

## 6. Erregte Haut, gepflegte Haut, Gänsehaut – Von den Matratzenarbeiten zur Menesunda

---

»Mit den Weichmedien eines Raumes adressieren wir das, was August Schmarsow in seiner Architekturtheorie bereits 1883 einklagte: Körperbezüge, Affektpotenzial und Muskelgefühle.«<sup>1</sup>

Heidi Helmhold

### 6.1 Einführung: Die Sinnlichkeit der Matratzen

Marta Minujín hat in den 1960er-Jahren die Matratze neu erfunden. Mit ihren vielschichtigen Arbeiten führte sie das Material der Matratze in den Bereich der Kunst ein.<sup>2</sup> Der Begriff ›Matratze‹ lässt sich aus dem Arabischen von *matrah* ableiten und wird später ins Italienische *materazzo* übertragen.<sup>3</sup> Das Spanische Wort *colchón* führt auf den lateinischen Begriff *cūlcita* zurück, der sowohl ›Kissen‹ als auch ›Matratze‹ bedeutet.<sup>4</sup> Bereits die Etymologie der Matratze deutet auf eine vielfältige transkulturelle Geschichte hin.<sup>5</sup> So ist die Materialität der Matratze in ein weit verzweigtes Netz kul-

- 
- 1 Das Zitat von Heidi Helmhold entspringt dem Kontext eines umfassenden Forschungsprojekts über das Phänomen der Matratze, welches unter dem Titel *Matratze/Matrise* im Mai 2014 in einer internationalen Tagung verhandelt und 2016 als Band veröffentlicht wurde. Hier wird die Frage nach der Matratze künstlerisch sowie kultur- und medienwissenschaftlich untersucht. Vgl. Heidi Helmhold, »Haft sack, Knochenkoffer, Fickmaschine: Matratze/Matrice: Körper von Normierung und Einschreibung in Hafträumen.« In *Matratze/Matrice: Möblierung von Subjekt und Gesellschaft: Konzepte in Kunst und Architektur*, hg. v. Irene Nierhaus und Kathrin Heinz (Bielefeld: transcript, 2016), 75.
  - 2 Zur Überführung alltäglicher Dinge in die Kunstpraxis vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: Beck, 2001).
  - 3 Vgl. Raja Tazi, *Arabismen im Deutschen: Lexikalische Transferenzen vom Arabischen ins Deutsche* (Berlin: De Gruyter, 1998), 228.
  - 4 Vgl. Real Academia Española, »Colchón.« <http://dle.rae.es/?id=9k4vZuY>. [17.09.2018].
  - 5 Zur Etymologie von ›Matratze‹ vgl. auch Irene Nierhaus, »Matratze/Matrice: Möbilierung von Wohnen und Wissen. Die gebrauchte und die neue Matratze: Zwei Matratzenszenarien.« In Nierhaus, Heinz, *Matratze/Matrice*, 15.

tureller Praktiken eingewebt. Denn ›Matratzen‹ erscheinen in vielen unterschiedlichen Materialien und Formen.<sup>6</sup> Hier werden wir uns auf die Matratze konzentrieren, die im westlichen Kulturraum bekannt und verbreitet ist. Ihre Form ist eckig, ihr Material zu meist weich. Die auf eine Person zugeschnittenen Matratzen sind in der Regel 90 cm breit und ca. 180 bis 200 cm lang. Entweder bestehen sie aus reinem Schaumstoff, oder sie sind mit einem Federkern versehen, um den herum weiche Materialien geschichtet sind.<sup>7</sup>

Wie hat Marta Minujín die Matratze nun ›erfunden‹? Die Genealogie der Matratze soll es ermöglichen, ein komplexes und breites Feld zu untersuchen, welches sich auf unterschiedliche Kunstformen überträgt. Denn in ihren Arbeiten fungiert die Matratze als Leinwand, als Plastik und wird anschließend zum räumlichen Element umgeformt. Mit der Transformation der Matratze verändert sich parallel die ästhetisch-politische Bedeutung des Materials. Das Plastische eröffnet bereits den späteren weichen Raum, der für die Interaktion zwischen Objekt und Subjekt genutzt werden soll. Minujíns Arbeit, die ich hier zunächst sehr grob skizziert habe, um ein Phänomen markieren zu können, wird aufgrund jener ›Interaktion‹ sehr rasch mit dem Begriff der ›partizipativen Kunst‹ in Verbindung gebracht. Diesbezüglich spielt die 1965 geschaffene, umfassende Rauminstallation *La Menesunda*, auf die noch näher eingegangen werden soll, eine zentrale Rolle. Denn die *Menesunda* war in Form eines Parcours angelegt und gezielt auf die aktive Teilnahme einer großen Besucher:innenmenge ausgerichtet. Dementsprechend weist Andrea Giunta auf den Aspekt des Partizipativen in den Werken Minujíns hin:

»[Die] partizipative Perspektive war in allen Arbeiten Minujíns lebendig. Beginnend mit ihren Matratzen *Revolúquese y viva* [...], bis hin zu jener Performance, bei der sie aus einem Hubschrauber 500 lebende Hühner auf das Stadion Luis Tróccoli von Montevideo abwarf, oder *La menesunda*, ein Schlüsselwerk der 1960er-Jahre [...]. Immer stärker bezog Marta Minujín kunstfernes Publikum ein, angefangen bei den Menschen, die stundenlang warteten, um *La menesunda* zu erleben, bis hin zu den Massen der Städter, die ihren Spektakeln beiwohnten.«<sup>8</sup>

Auch Rodrigo Alonso betont: »Desde los inicios de su carrera, Marta Minujín produce obras que otorgan un marcado protagonismo al espectador.«<sup>9</sup> Der Begriff der ›Partizipation‹ steht von den 1960er-Jahren bis heute in enger Verbindung mit der Kunst Minujíns. Doch bevor dieser Begriff näher diskutiert wird, gilt es zu verstehen wie sich

