen Kunst hin zum Informalismus wie folgt:

»A partir de 1944 con la publicación de la Revista Arturo y con el surgimiento de los movimientos Arte Concreto Invención, Madí y Perceptismo, la no figuración de base geométrica va a desarrollarse en la Argentina llegando a predominar hasta la década del '60 en el campo del arte moderno nacional. [...] Pero, de pronto [...] irrumpió [...]

56 Squirru legte seine Position in einem Artikel dar, welcher am 16. August 1959 in der Tageszeitung Clarín veröffentlicht wurde, Vgl. Rafael Squirru, »Sobre el informalismo.« *Museo Municipal Eduardo Sívori*, November 1959. ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/741906#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1140%2C99%2C4549%2C2546>. [01.12.2017].

57 Vgl. Hugo Parnagnoli: Zeitungsartikel »Pintura informal« in *La Prensa*, 15.07.1959. ICAA Onlinearchiv. <https://www.icaadocs.mfah.org/s/en/item/741681#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-147%2C120%2C2729%2C1527>. [01.12.2017].

el desparpajo brutal y la patada a la estética tradicional, siendo el informalismo en primer movimiento de ruptura.«⁵⁸

Der Kunstkritiker und Künstler Jorge López Anaya weist diesbezüglich auf die Ausstellungen hin, die die Bewegung der *informalistas* bereits ankündigten. Im Juli 1959 zeigte die Galería Van Riel eine erste Ausstellung informeller Kunst in Buenos Aires. Wenige Monate später, eröffnete Peter Selz im MoMA in New York die Ausstellung *New Images of Man*. Über Erstere schreibt López Anaya:

»El 13 de julio de 1959 se realizó, en la Galería Van Riel, la primera exposición del Movimiento informal, que integraban Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells. Predominaban en sus obras la materia, las texturas complejas, los grumos y las mixturas. En otros casos, todo estaba fundado en el signo o el gesto.«⁵⁹

Noés Annäherung an die Bewegung der *informalistas* entstand durch den Kontakt zu Fernando Maza, den er als »primer amigo pintor« bezeichnet.⁶⁰ Auf seiner ersten Einzelausstellung⁶¹, die ebenfalls 1959 in der Galería Witcomb stattfand, begegnete er schließlich Alberto Greco, Jorge de la Vega und Rómulo Macció. Bereits hier deuten sich gemeinsame Interessen an, die die Künstler später dazu veranlassen wird, zusammenzuarbeiten und gemeinsam auszustellen.⁶²

58 »Mit der Veröffentlichung der Zeitschrift *Arturo* und mit dem Aufkommen der Bewegungen der konkreten Kunst, der Gruppe *Madí* und des *Perceptismo* entwickelte sich in Argentinien ab 1944 die nichtfigurative Kunst auf geometrischer Grundlage und dominierte bis in die 1960er-Jahre den Bereich der nationalen modernen Kunst. Doch plötzlich [...] platzte [...] eine brutale Unverschämtheit herein, die der traditionellen Ästhetik einen Tritt verpasste; hierbei war der Informalismus die erste Bewegung dieses Bruchs.« (ÜdA). Mercedes Casanegra. *Noé – El color y las artes plásticas*. (Buenos Aires: 1988), 21-22.

59 »Am 13. Juli 1959 fand in der Galerie Van Riel die erste Ausstellung der Informellen Bewegung statt, die sich aus Enrique Barilari, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas und Luis Alberto Wells zusammensetzte. In ihren Werken dominierte das Materielle, komplexe Texturen, Klumpen und das Gemisch. In anderen Fällen basierte alles auf dem Zeichen oder der Geste.« (ÜdA). Jorge López Anaya. *La Vanguardia informalista: Buenos Aires 1957-1965: Informalismo, Arte destructivo, Arte cosa*. (Buenos Aires: A. Sendrós, 2003), 28.

60 Vgl. Noé (2015a), 40.

61 Von 20 angefertigten Werken, die Noé zwischen 1959 und 1961 ausstellte, sind heute nur noch drei erhalten: *La idiota*, *Júpiter tonante* und *El restaurador de las Leyes* (Rosas). Vgl. Noé (2015a), 44. Darüber hinaus existieren noch Zeichnungen, die der Künstler 1957 in Nordargentinien anfertigte. Doch die mir vorliegenden Quellen enthalten keine Abbildung der Werke, die 1959 gezeigt wurden. Die bereits erwähnte Arbeit *Figuras* wird im Katalog von Casanegra (1988) auf 1959, im MAM-BA hingegen auf 1960 datiert. Es ist daher fraglich, ob *Figuras* 1959 in der ersten Einzelausstellung bereits gezeigt wurde.

62 1960 eröffnete sich für Noé die Möglichkeit, ein Atelier in der Hutfabrik seines Vaters einzurichten, welcher die Produktion einstellen wollte. Noé lud Macció und Greco dazu ein, mit ihm zusammen im Atelier zu arbeiten. Jorge de la Vega sei dabei ständiger Gast gewesen. Bereits hier kündigte sich die Zusammenarbeit von Macció, de la Vega und später auch Ernesto Deira an. Greco, der die Figuration strikt ablehnte, blieb dennoch mit der Gruppe befreundet und verbunden, bis er sich 1965 selbst das Leben nahm. Vgl. Noé (2015a), 43-47.

Aus den unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen entwickeln sich über die Formsprache des Informellen neue Fragen an die Figuralität, an die Beschaffenheit der Figur. In Noés *Serie federal* sind diese Fragen bereits enthalten, weshalb die Werkreihe auch im Kontext der *Otra figuración* betrachtet werden kann. Parallel zu den ersten Ausstellungen der *informalistas* in Buenos Aires stellt sich Peter Selz in New York die Frage nach dem »neuen Bild des Menschen«. ⁶³ Für seine Ausstellung lud der Kurator 23 Künstler:innen aus Europa und Nordamerika ein. Anhand der Kunstwerke sollte – vor allem vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges ⁶⁴ – die Prekarität des Menschen neu diskutiert werden. Doch die Fragestellung jener Ausstellung gestaltete sich auch als Reaktion auf die abstrakte geometrische Kunst, in welcher die Figur letztendlich verschwinde, so Paul Tillich. Im Vorwort des Katalogs hält Tillich dementsprechend fest: »Where are the organic forms of man's body, the human character of his face, the uniqueness of his individual person? And finally, when in abstract or non-objective painting and sculpture, the figure disappears completely, one is tempted to ask, what has happened to man?« ⁶⁵ In der Einführung erörtert Peter Selz das neue Menschenbild in Bezug auf vorherige künstlerische Positionen. Von der Romantik des 18. Jahrhunderts über die Moderne bis zur *Art brut* werde die Frage nach dem Menschen und dessen (Eben-)Bild gestellt. ⁶⁶ Das den Überlegungen vorangestellte Zitat im Ausstellungskatalog – »El sueño de la razón produce monstruos« – stammt von Francisco de Goya und bezieht sich auf das Bild Nr. 43 seiner Werkserie *Los caprichos*. Die Verwendung dieses bekannten Zitats in Bezug auf die Frage nach dem Menschenbild ist naheliegend, da Goya als wichtiger Vorreiter der informellen Kunst angesehen wird. ⁶⁷ Nicht nur sein Malstil, der von großzügigen Konturen, verschwommenen Farben und *manchas* zeugt, sondern auch die Inszenierung der Sujets sowie seine Sensibilität für das Zeitgeschehen heben Goya als Künstler hervor, der mit seinem Werk eine wesentliche Transformation in der Sichtbarkeit vollzog. ⁶⁸ Diese für die Kunst und die Geschichte essenzielle Wandlung in der Visualität, die eine neue Form des Sehens und daraus hervorgehend, wie Borsò darlegt, auch eine neue Form von Mobilität einleitet, fließt als Inspirationsquelle in das Werk Noés ein. Für den Ausstellungskatalog von *La serie federal* lässt er sich mit der Büste Goyas fotografieren und deutet damit indirekt auf das Werk des spanischen Malers hin. Weitere Parallelen lassen sich im Anthropomorphismus verschiedener Akteur:innen erkennen, die, wie die Esel in Goyas *Caprichos*, als vermenschlichte Tiere erscheinen. So wird in *Don Eusebio de la Santa Federación* der persönliche Hofnarr von Rosas mit menschlichem

63 Von der Ausstellung habe Noé erst später erfahren, obwohl er sich bereits zu jener Zeit intensiv mit der Rolle der Figur und dem Stil der *informalistas* auseinandersetzte. Vgl. Noé (2015a), 40.

64 Vgl. dazu auch: Sarah Wilson, »Neue Menschenbilder: Der Humanismus der Nachkriegszeit und seine Infragestellung in der westlichen Welt.« In *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965*, hg. v. Okwui Enwezor, Katy Siegel und Ulrich Wilmes (München: Prestel Verlag, 2016), 344-350.

65 Peter Selz, *New Images of Man* (New York: Museum of Modern Art, 1959), 9.

66 Ebd., 12ff.

67 Borsò hält dementsprechend fest: »Bei Goya sind schon Spuren jener Kunst des Informen sichtbar.« Vittoria Borsò, »Francisco de Goya y Lucientes oder die Emergenz einer Visualität der Moderne.« In *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*, hg. v. Ursula Hennigfeld (Freiburg: Rombach, 2013), 32.

68 Zur »Visualität« im Werk Goyas vgl. ebd.

Körper und einem Tierkopf – vermutlich dem Kopf eines Schafes⁶⁹ – dargestellt.⁷⁰ Gilles Deleuze und Félix Guattari problematisieren in *Tausend Plateaus* unter »Tier-Werden« die Zentralstellung des Subjekts. Hier stellen sie der traditionellen griechischen Mythologie, die von Mensch-Tiergestalten durchdrungen ist, eine andere Form des Werdens gegenüber. Dieses Werden gestalte sich nicht linear oder anthropozentrisch, sondern rhizomatisch.⁷¹ Der Anthropozentrismus wird in Noés Werk, in welchem der Mensch dennoch eine zentrale Rolle spielt, insofern überwunden, als dass die Relationalität des Menschen thematisiert wird. Das in Beziehung gesetzte Subjekt kann sich aus seiner Bedingtheit kaum lösen.

In der Zeichnung *Proyecto de monumento a la ternura* (Abb. 13) von 1977 ließe sich ebenfalls ein direkter Bezug zu Goyas *Caprichos* herstellen. Hier streichelt ein sitzender Esel in Menschengestalt den auf seinem Schoß liegenden Wolf. Die Domestizierung des wilden Raubtieres durch den Esel offenbart eine doppelte perverse Beziehung. Denn in der Umkehrung und Hybridisierung zwischen Mensch und Tier steckt gleichermaßen die Umkehrung von Raubtier und Pflanzenfresser bzw. Nutz- und Haustier. Es entsteht eine direkte Konnotation zur »Umkehrungspraxis«, die im Kolonialismus betrieben wurde. Indigene Menschen wurden als »Wilde« und davon abgeleitet auch als »Tiere« bezeichnet und dementsprechend behandelt.⁷² In den Kategorien »menschlich-animalisch« und »barbarisch-zivilisiert« verbirgt sich die Logik kolonialer Machtstrategien. In einer weiteren Zeichnung aus dem Jahr 1977, *Proyecto para un monumento al machismo* (Abb. 14), sitzt ein Kazike auf dem Rücken eines anthropomorphen Wesens, einer Frau mit dem Torso einer Stute. Die hier dargestellte Unterdrückung der Frau markiert eine weitere Form gewaltvoller Machtausübung und ihrer ungleichen Verteilung.