- 
- 6 In Brasilien stellt die Hängematte eine beliebte Alternative zur Matratze dar. Diese Tatsache verteidigt die Frage nach der Matratze in einem breiten Feld der Kulturgeschichte.
  - 7 In den 1960er-Jahren waren Matratzen in Deutschland dreigeteilt. Erst später etablierte sich das einheitliche Modell aus einem einzigen Element (Ich danke Walter Geuer für diesen Hinweis). Minujíns Arbeiten bestehen aus Matratzen, die in Argentinien, Frankreich sowie den USA erworben wurden, weshalb die verwendeten Materialien aufgrund unterschiedlicher Produktionsvorgänge variieren können.
  - 8 Andrea Giunta, »Marta Minujín. Zeichnungen.« <https://www.daros-latinamerica.net/de/essay/marta-minuj%C3%ADn-zeichnungen>. [14.08.2018].
  - 9 »Seit Beginn ihrer Karriere hat Marta Minujín Werke geschaffen, die den Betrachtenden eine Hauptrolle in ihrer Arbeit geben.« (ÜdA). Rodrigo Alonso (2011), 45.

die Matratze im Laufe der Zeit zu einer ›interaktiven, sinnlichen Akteurin‹ entfaltet hat. Dabei soll die These, nach welcher eine Matratze nicht nur eine materielle Sinnlichkeit besitzt, sondern ebenfalls unterschiedliche Formen von Sinnlichkeit produziert, im Folgenden näher untersucht werden. Die These geht von zwei sich ergänzenden Phänomenen aus, die im Fokus der gesamten Analyse stehen: Sinne und Materialität. Mit Michel Serres wurde die Sinnlichkeit der Haut beschrieben. Es ist die Haut, von der alle fünf Sinnesorgane gleichermaßen umfasst werden. Und es ist die Haut, die ein Wissen von Materie zönästhetisch ermöglichen kann. Über das Phänomen der Matratze wird dieser Wissensprozess, der sich zwischen Haut und Material vollzieht, nun näher erforscht. Denn mit der Matratze begeben wir uns auf ein zutiefst sinnliches Terrain, welches Minujín konkret zu umschreiben weiß: »¿Cómo no llevar al lenguaje del arte un lugar donde pasamos la mitad de la vida, donde nacemos, amamos, hacemos el amor, a veces matamos y morimos?«<sup>10</sup> Erfahrungen, die im Schlaf, im Traum, im Liebesakt, aber auch im Töten und Sterben gesammelt werden, stehen in unmittelbarer Verbindung mit der Materie der Matratze. Doch es geht nun nicht um die bloße Simulation dieser Erfahrung, sondern vielmehr um das ›spürbar Werden‹ unserer eigenen Sinneswahrnehmung im Wechselspiel mit den Dingen. Wie ereignet sich diese Erfahrung *affektiv* auf unserer Haut? Der Begriff des Affekts ist dabei von zentraler Bedeutung. Nach Brian Massumi liegt im Affekt ein Moment, der mögliche Handlungsfolgen freisetzen kann. Dabei ist Massumis Affektbegriff, welcher an die Ideen Spinozas angelehnt ist, stets an den Körper gebunden. Demnach zitiert er: »Spinoza sagt, dass ein Körper das ist, was er im *Verlaufe machen* kann.«<sup>11</sup> Ihm geht es also um die Kontingenz innerhalb des Affektbegriffs:

»Wenn man etwas affiziert, dann öffnet man sich zur gleichen Zeit, um wiederum selbst affiziert zu werden. Und zwar auf eine leicht andere Weise, als im Moment zuvor. So klein der Unterschied auch sein mag, man hat sich verändert. Man hat eine Wandlung durchlaufen und ist über eine Schwelle getreten. Der Affekt ist das Überschreiten einer Schwelle, gesehen aus der Perspektive der Vermögensänderung.«<sup>12</sup>

Diese mögliche Form der Veränderung durch Affekte soll im Hinblick auf die sinnliche Erfahrung mit den Matratzen näher untersucht werden. Dabei ist es nicht nur das Subjekt, welches Affektivität generiert, denn auch nicht-menschliche Körper können Affektivität haben.<sup>13</sup> Dadurch werde die Subjektivität als die »Vorfahrin der Erfahrung« untergraben, so Erin Manning. Des Weiteren äußere sich im Affektbegriff eine Form der Zeitlichkeit, die nicht von Anfang an festgelegt sei. Etwas zu tun, bedeute deshalb [...] etwas tun, das nicht ›uns‹, doch welches das Denken-Fühlen der Geschehnisse vor

10 »Wie könnte ein Ort, an dem wir unser halbes Leben verbringen, an dem wir geboren werden, lieben, Liebe machen, manchmal töten und sterben, nicht in die Sprache der Kunst integriert werden?« (ÜdA). Marta Minujín, *Marta Minujín – Happenings y performances* (Buenos Aires Ciudad: 2015), 36.

11 Massumi (2010), 27.

12 Ebd.

13 Vgl. dazu auch: Brian K. Henderson, »Affekttheorien/Affektbegriff.« <https://www.krass-mag.net/?glossar=affekttheorien-affektbegriff>. [22.06.2018].

*uns ist.*«<sup>14</sup> Im Folgenden geht es nun darum, jene »Geschehnisse vor uns« zu beschreiben, die letztendlich zu einer anderen sinnlichen wie auch politischen Form von Wahrnehmung führen können.<sup>15</sup> Die körperliche Wahrnehmung lässt sich von der Materie, die eine ästhetische Wahrnehmungssituation (Martin Seel) birgt, nicht trennen. Das Material ist dem Subjekt keineswegs unterworfen. Im Hinblick auf Kunst- und Bildwerke wurde mit Horst Bredekamp deshalb die sinnliche Materialität hervorgehoben. Diese existiert nicht passiv, sondern ist in der Lage, aktiv und eigenständig zu agieren. Vor diesem Hintergrund stellen sich folgende Fragen: In welcher Relation stehen Haut und Matratze? Und wie eignet sich Marta Minujín das Material der Matratze sinnlich an? Diesbezüglich gilt es, die einzelnen Phasen und Entwicklungen der Matratzenarbeiten näher zu beleuchten. Da hier eine sinnlich-materielle Annäherung angestrebt wird, kommen andere relevante Aspekte weniger zur Geltung. So kann die Biografie der Künstlerin, die zahlreiche Kontakte und ein internationales, künstlerisches Netzwerk umfasst, nicht in einem angemessenen Umfang berücksichtigt werden. Wenngleich einige Berührungspunkte einbezogen werden, steht die Matratze als Phänomen im Fokus der Analyse. Mit dieser Methodik soll das Biografische, das allzu schnell in verschiedenen Identitätsfragen mündet, keineswegs negiert, sondern vielmehr aus einer anderen Perspektive heraus beleuchtet werden.