Neben den stilistischen und inhaltlichen Bezügen eröffnen sich historische Parallelen zwischen Goya und Noé. Denn die Periode der *Anarquía del año XX* resultiert aus den kolonialpolitischen Konflikten zwischen Spanien und dem damaligen Vizekönigreich. Zur selben Zeit als Goya in seinen zwischen 1810 und 1814 entstandenen *Desastres de la guerra* die Gräuel der napoleonischen Kriegszüge festhielt, manifestierten sich im Vizekönigreich erste Anzeichen der Unabhängigkeitsbewegung. Das geschwächte spanische Königreich konnte seine Kolonien nicht länger dominieren. Das Ausmaß an Gewalt gestaltet und verbindet über die Zeit hinweg Goyas *Desastres de la guerra* und Noés *Serie*

69 Das vermeintliche Schaf könnte weitere Konnotationen öffnen, die sich in der Religionsgeschichte verorten ließen. Da ich das Bild nicht im Original sehen konnte, soll es möglichen Betrachter:innen des Werkes überlassen werden, diesen Deutungsansatz weiter zu verfolgen.

70 Vgl. Abbildungen der Zeichnungen in: Laura Buccellato, Hg., *Noé en línea: Antológica*. Mayo 2007 (Buenos Aires, 2007).

71 Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus* (Berlin: Merve, 2007), 324ff.

72 Zahlreiche Bild- und Schriftzeugnisse belegen diese These. In *de negocios y placer* führt Iván Edeza grausames Bildmaterial vor, welches das »Jagen« von »Wilden« zeigt. Von einem Flugzeug aus schießen »reiche Sportsman« auf Indigene, die im brasilianischen Dschungel leben. Der Künstler trieb diese Videoaufnahmen, die in den 1970er Jahren entstanden, auf einem Schwarzmarkt in Mexiko-Stadt auf. Die Arbeit stammt von 2000. Vgl. Klaus Biesenbach, »Iván Edeza.« In *Dark Mirror: Lateinamerikanische Kunst seit 1968: Werke aus der Daros Latinamerica Collection*, hg. v. Ralf Beil und Holger Broeker (Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, 2015), 102.

Abb. 13 (links) Luis Felipe Noé, *Proyecto de monumento a la ternura*, 1977;

Abb. 14 (rechts) Luis Felipe Noé, *Proyecto de monumento al machismo*, 1977



federal. Vor diesem Hintergrund erweist sich zum Zeitpunkt der Anfertigung der *Serie federal* die politische Situation zwischen Spanien und Argentinien ähnlich instabil. Spanien litt unter der Diktatur Francos, und Argentinien war vor dem Hintergrund des Peronismus von einer höchst gespaltenen Demokratie gezeichnet, die jedoch ab 1966 durch die Militärdiktatur von Juan Carlos Onganía abgelöst wurde.⁷³

In etlichen Werken der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Gewalt das zentrale Thema. Doch bereits bei Goya lässt sich eine Veränderung in der ›Ästhetik der Gewalt‹ beobachten. Borsò folgert diesbezüglich:

»Die grotesk-phantastischen Alpträume am Ende der *Caprichos*-Serie entfalten eine Visualität, die zwischen den Bereichen nicht mehr trennt, die Alterität des Menschen zur Schau stellt und schließlich Utopien in Bezug auf eine neue Ordnung zerstört, in welcher zwischen Gut und Böse getrennt und das Fremde ausgeschlossen wird. Bei Goya befindet sich das Abjekte im Inneren der Ordnung: Dem Ich ist es nicht mehr möglich, sich vom Ausgestoßenen zu lösen. Eine so dargestellte Abjektion zerstört, so Kristeva in *Mächte des Grauens*, die Trennung zwischen innen und außen, und damit auch die Basis von Identität, System und Ordnung. An deren Stelle tritt das ›Dazwischen, das Zweideutige, das Vermischte‹, so Kristeva [...].«⁷⁴

Es ist jene Anwesenheit purer Gewalt, die letztendlich die Auflösung kategorischer und temporaler Perspektiven einleitet und durch welche sich Noés *Serie federal* im sogenannten ›Dazwischen‹ situiert. Das Dazwischen lässt keine genauen Abgrenzungen zu, weshalb Ästhetik und Politik ebenfalls aus ihrer Vermischung heraus gedacht werden müssen.

⁷³ Vgl. Carreras und Potthast (2010), 205-213.

⁷⁴ Borsò (2013), 19-20.