## 6.2 Genealogie der Matratze

### 6.2.1 Weich und fest, lebendig und tot – Die Performativität der Matratze

Die Annäherung an die Matratze und Minujíns späteres Interesse an der ›partizipativen Kunst‹ deutet sich bereits in ihrer kurzen Phase als *informalista* an.<sup>16</sup> Der Informalismus stellt für Minujín ein Feld zum Experimentieren und zum Orientieren dar, welches ihr parallel dazu dient, neue Kontakte zu knüpfen. In dieser Zeit lernt die junge Künstlerin Alberto Greco kennen, der nicht nur eine besondere Position im Hinblick auf die private, freundschaftliche Beziehung einnimmt, sondern darüber hinaus eine radikale Haltung zur Kunst vertritt, die auch später in Minujíns Arbeiten spürbar wird. Dementsprechend aggressiv äußert sich Greco über sein gescheitertes Vorhaben mit der informellen Kunst: »Cuando llegué de Brasil mi sueño era formar un movimiento informalista, terrible, fuerte, agresivo, contra las buenas costumbres y las formalidades. Se impuso lo peor del informalismo: lo decorativo, lo fácil, aquello que no soporta ser visto dos veces.«<sup>17</sup> Dieses Statement zeichnet sich, wenn auch mit einer anderen Ästhetik als Greco sie womöglich vor Augen hatte, in den späteren Arbeiten von Minujín ab. Ihre

14 Massumi (2010), 14–15.

15 Massumi geht es prinzipiell um die Veränderungsmöglichkeit jener ›politischen Form‹, um aus dem Affektbegriff einen anderen Politikbegriff generieren zu können. Dieser Aspekt wird im vierten Kapitel erneut aufgegriffen. (Vgl. 8.1.4).

16 Die junge Künstlerin ist in dieser Zeit Schülerin von Jorge López Anaya. Vgl. López Anaya (2003). (Zum Begriff der ›informellen Kunst‹, vgl. auch 5.3).

17 »Als ich aus Brasilien kam, war es mein Traum, eine informelle Bewegung zu gründen; schrecklich, stark, aggressiv, gegen gute Manieren und Formalitäten. Das Schlimmste des Informalismus hat

Begegnung mit Greco schildert sie als außergewöhnlich: »A Greco lo conocí en el bar Moderno e inmediatamente me subyugó su imagen, porque era más que un artista, era un mago total. Iba leyendo el destino, era un vidente y me dominó por completo, tanto que empecé con el informalismo.<sup>18</sup> Die Entdeckung des *informalismo* sollte darüber hinaus zum eigenen Bild führen – zur »propia imagen«, so Noorthoorn –, wonach bereits hier wichtige künstlerische Prozesse angeregt wurden, die ihr zukünftiges Werk charakterisieren sollten.<sup>19</sup>

Abb. 17 (links) Marta Minujín, ohne Titel, 1961-1962;

Abb. 18 (Mitte) Marta Minujín, ohne Titel (Karton mit Werbedruck), ca. 1962;

Abb. 19 (rechts) Marta Minujín, ohne Titel (Portrait in Pappearbeit), ca. 1962



In den Jahren 1961 und 1962 produziert Minujín reliefartige Arbeiten (Abb. 17), in denen sich räumliche Strukturen erkennen lassen. Ihre ›architektonischen Bilder‹<sup>20</sup> weisen demnach bereits auf die Möglichkeit hin, ihren eigenen sowie andere Körper und verschiedene Dinge in die Arbeit zu integrieren. Während ihres Aufenthaltes in Paris von August 1961 bis Mitte 1962 arbeitet die junge Künstlerin mit Pappe und Karton, wobei das Reliefartige nun in etwas Voluminoses umgewandelt wird. Es ergeben sich kleine, dreidimensionale Hohl- und Zwischenräume, die später mit verschiedenen Materialien und Objekten ausgestattet werden. Während Pappe und Karton zunächst mit darauf abgebildeten Werbeslogans verarbeitet werden (Abb. 18), übermalt Minujín das Material später mit Farbe. Für ein Foto positioniert sich die Künstlerin im Hohlraum ihrer Kartonarbeit (Abb. 19), woraus sich schließen lässt, dass das ›Erfahrbar-Machen der Materie‹ bereits hier eine zentrale Rolle spielt. In Paris trifft sie sich nicht nur regelmäßig mit Alberto Greco, sondern kommt ebenfalls mit weiteren argentinischen sowie lokal ansässigen Künstler:innen und Kunstschaffenden – u.a. mit Luis Felipe Noé – in Kontakt.<sup>21</sup> Zurück in Buenos Aires erweitert Minujín ihre Arbeiten, indem sie nun ih-

sich durchgesetzt: das Dekorative, das Leichte, all das, was unerträglich ist, es zweimal zu sehen.« (ÜdA). Victoria Noorthoorn, »El vértigo de la creación.« In Noorthoorn, *Marta Minujín* (2010), 17.

18 »Ich traf Greco in der Bar Moderno und war sofort von seinem Bild überwältigt, denn er war mehr als ein Künstler, er war ein totaler Magier. Er las das Schicksal, er war ein Seher und er beherrschte mich völlig, so sehr, dass ich mit dem Informalismus begann.« (ÜdA). Villa (2010), 132.

19 Noorthoorn (2010), 17.

20 Vgl. Alonso (2011).

21 Vgl. Villa (2010), 134. In ihrem veröffentlichten Tagebuch beschreibt Minujín verschiedene Begegnungen mit Künstler:innen. Vgl. Marta Minujín, *Tres inviernos en París: Diarios íntimos* (1961-1964) (Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018).

re eigene Matratze hinzufügt. Die Einführung der Matratze, die den Kartonarbeiten folgte, basiert auf zwei wesentlichen Erfahrungen; das Streben nach körperlicher Geborgenheit sowie die Wahrnehmung der politischen Umstände in Zeiten der Repression. Hier erfordert die Integration des Körpers ein adäquates Material. Durch das Auskleiden der Hohlräume mit dem weichen Material der Matratze schafft Minujín nicht nur eine andere Erfahrung von Räumlichkeit; vielmehr umfasst der daraus resultierende Raum nun ein neues Feld der Möglichkeiten. Das anschmiegsame Material korrespondiert mit dem weichen Körper. Ferner schirmt es den Körper ab. Die Haut ist hier in Sicherheit und kann sich – anders, als es ein festes, hartes Material zulassen würde – entspannen. Doch diese Erfahrung von Sicherheit steht im Kontrast zu einem weiteren Aspekt, den Minujín bezüglich der Anwendung der Matratze aufführt: das Aufkommen der militärischen Gewalt. Die Künstlerin äußert sich diesbezüglich: »[...] [E]staba desesperada con la rigidez de los relieves duros, entonces tac!, agarro el colchón de la cama [y lo incorporo al bastidor] [...] [Para mí, en ese momento] el colchón es la forma de algo muerto, que había vivido.«<sup>22</sup> Diese hier skizzierte ›Konfrontation‹ zwischen hartem und weichem Material, die sich nicht nur in der ›rigidez de los relieves duros‹, sondern ebenfalls in der Strenge des Militärs äußert, lässt sich über die verschiedenen Plastiken nachvollziehen, die sie in jenem Zeitraum anfertigt.

So sitzt die Künstlerin, wie eine weitere Fotografie zeigt (Abb. 20), auf umgeklappten Matratzen, über welchen ein Rahmen installiert wurde. Hinter diesem Rahmen sind die Kartonarbeiten zu sehen, auf denen sich schließlich weitere Matratzenelemente türmen. Zwischen Rahmen und Karton deutet sich ein minimaler Raum an, der von einer horizontalen Leiste markiert wird. Auf diese Leiste sind verschiedene Offiziersmützen aufgefädelt. Minujín sitzt zwischen Leiste und Kartons und integriert ihren Körper unmittelbar in die Arbeit. In einer weiteren Matratzenarbeit, die den Titel *My Mattress*<sup>23</sup> (Abb. 21) trägt, krümmen sich zwei Matratzen auf einem improvisierten ›Bettgestell‹.<sup>24</sup> Sie beginnen sich langsam vom Karton zu lösen, wie ihre äußersten eingeknickten Kanten es andeuten. Von der gewöhnlichen Horizontale gelangen die Matratzen nun in eine vertikale Position. Durch ihre widerspenstige und unebene Materialität ersetzen sie die glatte Oberfläche der Leinwand. Das florale Muster ihres ursprünglichen Bezugs schimmert durch die Farbe hindurch. Das Design der Matratzen soll ›blumigen Duft‹ in Verbindung mit Frische und Sauberkeit evozieren. Auch der Schlaf soll von dieser Ästhetik beeinflusst werden. In die Materialität von Blumen und Pflanzen ist allgemein das Vergängliche eingeschrieben. Zahlreiche Blumen-Stillleben, die Insekten und verwelkte Pflanzen zeigen, weisen durch das Vanitasmotiv auf die Ambivalenz der Zeit hin. Über diese durchschimmernde, materielle Zeitlichkeit malt Minujín jeweils blaue und schwarze Farbe. Hier greift die Farbigkeit der Matratzen die Reibungen zwischen den

22 »[...] ich verzweifelte an der Starrheit der harten Reliefs, dann tac! [sic!] schnappe ich mir die Matratze vom Bett [und bau sie in den Rahmen ein] [...] Die Matratze ist für mich in diesem Moment die Form von etwas Totem, das gelebt hatte.« (ÜdA). Noorthoorn (2010), 20.

23 Die Matratzenarbeit wurde 2016 in der Ausstellung *Postwar* im Haus der Kunst in München und 2017 in *A Tale of Two Worlds* im MMK in Frankfurt gezeigt. Später wurde sie vom Museum Ludwig in Köln erworben.

24 Anhand dieser Arbeit lassen sich verschiedene Parallelen zu Robert Rauschenbergs *Bed* von 1955 oder auch den *Soft Sculptures* von Claes Oldenburg beobachten.

*Abb. 20 Marta Minujín, ohne Titel (Minujín und Installation), Arbeit ausgestellt in: El hombre antes el hombre, 1962*



*Abb. 21 (links) Marta Minujín, Mi colchón (My mattress), 1962,*

*Abb. 22 (rechts) Marta Minujín, ohne Titel, 1962*



militärischen Gruppen *los azules* (die Blauen) und *los colorados* (die Bunten) auf. Bunte Farben scheinen der Situation gegenüber möglicherweise unangemessen, weshalb die schwarze Farbe eher der gewaltvollen Stimmung entsprechen mag. Die von Minujín als ‚tote Form‘ deklarierte Matratze weist über das Blumenmuster hinaus in ihrer Materialität auf die ‚gelebte Lebendigkeit‘ hin: auf »algo que había vivido«. Dieses Paradox zwischen toter Form und lebendiger Materie wird über die Matratze unmittelbar auf das Leben der Subjekte und Objekte übertragen. Darüber hinaus wird, wie auch die Analyse der folgenden Arbeit zeigt, durch die weiche Materialität der Matratze die ‚Rigidität der Offiziersmützen‘ in ein ambivalentes Verhältnis überführt.