5.6 Das Ästhetische der »Ästhetik der Differenz«

In seiner Erörterung zur »Aktualität Goyas« geht der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Timo Skrandies auf verschiedene künstlerische Positionen aus einer postkolonialen Perspektive ein. Die Fragen nach der Kunst und Visualität der Moderne stellen sich, so Skrandies, mit der postkolonialen Perspektive noch einmal ganz anders.⁷⁵ Mit Bezug auf Viktoria Schmidt-Linsenhoffs *Ästhetik der Differenz* diskutiert er die sogenannten »postkolonialen Perspektiven« im Werk von Alberto Gironella und Yinka Shonibare. Über den Globalisierungsdiskurs hinaus untersucht Skrandies die Materialität des Bildes, die er neben der Diskussion biopolitischer und postkolonialer Spannungen als »entscheidend« bezeichnet.⁷⁶

Für die Analyse der »Materialität des Bildes« ist die Sensibilität, die zugleich von Künstler:innen und von Betrachter:innen sowie vor allem vom Material selbst ausgeht, die Voraussetzung. Auch Schmidt-Linsenhoff postuliert die Bedeutsamkeit des Sinnlichen, wenn sie sich mit der Formulierung »Ästhetik der Differenz« auf die Theorien von Jacques Rancière bezieht: »Entscheidend ist nicht die Autonomie des künstlerischen Machens, sondern die ›Form der sinnlichen Erfahrung‹.«⁷⁷ In ihren fünfzehn Fallstudien untersucht die Kunsthistorikerin verschiedene Beispiele älterer und zeitgenössischer Kunstwerke, die größtenteils dem europäischen Kunstkanon entstammen. Über eine postkoloniale Perspektive solle die europäische Kunstgeschichte schließlich »anders« verortet werden:

»Das Modell erlaubt, die Formen und Strukturen einer postkolonialen Ästhetik der Differenz in der Kunst der Vergangenheit, die ästhetische Gegenwart ist, zu aktualisieren. Postkolonial bezeichnet in diesem Buch nicht die Epochen-Zäsur der Unabhängigkeit um die Mitte des 20. Jahrhunderts, sondern einen fiktiven Standpunkt, von dem aus eine postkoloniale Perspektivierung der europäischen Kunstgeschichte möglich ist.«⁷⁸

Skrandies präzisiert diese Aussage: »[Vielmehr] ginge es hier um die künstlerische Erforschung postkolonialer Möglichkeiten, die die ästhetische Perspektivierung und Befragung der europäischen Kunstgeschichte möglich macht.«⁷⁹

In diesem von Schmidt-Linsenhoff und Skrandies verfolgten Unternehmen verorten sich gleichzeitig eine Gefahr und ein Potenzial. Denn »postkoloniale Möglichkeiten« werden hier als Reflexionsfelder für eine »europäische Kunstgeschichte« eingesetzt, wodurch sie in der Logik derselben verhaftet bleiben. Eine »postkoloniale Kunstgeschichte« beruht deshalb auch auf einer Geschichte der Nationen. Sie kann sich nicht über die Bedingung des Postkolonialen hinaus verorten.⁸⁰ Vielmehr als eine »ästheti-

75 Vgl. Timo Skrandies, »Zur Aktualität Goyas: Medialität, Materialität und postkoloniale Ästhetik.« In Hennigfeld, *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*, 49.

76 Vgl. ebd., 48-49.

77 Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010), 19.

78 Ebd. 13.

79 Skrandies (2013), 53.

80 Dieser komplexe Aspekt wurde im ersten Kapitel ausführlich diskutiert.

sche, sinnliche Kunstgeschichte« schreiben wir hier also eine nationalästhetische Kunstgeschichte fort. Würde mit Noé die Frage nach der »postkolonialen Perspektive« gestellt werden, so würde sich der alte Konflikt zwischen Schiaffino und Auzón und das Problem der *vanguardia* wieder aktualisieren. In der Argumentation könnte die Dichotomie zwischen Eigenem und Fremden nicht überwunden werden. Doch jener Gefahr soll mit dem Potenzial, welches in der Materialität der Kunst liegt, begegnet werden – ein Schritt, der von Skrandies betont und angewendet wird. Anders als in den Ansätzen von Skrandies und Schmidt-Linsenhoff wird hier jedoch ein Weg vorgeschlagen, der nicht über eine »Ästhetik der Differenz« auf Gemeinsamkeit schließen möchte.⁸¹ Denn in der Umkehrung über das Sinnliche können »ästhetische Differenzen« als solche grundsätzlich hinterfragt und untersucht werden. Die »postkoloniale Möglichkeit«, die es keineswegs zu missachten gilt, situiert sich somit im »vermischten« Feld der Sinne. Mit dieser hier von Serres und Waldenfels angeregten »anderen« Methodik wird letztendlich dasselbe Ziel verfolgt: Über Kunst werden alternative Wissenszugänge ermöglicht. Doch bevor in eine »europäische«, »argentinische«, »globale« oder »postkoloniale« Kunstgeschichte differenziert wird, soll hier eine »Kunstgeschichte der Sinne«⁸² praktiziert werden. Ein aktuelles Beispiel Noés künstlerischer Arbeit soll die hier aufgeführten Thesen bekräftigen.