In einer Kartonplastik von 1962 arbeitet die Künstlerin mehrere Stiefel und Hosen (Abb. 22) ein, die sie in einer Militärfabrik in Avellaneda aufstreibt. Jene Objekte, die nicht nur mit Strenge, sondern vor allem mit Gewalt in Verbindung stehen, werden durch die Matratze nun in einen Bereich überführt, der ihre Existenz auf einer anderen Ebene verhandelt. Denn mit der Matratze werden hier nicht nur Kontraste zwischen weich und fest thematisiert, sondern ferner jene Fragen, die über Leben und Tod entscheiden, auf ein höchst intimes und privates Feld transportiert. In die Materie der Matratze schreibt sich damit ein anderer politischer Raum ein, der jedoch zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre nicht trennt. Auf dieser Grundlage kann die Matratze entgegen ihrer weichen Materie das Harte und Rigitidumso stärker hervorbringen. Sie bewegt sich stets in einer sinnlichen Ambivalenz. So hebt die sinnliche Materialität der Matratze die im Militär existierende Trennung zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ auf, wodurch verschiedene Formen der Gewalt grundsätzlich anders beleuchtet werden können. Diese ästhetische wie auch politische Dimension der Matratze tritt vor allem in einer Ausstellung hervor, welche die genannten Arbeiten alle versammelt zeigte. 1962 kuratierte Rafael Squirru die Gruppenausstellung *El hombre antes el hombre. Exposición de cosas*. In diesem Zuge wurden Minujín's Arbeiten in der Galerie *Florida* ausgestellt. Eine weitere Einzelausstellung in der Galerie *Lirolay* zeigte ebenfalls ihre Matratzenarbeiten.<sup>25</sup> Zur Ausstellungseröffnung lud die Künstlerin 80 junge Soldaten in die Galerie ein und ließ sie durch den Raum marschieren.<sup>26</sup> Neben den plastischen, dreidimensionalen Objekten führte Minujín nun eine weitere Kunstform in ihr Werk ein: die Performance. Bereits an dieser Stelle lässt sich eine Verflechtung zwischen der plastischen und der performativen Kunstform erkennen, die Minujín in ihren Arbeiten stets verfolgt. Dementsprechend äußert sie im Ausstellungskatalog ihre Position, die sich stets im ‚Machen‘ verortet: »Hay que hacer algo« appellierte Minujín und fügt außerdem hinzu: »Hay que sacudir un poco o un mucho a este ambiente antes que nos trague a todos en la grisalla de su indiferencia, de su derrotismo; resumiendo, hay que afirmar la vida.«<sup>27</sup> Kurz nach der Ausstellungseröffnung artet die politische Lage in einen blutigen

<sup>25</sup> Vgl. Villa (2010), 135.

<sup>26</sup> Vgl. ebd. Eine genauere Dokumentation zur Arbeit liegt nicht vor, weshalb hier nur auf das Phänomen der Performance und nicht auf die detaillierte Materie eingegangen wird.

<sup>27</sup> »Es muss etwas getan werden«, »Wir müssen diese Umgebung ein wenig oder sogar heftig aufrütteln, bevor sie uns alle im Grau ihrer Gleichgültigkeit, ihres Defätismus verschluckt; kurzum, wir müssen das Leben bejahen.« (ÜdA). Rafael Squirru, *El hombre antes del hombre*, 1962, ICAA Onlinearchiv. <https://iccaa.mfah.org/s/es/item/758601#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1%2C-202%2C2845%2C1592>. [12.01.2017].

Interessenkonflikt aus.<sup>28</sup> Aus dem ›Rütteln‹ (*sacudir*) und der ›Bekräftigung des Lebens‹ (*afirmar la vida*) entspringt die ›performative Geste‹, welche die Künstlerin in ihren Arbeiten vehement einfordert. Doch es geht hier nicht nur um eine bloße ›Bestätigung des Lebens‹, sondern vielmehr um eine sinnlich-materielle Intensivierung des *Erlebens*, die in der Materialität der Matratze bereits evoziert und spürbar wird.<sup>29</sup>

Die Performance, die Minujín vielfältig praktiziert hat, führt auf eine Geschichte zurück, welche in den darstellenden Künsten beginnt und die im Kontext der bildenden Künste in den 1960er-Jahren eine wesentliche Transformation erfährt.

In ihrer Auseinandersetzung mit einer *Ästhetik des Performativen* verweist Erika Fischer-Lichte anhand der Analyse von Marina Abramovics *Lips of Thomas* von 1975 auf jenen Wandel.<sup>30</sup> Was hat es mit den Begriffen des ›Performativen‹ und des ›Wandels‹ in der Kunstpraxis auf sich? Diese Frage führt zunächst auf die Sprechakttheorie zurück, die Mitte der Fünfzigerjahre von John Austin entwickelt wurde.<sup>31</sup> Hier wendet Austin den Begriff der Performanz unmittelbar auf Sprechhandlungen an. Das entscheidende Moment dieser Theorie liegt in der Möglichkeit, Sprache im Hinblick auf ihre Performativität zu untersuchen und nicht von ihrer Gegebenheit auszugehen. So ermöglicht der Begriff eine Verschiebung von einer ontotheologischen hin zur performativen Auslegung von Sprache. Aldo Legnaro fasst diesbezüglich zusammen: »[...] Sprechhandlungen unterscheiden sich dann nicht nach wahr oder falsch, sondern nach ihrem Gelingen bzw. Misslingen. Schon diese Verschiebung annonciert ein neuartiges Bedeutungsfeld, bei dem Performanz an die Leistungen ihrer Hervorbringung – und somit an die sozialen und materialen Bedingungen des Ge- und des Misslingens – gebunden wird.«<sup>32</sup> Es sind jene »sozialen und materialen Bedingungen«, die im Handeln durch Sprache nun hervortreten und ein anderes Denken über Sprechhandlungen zulassen. Dabei führt die Perspektive auf das Gelingen oder Misslingen zu einer grundsätzlich anderen Positionierung von Sprechhandlungen. Denn: »Im Misslingen der Performanz« – so Legnaro – »verbirgt sich die Chance auf Wandel und neuartige Selbstverhältnisse.«<sup>33</sup> Hier liege deshalb – Legnaro bezieht sich an dieser Stelle auf Judith Butler – ein »mögliches subversives Potenzial« der Sprache. Butler wendet die Theorie auf die Genderfrage an, um angelehnt an Michel Foucault Machtverhältnisse untersuchen zu können.<sup>34</sup> Indem sie in den Sprechhandlungen Überschüsse der Materialität hervorhebt, geht Butler jedoch über diese Theorie hinaus. Auch für die Kunst ist die Sprechakttheorie von zentraler Bedeutung. Denn über die Sprache hinaus wird

28 Vgl. Villa (2010), 135.

29 Victoria Noorthoorn verweist an dieser Stelle mit dem Begriff des ›Mediativen‹ auf die politische Relevanz in Minujíns frühem Werk, welche jedoch häufig missachtet werde. Vgl. Noorthoorn (2010), 20.