5.7 *Hoy, el ser humano*

Mit *Hoy, el ser humano* von 2016 (Abb. 15) schafft Noé ein »gewaltvolles« Bild, welches einen weiteren Verweis auf die Malerei Goyas enthält. Im oberen Bildraum ist ein Ausschnitt aus dem Gemälde *Los fusilamientos del 3 de mayo* zu sehen, welches Goya 1814 vollendete. Zwei weitere Bildzitate lassen sich in der in einer Mischtechnik⁸³ angefertigten Malerei erkennen. Unmittelbar unter der Exekutionsdarstellung von Goya zitiert Noé Michelangelos *Diluvio universale* (ca. 1508–1510), die »Sintflut« aus der Sixtinischen Kapelle. Des Weiteren lässt sich im unteren Bildteil ein Ausschnitt von *Le Radeau de la Méduse* (1819) von Théodore Géricault erkennen. Die Leinwand wird, ähnlich wie jene der *Serie fédéral*, von einem roten Farbton dominiert. In der Mitte des Bildes ist aus einzelnen zersplitterten Spiegelteilen eine Christusfigur am Kreuz dargestellt. Um die Figur herum vermischen sich die genannten Bildzitate mit verschiedenen Kriegsszenen, welche Ereignisse aus dem syrischen Bürgerkrieg zeigen.⁸⁴ In dieser Zusammenführung

81 Vgl. Schmidt-Linsenhoff (2010), 19.

82 In *Sinne und Künste im Wechselspiel – Modi ästhetischer Erfahrungen* verbindet Bernhard Waldenfels die Sinne mit den unterschiedlichen Formen der Kunst. Hier verweist der Philosoph wiederum auf weitere Autor:innen, die sich mit der Verflechtung von Sinnen und Kunst auseinandersetzen. Vgl. Bernhard Waldenfels (2015), 9.

83 Cecilia Ivanchevich verweist auf die »estética pop« und das Comichafte in *Hoy, el ser humano*. Vgl. Cecilia Ivanchevich In Duprat (2017), 9–10.

84 In einem seiner letzten Bücher reflektiert Noé die aktuelle politische Entwicklung von den 1960er-Jahren bis 2017 vor dem Hintergrund eines »gemachten« Chaos. Vgl. Luis Felipe Noé, *El caos que constituimos* (Buenos Aires: MNBA, 2017).

wird ein Sinnbild der Katastrophe durch menschliches Handeln und des menschlichen Schicksals geschaffen.

Abb. 15 Luis Felipe Noé, *Hoy, el ser humano*, 2016



Der Syrienkrieg verursachte u.a. die 2015 in Europa aufkommende ›Flüchtlingskrise‹. Das Bild eines ertrunkenen, syrischen Jungen am Strand des türkischen Badeortes Bodrum, dessen lebloser Körper in den Armen eines Polizisten liegt, wurde zu einem Symbol der Flüchtlingskrise. Noé greift dieses Motiv auf und integriert es in die Arbeit. Vor diesem Hintergrund aktualisiert sich das Schicksal von geflüchteten Personen der Gegenwart in Géricaults und Michelangelos Szenarien, die tragische Ereignisse im Meer darstellen. Denn neben den religiösen Motiven in Michelangelos *Diluvio universale* sticht vor allem das Leiden der Opfer der Sintflut hervor. Dieses Leiden kommt in Géricaults *Le Radeau de la Méduse*, welches sich in die Kolonialgeschichte Frankreichs einschreibt, noch stärker zum Ausdruck. Das Bild beruft sich auf die wahre Begebenheit eines Schiffbruchs der Fregatte Medusa vor der Küste Senegals. Noé greift dieses vielzitierte Werk auf, um in der Panik der Schiffbrüchigen sowie in Bildern oder Videoaufnahmen von heutigen Menschen in Fluchtsituationen Parallelen zu markieren.⁸⁵

85 Diese Tragödie ist von Dauer und hinterlässt auch Jahre später noch ihre Spuren. Allein im Juni 2018 ertranken über 500 Menschen auf ihrer Flucht nach Europa im Mittel-

Das Leid der Menschen ist zeitlos, wie der Vergleich zeigt, doch die Bedingungen des Leides müssen differenziert betrachtet werden. Denn im Bild des toten Jungen spiegelt sich nicht nur die durch den Syrienkrieg ausgelöste ›Flüchtlingskrise‹ wider, vielmehr offenbart es komplexe Zusammenhänge zwischen den gesellschaftlichen und politischen Grenzsetzungen einer europäischen Krise. Dementsprechend hält Ralf Fücks fest: »Die ›Flüchtlingskrise‹ ist in Wahrheit eine Krise europäischer Politik.«⁸⁶ Die Komplexität dieser Problematik kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden; was jedoch hervorgehoben werden muss, ist die ›humanitäre Katastrophe‹, die sich hier in der Darstellung des zersplitterten Christus am Kreuz spiegelt. Dieses Motiv eröffnet einen weiten Deutungsraum, stellt es doch die christliche Glaubenskultur im Kontext der aktuellen Krise dar.⁸⁷ Wenn in den vorherigen Überlegungen ein im 19. und 20. Jahrhundert erfolgter Wandel in der Darstellung von Gewalt analysiert wurde, mit welcher Form von Gewalt haben wir es dann ›heute‹ zu tun?

Neben den dramatischen Szenen im Meer werden auch Hinrichtungsszenen, Menschen mit Waffen in den Händen, Explosionen, brennende Städte sowie Gruppierungen von verschiedenen Personen und eine einzelne Person, die sich ein Tuch vor Mund und Nase hält, dargestellt. Die Bilder gehen auf reale Fotografien zurück, die auf die Leinwand gedruckt wurden und von Noé mit einzelnen Linien nachgezeichnet, überstrichen oder konturiert wurden. Unter den Linien deuten sich schwach die Gesichter der vorwiegend männlichen Personen an. Das Medium der Fotografie vermischt sich mit der Malerei Noés. Bereits in den 1960er-Jahren arbeitete Noé immer wieder mit Fotografien, Ausschnitten aus Zeitungen und kleinen Bildern, die er in die Malerei einbettete. Durch die Überlappung unterschiedlicher Materialien treten auch mediale Formen von Zeitlichkeit miteinander in Kontakt. Denn es ist die Fotografie, die das ›Bild der Gewalt‹ wesentlich verändert hat und die im Kontext der Kriege eine neue Dimension erfährt. Von der Kriegsfotografie Robert Capas bis zu den filmischen Arbeiten von Harun Farocki eröffnet diese These ein breites Spektrum, welches sowohl den Umgang mit Kriegsbildern als auch mit bildbasierten Kriegsmethoden umfasst. Bredekamp sieht daher u.a. im Militär ein wesentliches Element innerhalb der Bildfrage. Bilder hätten sich zu Primärwaffen entwickelt, hält er diesbezüglich fest.⁸⁸ Mit welcher ›Bildwaffe‹ haben wir es in *Hoy el ser humano* demnach zu tun? Und gegen wen richtet sich diese Waffe?

Die ›Zersplitterung des Christentums‹ überträgt sich auf das gesamte Bildformat. Denn der Bildrahmen ist ebenfalls von spitz zulaufenden Zacken geprägt. Nicht nur die

meer. Vgl. Karsten Polke-Majewski, »Malta verhindert Start von Rettungsflugzeug.« *Zeit Online*, 04.07.2018, <https://www.zeit.de/politik/ausland/2018-07/seenotrettung-mittelmeer-fluechtlinge-malta-rettungsschiffe-todesopfer/komplettansicht>. [06.08.2018].

86 Ralf Fücks, »Die Flüchtlinge halten Europa den Spiegel vor: Dossiers »Grenzerfahrung – Flüchtlingspolitik in Europa.«« Heinrich Böll Stiftung, <https://www.boell.de/de/2016/05/27/die-fluechtlinge-halten-europa-den-spiegel-vor-o>. [04.10.2018].

87 Beispielsweise ließe sich der Begriff des ›Ecce homo‹ (lat. ›siehe da, ein Mensch‹), der im Beispiel der Christusfigur zum Mitleid aufrufen soll, näher diskutieren. In diesem Kontext müssten auch die Überlegungen von Friedrich Nietzsche berücksichtigt werden, welcher 1889 in *Ecce homo – Wie man wird, was man ist* seine Kritik am Christentum äußert. Zur Übersetzung von ›Ecce homo‹ vgl. Friedrich Kirchner, Hg., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (Hamburg: Meiner, 2013), 164.

88 Vgl. Bredekamp (2015), 24.

Bilder offenbaren ein großes Ausmaß von vergangenen und gegenwärtigen Zuständen von Gewalt, auch der Bildträger selbst wird zum gefährlichen spitzen Element und kann als Waffe eingesetzt werden.

Indem Noé die Henker aus Goyas Bildzitat, das die Hinrichtung madrilensischer Aufständischer im napoleonischen Krieg darstellt, durch einen einzelnen anonymen Henker ersetzt, verändert er das ausführende ›Subjekt der Gewalt‹.⁸⁹ In Goyas Werk sind die Henker bzw. die Soldaten der französischen Armee anhand ihrer Uniform identifizierbar. Darüber hinaus bezieht sich das Werk auf ein konkretes Ereignis mit einem belegbaren Datum. Das Geschehnis ereignete sich am 3. Mai 1808 in Madrid, somit zu Beginn des spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen Napoleon.

Doch Noé transformiert die Scharfrichter Goyas in ein einzelnes anonymes Subjekt, von welchem nur eine Silhouette erkennbar ist. Diese Anonymität zielt auf eine neue Form von Gewalt ab, die sich auf das Zentrum des Westens und damit auf Europa richtet.

Der zersplitterte Spiegel eröffnet diese neue Dimension der Gewalt. Der Spiegel liefert dem Auge kein einheitliches Bild, sondern teilt den Blick vielmehr in Splitter auf, wodurch Betrachter:innen orientierungslos dem Ort ausgeliefert werden. In dieser Auslieferung liegt jene neue Dimension der Gewalt, die alle Subjekte gleichermaßen umfasst. Das ›Schicksal der Menschheit‹ ist demnach nicht aus einer Dichotomie heraus abzuleiten. Die Vermischung ist es – Goya, Syrien, Kriegsbilder, Frankreich, Géricault, Noé, Argentinien usw. –, die sich in den Vordergrund drängt. Das Schicksal ertrunkener und erschossener Menschen spiegelt sich im Schicksal der Menschheit allgemein. In diesem Kontext verwendet Judith Butler im Juni 2016 in ihrer Vorlesung an der Kölner Universität den Begriff der »Betrauerbarkeit«. Alle Menschen seien verletzlich, so ihre These, dennoch existiere eine Art Differenzierung in der Betrauerbarkeit von Leben, welche sich, wie sowohl Noé als auch Butler zeigen, deutlich in der ›Flüchtlingskrise‹ widerspiegelt.⁹⁰ Anhand Foucaults Theorie zur Biopolitik problematisiert Butler eine systematische Ungerechtigkeit im Hinblick auf eine ›Politik der Betrauerbarkeit‹. Hier verweist sie auch auf die Grenzen jener Theorie, denn was passiere, so Butlers Frage, wenn Leben nicht als Leben registriert werde?⁹¹

In einem früheren Essay, in welchem die Philosophin das Phänomen des 11. Septembers reflektiert, wird der Begriff der »Betrauerbarkeit« bereits angewendet. Anhand Emmanuel Lévinas' Begriff des »Gesichts« stellt sie die Frage nach der Darstellbarkeit des Anderen. Hier stelle das Gesicht des Anderen eine »ethische Anforderung« an die eigene Person.⁹² Dabei sei das Gesicht in einem Paradox gefangen, das sich zwischen seiner Darstellbar- und Nichtdarstellbarkeit situiere. Denn erst im Scheitern einer Darstellung werde das Gesicht als Möglichkeit verschiedener Erscheinungsformen über-

89 Eine der Figuren ist mit einem Fragezeichen markiert. Dies deutet ganz offensichtlich darauf hin, dass eine Identität der Person nicht auszumachen ist.