30 Vgl. Fischer-Lichte (2004).

31 Vgl. John Langshaw Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford University Press, 1962).

32 Aldo Legnaro, »Performanz.« In Bröckling; Krasmann; Lemke, *Glossar der Gegenwart*, 204.

33 Ebd., 205.

34 Vgl. Judith Butler, *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Edition Suhrkamp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997).

der Begriff der Performanz auch auf die »Praxis des Dargestellten und die Praxis des Darstellbaren« angewendet. Legnaro hält hier Folgendes fest:

»Performanz signalisiert begrifflich derart sowohl die Imperative wie die Restriktionen eines sozialen Prozesses, der sich von einer disziplinären Normativität [...] zu einer performativen Normativität entwickelt, in der die Autonomie des Individuums zwingend vorgeschrieben ist. Freiheit heißt dann nicht, sich die Performanz des eigenen Selbst beliebig aussuchen zu können, sondern gemäß den Regeln der Darstellung das optimale Selbst zu generieren.«<sup>35</sup>

In dieser Aussage kommt die entscheidende Stärke eines partizipativen und performativen Kunstwerkes zur Geltung. Denn hier soll eine repräsentative zugunsten einer performativen Darstellbarkeit überwunden werden. Dies führt zur grundlegenden Veränderung in der Beziehung zwischen Kunstwerk und Betrachter:innen. Das Performative schreibt sich als bedeutendes Element in den Prozess der Partizipation ein. Neben dem Happening erforsche die Performance als weitere Kunstform die Möglichkeiten dessen, was darstellbar sei, so Legnaro:

»Wie im *Happening* die Ketten der Disziplin zerbrechen, indem es Befreiung und Tabubruch, Ironisierung und Persiflage inszeniert, so kündigen sich in der *Performance* in künstlerischer und verspielter Form neuartige Formen der Selbstregierung an, welche die Performanz der Individuen bestimmen und sie zur Selbstinszenierung als unternehmerische, sich selbst entwerfende Subjekte bewegen, drängen und zwingen.«<sup>36</sup>

Die sich hier bereits ankündigende Schnittstelle zwischen Performancekunst, Objekt, Individuum und Subjekt stellt die Ausgangsbasis von Fischer-Lichte dar. Hinsichtlich Austins Theorie vom Sprechakt kritisiert Fischer-Lichte zunächst die Kategorie ›Gelingen oder Scheitern‹. Indem sie fragt, wer überhaupt über das Gelingen oder Scheitern bestimme, entfernt sich Fischer-Lichte von Austins Definition und zeigt, dass die von Austin angeführten Bedingungen zum Gelingen einer performativen Äußerung nicht erfüllt werden können.<sup>37</sup> Sie konzentriert sich weiterhin auf die Position von Butler, die nicht von einer festgelegten Existenz von Körpern und Identitäten ausgeht und stattdessen zeigt, dass jene stets in performativen Akten konstituiert werden.<sup>38</sup>

Mit diesem anderen Verständnis von ›performativen Körpern‹ beobachtet Fischer-Lichte in der Performancekunst eine Veränderung der Subjekt-Objekt-Relation. Diese sei nun nicht mehr anhand des semiotischen Modells ableitbar, welches sich auf eine klare Trennung zwischen Subjekt und Objekt berufe,<sup>39</sup> sondern begründe sich vielmehr in der Materialität und der Performativität des Körperlichen: »Körper- bzw.

35 Legnaro (2013), 205.

36 Der Autor formuliert anschließend eine Kritik der Autonomie, die hinsichtlich des Neoliberalismus zur ›Selbstinszenierung des Subjekts‹ führe. Vgl. ebd., 206ff.

37 Vgl. Fischer-Lichte (2004), 35.

38 Ebd., 37. Butlers Darlegung wird wiederum von Karen Barad kritisiert. Mit Foucault binde Butler die Materialität an den Machtbegriff, so Barad, vgl. Barad (2012), 31. Diese Kritik ist insofern von Bedeutung, da Fischer-Lichte in ihrer Auslegung der Performanz die Materialität zwar hervorhebt, doch diese nur im Zusammenhang der Subjekt-Objekt-Relation erörtert.

39 Vgl. Fischer-Lichte (2004), 19.

Materialhaftigkeit der Handlung ›dominiert‹ hier also bei weitem ihre Zeichenhaftigkeit.«<sup>40</sup> Die hier beschriebene »performative Wende« beobachtet Fischer-Lichte in jener Performancekunst, die sich in den frühen 1960er-Jahren entfaltet.<sup>41</sup> Dabei ereigne sich die Wende in verschiedenen, sich kreuzenden ›ästhetischen Etappen‹. Durch die Performancekunst verändere sich der traditionelle Kunstbegriff. Die Vorstellung eines ›Kunstwerkes‹, das von Künstler:innen-Subjekten geschaffen und von Rezipient:innen-Subjekten betrachtet wird, löse sich im Akt der Performance auf. Denn statt mit einem Kunstwerk, so Fischer-Lichte, »haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.«<sup>42</sup> Unmittelbar beeinflusst der Wandel vom Werk zum Ereignis auch die Position der Betrachter:innen, die nun aktiv am Geschehen teilnehmen. An dieser Stelle markiert Fischer-Lichte die ›performative Wende‹, die von einer Bedeutungsebene in eine ›sinnlich-materielle Ebene‹ übergeht:

»Der Materialstatus fällt nicht mit dem Signifikantenstatus zusammen, er löst sich vielmehr von ihm ab und beansprucht ein Eigenleben. Das heißt die unmittelbare Wirkung der Objekte und Handlungen ist nicht von den Bedeutungen abhängig, die man ihnen beilegen kann, sondern geschieht durchaus unabhängig von ihnen, teilweise noch vor, in jeden Fall aber jenseits von jedem Versuch einer Bedeutungsbeilegung.«<sup>43</sup>

Im Prozess einer Performance könne den Betrachter:innen und auch Künstler:innen die Möglichkeit eröffnet werden, sich zu transformieren.<sup>44</sup> Fischer-Lichte skizziert die wichtige Verschiebung zur Materialität des Körpers. In Bezug auf Abramovics *Lips of Thomas* hebt sie deshalb den ›materiellen Moment‹ des Ereignisses hervor:

»Die körperliche Wirkung, welche die Handlung auslöst, scheint hier Priorität zu haben. Die Materialität des Vorgangs wird nicht in einen Zeichenstatus überführt, verschwindet nicht in ihm, sondern ruft eine eigene, nicht aus dem Zeichenstatus resultierende Wirkung hervor. Es mag gerade diese Wirkung sein – das Stocken des Atems oder das Gefühl der Übelkeit –, die eine Reflexion in Gang setzt.«<sup>45</sup>