90 Judith Butler, »Ethik und Politik der Gewaltlosigkeit: Vortrag im Rahmen der Albertus-Magnus-Proffessur« (Universität Köln, 20.06.2016).

91 Ebd.

92 Vgl. Judith Butler, *Gefährdetes Leben: Politische Essays*, Edition Suhrkamp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017), 157.

haupt erst geschaffen.⁹³ Das Bild – Butler bezieht sich auf die Berichterstattung der Medien – müsse dieses Scheitern zeigen. »Die Forderung nach einem wahrhaftigeren Bild, nach mehr Bildern, nach Bildern, die den ganzen Schrecken und die Wirklichkeit des Leidens übermitteln, ist wichtig und angebracht,« fasst Butler dementsprechend zusammen.⁹⁴ Die Wirklichkeit werde hier jedoch nicht von der Darstellung des Bildes übermittelt, sondern von der Infragestellung jener Darstellung einer Realität.⁹⁵

In *Hoy – el ser humano* werden Kriegsszenarien samt ihrer anonymen, aber auch sichtbaren Akteur:innen sowie klassische Motive der europäischen Kunstgeschichte miteinander vermischt. So schließt die Frage nach der Darstellbarkeit die Praxis bestimmter Visualisierungstechniken und deren Geschichtlichkeit mit ein. Dementsprechend stellt sich ein ›doppeltes Scheitern‹ der Bilder ein: das Scheitern einer eindeutigen Darstellbarkeit betrauerbarer Personen, welches sich vor dem Hintergrund der Vermischung der Bilder auf die genannten Bildzitate überträgt. Im Hinblick auf die Betrauerbarkeit müssen beide Visualisierungstechniken – sowohl die Berichterstattung der Medien als auch die Darstellungstechniken der Kunst – scheitern. Die Ansprache, die über das Gesicht des Anderen an einen selbst gestellt wird, formuliert sich in der Materialität von *Hoy, el ser humano* als ein potenzieller Angriff auf das (Zu-)Sehen. Das Sehen muss spürbar, ja schmerzhaft werden, muss sich wie die spitzen Zacken des Bildträgers in den Blick bohren.

5.8 Hände

In *Anarquía del año XX* verweist ein Handabdruck auf die Existenz eines Menschen. Da weitere Handabdrücke in verschiedenen Arbeiten aus den 1960er-Jahren auftauchen,⁹⁶ kann davon ausgegangen werden, dass diese vom Künstler selbst stammen und deshalb keine repräsentative motivische Funktion verkörpern. Vielmehr inszeniert sich die Hand als ›handelnde Bild-Akteurin‹. Doch welche Funktion haben unsere Hände?

In dem Moment, als der Mensch sich in die Vertikale streckte, zum *Homo erectus* wurde, machte er seine Hände frei und konnte sie neben der Fortbewegung zu anderen Zwecken einsetzen.⁹⁷ Die Hand ist demnach das erste Werkzeug des Menschen,

93 Vgl. ebd., 171.

94 Ebd., 173.

95 Ebd.

96 In *La gran parentela* von 1961 ist die Kontur einer Hand im unteren rechten Bildteil in die Farbe geritzt worden. Die Hände in *La última cena* von 1962 werden durch die mit den Fingern des Künstlers grob verstrichene Farbe dargestellt. Im selben Jahr tauchen in *Tango* gleich zwei Handabdrücke, ein schwarzer und ein weißer, auf. In *Cuando calienta el sol aquí en la patria* und *Algún día de estos*, beide von 1963, sind weitere Handabdrücke aufzufinden. Auch die Installation *El ser nacional* von 1965 zeigt einen blassen Handabdruck in rosa Farbe. Schließlich lassen sich auf der Abbildung des zerstörten Werkes *Ensayo sobre la alegre y triste realidad de un pintor mediocre* von 1964 zwei weitere Handabdrücke in weißer Farbe auffinden.