Hier wird die materielle Wirkkraft, ja die Materialität des Mediums klar betont. Doch genau diese Materialität wird nicht weiterentwickelt, sondern bleibt in einer Subjekt-Objekt-Dichotomie gefangen. So fällt die Emanzipation der Subjekte und Objekte auf die zuvor in der Semiotik kritisierte Trennung zurück. Wie jedoch anhand der Matratze gezeigt wurde und im Folgenden noch weiter ausgeführt werden soll, besitzen Objekte im Sinne von Bruno Latour Handlungsmacht. Diese These ermöglicht eine andere Auslegung des Kunstbegriffs. Denn die Bedeutungsebene, der sogenannte Signifikantenstatus, der sich sowohl in Körper als auch in Dinge einschreibt, zeigt sich hier nicht

---

40 Ebd. 21.

41 Ebd., 21ff.

42 Ebd., 29.

43 Ebd.

44 Vgl. ebd.

45 Ebd., 21.

durch das deutende Subjekt, sondern über die Materialität der Objekte selbst. Dieser mögliche Perspektivwechsel wird hier trotz der wichtigen Beobachtungen nicht weiter bedacht. Darüber hinaus bleibt die Kunst an eine gewisse institutionelle Existenzform gebunden.<sup>46</sup> Die hier mit Bredekamps Bildakt-Theorie angestrebte Eigenaktivität der Kunst, die sich in der Unabhängigkeit der Materialität von Subjekt und Objekt niederschlägt, ist bei Fischer-Lichte deshalb noch nicht gegeben.

Die Frage nach der Materialität führte jedoch bereits in den 1960er-Jahren zu verschiedenen Überlegungen. Susan Sontag betont in ihrem 1962 verfassten Essay *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* die Existenz von Materialien, noch bevor sie die Temporalität als wesentlichen Faktor des Happenings behandelt:

»What is primary in a Happening is materials – and their modulations as hard and soft, dirty and clean. This preoccupation with materials, which might seem to make the Happenings more like painting than theatre, is also expressed in the use or treatment of persons as material objects rather than ›characters‹. The people in the Happenings are often made to look like objects, by enclosing them in burlap sacks, elaborate paper wrappings, shrouds and masks.«<sup>47</sup>

Es wird deutlich, dass hier die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt ausgelotet werden sollen. Demnach, so Sontag, besitzen auch Personen etwas ›Objekthaftes‹. Diese von ihr nicht weiter ausgeführte, jedoch wichtige potenzielle Umkehrung zwischen Subjekt und Objekt lässt auf ein anderes ästhetisch-politisches Verhältnis rückschließen. Sontag betont darüber hinaus, dass die Materialien insbesondere wegen ihrer sinnlichen Eigenschaften eingesetzt werden.<sup>48</sup>

Ähnliche Überlegungen führt auch der Psychoanalytiker und Künstler Oscar Masotta an, der in den Sechzigerjahren in Argentinien als wichtiger Theoretiker des Happenings bekannt wurde. Masotta schrieb jedoch nicht nur über seine Erfahrung mit diesem vor allem in den USA aufblühenden Genre, sondern führte parallel auch selbst verschiedene Happenings durch. Auch wenn hier zunächst der Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt betont wird – »subjetividad humana por un lado, materia sensible por el otro« (»Die menschliche Subjektivität auf der einen, die sensible Materie auf der anderen Seite«, ÜdA.)<sup>49</sup> – könnte das Happening, wie er fortführt, diese Opposition überwinden:

»Como tiende a neutralizar esas oposiciones y a homogenizar hombres y cosas, el happening comienza por hacer más improbable, más difícil la noción misma de ›materia‹: como arte, es desde entonces una actividad a la cual es difícil fijar su ›lugar‹ social y tal vez Kaprow tenga razón al proclamar que el happening es el único arte realmente ›experimental‹.«<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Ebd., 352. Die Problematik der ›institutionskritischen Perspektive‹ wird in 6.2.3 erläutert.

<sup>47</sup> Susan Sontag, »Happenings: An Art of Radical Juxtaposition.« <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text>. [14.01.2018].

<sup>48</sup> Vgl. ebd.

<sup>49</sup> Oscar Masotta, »Yo cometí un happening (1967).« In Katzenstein (2007), 200.

<sup>50</sup> »Weil das Happening dazu neigt, diese Gegensätze zu neutralisieren und Menschen und Dinge zu homogenisieren, macht es den Begriff der ›Materie‹ selbst unwahrscheinlicher und komplizierter.

Auch hier wird deutlich, dass durch die Veränderung zwischen »hombres y cosas« nicht nur ein Umdenken im Material erforderlich bzw. gravierend wird – »[por hacer] más difícil la noción misma de materia« –, sondern ein traditioneller Kunstbegriff auch schwer zu halten ist. Denn das Soziale – »lugar social« – wie Masotta ankündigt, verändere sich im Kunstverständnis des Happenings. Es ist genau dieses »Soziale«, das in Minujín's Werken – die Arbeiten, die hier im Wesentlichen diskutiert werden, stammen aus dem Zeitraum zwischen 1961 und 1965<sup>51</sup> – in kürzester Zeit ein anderes Denken über Kunst entfacht und womit in den Matratzenarbeiten auf unterschiedlichste Art und Weise experimentiert wird.

Der Begriff des Partizipativen birgt die genannte Veränderung des Sozialen. Bevor auf den »Social Turn«, den Claire Bishop in ihren Überlegungen zur Partizipation erläutert,<sup>52</sup> näher eingegangen wird, soll zunächst das ›Matratzenexperiment‹ weiter analysiert werden. Die Entwicklung im Material der Matratze leitet anschließend das Phänomen der ›partizipativen Kunst‹ ein.