97 Vgl. Vilém Flusser, »Vilém Flusser über die Geschichte der Kultur.« <http://www.cultd.net/flusser/>. [23.02.2014].

das für seine wesentliche Weiterentwicklung verantwortlich war. So kann in den Negativen der Hände in der *Cueva de las manos*, die in der Provinz Santa Cruz im Süden Argentiniens liegt, ein früher Beweis für den Einsatz der Hände gesehen werden. Denn diese Handumrisse bezeugen nicht nur die Existenz menschlicher Kulturen 9000 Jahre v. Chr., sondern weisen darüber hinaus auf verschiedene Praktiken hin.⁹⁸ Hier symbolisieren Hände Jagdinstrumente und verweisen außerdem auf die Durchführung von Ritualen.⁹⁹ Aber welche Rolle spielt nun die Hand des Künstlers, die weiter oben als die Hand des Kämpfers interpretiert wurde?¹⁰⁰ Sie ist keine zeigende, keine gestikulierende Hand und auch keine gemalte Hand. Sie materialisiert sich im Abdruck und verweist deshalb nicht so sehr auf eine bestimmte Haltung, als auf das Material der Farbe und der Leinwand selbst. Die Gestik liegt demnach vielmehr im *Materialisieren* als im *Repräsentieren*. Erneut vermischt sich hier die Ebene zwischen Malerei, Geschichte und Material. Denn die Hand artikuliert sich sowohl im Kontext der Malerei als auch im Kontext einer brutalen Geschichte, in welcher sie primär eine kämpferische *Handlung* ausführte. Doch auch im Zusammenhang des *informalismo* spielt die ›Sichtbarkeit‹ der Hand eine wichtige Rolle. Denn anders als in der Historienmalerei und der Pop-Art ist die bewegte ›Gestik der Hand‹ im Kunstwerk deutlich erkennbar. In der Historienmalerei dominiert die Kontur über Farbe und Form. In der Pop-Art erfährt der ›Handabdruck‹ über die Technisierung maschinell erzeugter Materialien eine Art Abstraktion.¹⁰¹ Im Unterschied zu dieser Ästhetik spielt die Hand im Kontext des Informellen eine bedeutende Rolle. Dies veranschaulicht auch die Hand von Jean Fautrier. Anders als die Handfläche Noés, die farblich grundierend abgedruckt wurde, zeigt *Fautriers Hand* (Abb. 16) von 1964 das ›Relief‹ der Haut in seinen einzelnen Linien und Falten. In der Lithografie auf japanischem Papier wird die Feinheit der Hand zum zentralen Bildthema.¹⁰² Fautrier realisiert seinen Handdruck nur wenige Monate vor seinem Tod. In beiden Fällen stehen die Hände der Künstler in enger Verbindung zur Malerei. Denn es sind ihre Hände, über welche die Künstler letztendlich eine Form von Sichtbarkeit artikulieren. So könnte in der Bildkunst das visuelle Sinnesorgan keineswegs ohne das Sinnesorgan

98 Die Darstellung der Handnegative ist kein südamerikanisches Phänomen, sondern erscheint auch in verschiedenen europäischen Wandmotiven, die weitaus älter sind. Vgl. dazu: Jean Combier und Guy Jouve, »Chauvet cave's art is not Aurignacian: A new examination of the archaeological evidence and dating procedures.« *Quartär* 131-152, Nr. 59 (2012).

99 Vgl. María A. Bovisio (2011), 413-439.

100 Vgl. 5.2.

101 Die machende Hand, im Sinne der ›Manufaktur‹, wurde hier vom ›industriellen Handgriff‹ abgelöst, weshalb jedoch nicht vom Verschwinden der Hand gesprochen werden kann. Für Noé stellt diese Veränderung jedoch ein einschneidendes Erlebnis dar. Wenige Jahre nach der *Serie federal* – Noé lebte inzwischen dank eines Stipendiums einige Zeit in New York – berichtet der Künstler: »Para 1966 ya todo había cambiado por completo; todo era industrial. A mí me conmovió eso, pero yo pensaba lo contrario. No quería renunciar ni la factura manual ni a la asunción del caos.« (»Bis 1966 hatte sich alles komplett verändert; alles war industriell. Das hat mich bewegt, aber mein Denken manifestierte sich im Kontrast dazu. Ich wollte weder den Bruch mit dem Manuellen noch die Annahme des Chaos aufgeben.« ÜdA). Alonso (2010), 220. Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Noé in Kapitel IV, insbesondere in 9.3.4.

102 López Anaya bezeichnet Fautrier als »principal acendante de la pintura informal«. López Anaya (2003), 13.

der Hand erlebt werden. Eine Phänomenologie der Hände, die Maurice Merleau-Ponty bereits 1964 angeregt hat, verbindet das visuelle mit dem taktilen Sinnesorgan. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* schreibt Merleau-Ponty: »Sehen ist genauso ein Berühren der Dinge wie das Ertasten der Dinge durch unsere Hände.« Darüber hinaus hält der Philosoph fest:

»Wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß jedes Sichtbare aus dem Berührbaren geschnitzt ist, daß jedes taktile Sein gewissermaßen der Sichtbarkeit zugedacht ist und daß es Übergreifen und Überschreiten nicht nur zwischen dem Berührten und dem Berührenden gibt, sondern auch zwischen dem Berührbaren und dem Sichtbaren, das in das Berührbare eingebettet ist, ebenso wie umgekehrt dieses selbst kein Nichts an Sichtbarkeit, nicht ohne visuelle Existenz ist.«¹⁰³

Abb. 16 Jean Fautrier, *Fautriers Hand*, 1964



Vor diesem Hintergrund ermöglichen uns die Hände und Häute Noés eine andere Form der Wahrnehmung.¹⁰⁴ So kann an dieser Stelle die eingangs gestellte Frage nach den blutigen Häuten, die sich über die Leinwände Noés dehnen und dadurch nicht nur mit dem Blick in Berührung geraten, wieder aufgenommen werden. Denn es ist nicht

¹⁰³ Merleau-Ponty (2004), 176-177.

¹⁰⁴ Eine Kunstgeschichte der Hände ließe sich womöglich nicht in nationale Kategorien gliedern, wohl aber in kulturelle (Sinnes-)Praktiken wie Essen, Kosmetik, Handwerk etc.

nur der Blick, der uns die Betrachtung der Bilder ermöglicht.¹⁰⁵ Es ist unsere Haut, die beim Betrachten der Bilder direkt ›angegriffen‹ wird und die uns eine gewaltvolle Atmosphäre spüren lässt, die jeden Moment wieder aktualisiert werden könnte.

105 Borsò spricht in Bezug auf Goya von einem »verletzten Zuschauer«, der auf die Bilder reagiert, die nicht nur Gewalt repräsentieren, sondern denen »Gewalt widerfahren ist«. Vgl. Borsò (2013), 20.