## 6.2.2 Organische Matratzen, zerstörte Matratzen – Von einer (performativen) Materialität des Partizipativen

Mit zwölf Jahren besucht Minujín die Kunsthochschule *Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano*. Zwei Jahre später schreibt sie sich in zwei weitere Kunsthochschulen ein. Minujín führt einen intensiven Alltag, der sich ganz und gar der Kunst widmet: »Me iba todo el día. A las seis de la mañana me iba a la Cárcova, a la tarde me iba a la Belgrano y después a la Pueyrredón, volvía a las doce de la noche.«<sup>53</sup> Während dieser Zeit erkrankt ihr Bruder an Leukämie, kurz darauf stirbt er. Ihr Vater leidet an derselben Krankheit. Die junge Minujín flüchtet vor dem familiären Leben in eine andere Realität. Über ihre Kindheit berichtet sie, dass ihr Vater lieber einen weiteren Jungen als ein Mädchen gehabt hätte. Bis zum Alter von vier Jahren rasiert man ihr die Haare. Minujín erlebt eine unglückliche Kindheit, in welcher sie von ihren Eltern – der Vater ist Arzt und die Mutter Hausfrau – als Familienmitglied oft ausgeschlossen wird. Die Kunst stellt nicht bloß eine alternative Welt dar, sondern entwickelt sich rapide zum Lebensinhalt der Jugendlichen. Mit nur 16 Jahren erhält sie ihr erstes Reisestipendium und geht nach Paris. Um die Reise wahrnehmen zu können und unabhängig von ihrer Familie zu werden, heiratet Minujín ihren damaligen Freund Juan José Gómez Sabaini.<sup>54</sup> Mit ihm bekommt sie später zwei Kinder, Gala und Facundo. Nach längeren Aufenthalten in Paris und New York lebt die Künstlerin mit ihrem Mann in Buenos Aires.

---

Es ist daher schwierig in dieser aktiven Kunstform einen sozialen ›Ort‹ festzulegen, und vielleicht hat Kaprow recht, wenn er verkündet, dass das Happening die einzige wirklich ›experimentelle‹ Kunst sei.« (ÜdA). Ebd.

51 Eine Ausnahme innerhalb dieses Zeitfensters stellt die *Soft Gallery* von 1973 dar, die in 6.2.3 diskutiert wird.

52 Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).

53 »Ich war den ganzen Tag unterwegs. Um sechs Uhr morgens ging ich zur Cárcova, nachmittags zur Belgrano und später zur Pueyrredón, um Mitternacht kam ich zurück.« (ÜdA). Villa (2010), 129.

54 Vgl. ebd., 133.

Wie weiter oben ausgeführt, steht hier die Materialität der Matratzen im Vordergrund der Überlegungen. Minujíns biografischer Hintergrund soll jedoch die frühe Autonomie der Künstlerin vor Augen führen, die u.a. ausschlaggebend für ihren umtriebigen und ehrgeizigen Charakter ist.<sup>55</sup> Dieser wird sie letztendlich in verschiedene künstlerische Szenen und Gruppierungen führen, in welchen sie ihr Denken über Kunst entfaltet. Hierbei spielen Persönlichkeiten wie u.a. Jorge Romero Brest, Pierre Restany, Alberto Greco und später auch Salvador Dalí und Andy Warhol eine wichtige Rolle.<sup>56</sup> Minujíns Tendenz, ihr Leben und ihre Arbeit mit Persönlichkeiten der Kunstwelt zusammenfließen zu lassen und in dieser enge Kontakte zu knüpfen und Synergien zu schaffen, spiegelt sich auch in ihrer ersten Kunstaktion *La destrucción* wider, die gleich mehrere Kunstformen umfasst. Im kurzen Text *Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París*, den sie im Juni 1963 verfasste, erzählt die Künstlerin von der Zerstörung ihrer Arbeiten.<sup>57</sup> In einer Gruppenausstellung mit Lourdes Castro und Alejandro Otero in Paris führte sie die Aktion vor. Die Sackgasse *Impasse Ronsin*, die im 15. *Arrondissement* eine Art Hinterhof bildet, wurde ihr von Jean Tinguely, Niki de St. Phalle und Larry Rivers zur Verfügung gestellt. In der Ausstellung zeigte sie verschiedene Matratzen- und Kartonarbeiten. Über die Herstellungsart ihrer Matratzenarbeiten hält Minujín fest:

»[...] eran colchones atados de formas diferentes, combinados con almohadas chorreadas de pintura, ya había comenzado a respetar la tela del colchón, entonces, en parte los dejaba al natural, también se me había ocurrido realizar colchones inventados, es decir no comprarlos usados... sino hacerlos yo misma, así que me compré tela y goma pluma y me conseguí una máquina de coser prestada y el primero que realicé fue mi primera ambientación, era una especie de casa colchón, una construcción de unos tres metros cuadrados de madera recubierta de colchones abrazados, retorcidos, enlazados y pintadas sus rayas con fuertes colores fluorescentes ... esta construcción la coloqué en el centro del estudio y la gente podía entrar y salir de la misma cuando así lo quisiese.«<sup>58</sup>

55 Dennoch bezeugen die erst kürzlich erschienenen Darlegungen im persönlichen Tagebuch der Künstlerin die emotionalen Kraftaufwendungen, welche sie das Leben in Paris, fern der Heimat und fern von geliebten Menschen, kosteten. Vgl. Minujín (2018).

56 Minujín hält diesbezüglich fest: »[...] mis pasiones más grandes fueron Alberto Greco, Salvador Dalí y Romero Brest.« (»[...] meine größten Leidenschaften waren Alberto Greco, Salvador Dalí und Romero Brest.« ÜdA). Villa (2010), 132.

57 Vgl. Marta Minujín, »Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París.« In Katzenstein (2007), 59–61.

58 »[...] es waren Matratzen, die in verschiedener Art und Weise zusammengebunden waren, kombiniert mit Kissen, die mit Farbe beträufelt wurden. Ich hatte schon angefangen, den Stoff der Matratze zu berücksichtigen, also habe ich sie zum Teil natürlich belassen, es war mir auch in den Sinn gekommen, eigene Matratzen herzustellen und sie nicht gebraucht zu kaufen... Also kaufte ich Stoff und Schaumstoff und lieh mir eine Nähmaschine. Das erste, was ich machte, war eine Art Matratzenhaus. Dies war meine erste größere Konstruktion, die aus etwa drei Quadratmeter Holz bestand. Das Holzgestell war von Matratzen bedeckt, die sich umarmten, verdrehten und miteinander verbunden waren. Ihre Streifen waren mit starken fluoreszierenden Farben bemalt... diese Konstruktion stellte ich in die Mitte meines Ateliers und die Leute konnten sie betreten und verlassen, wann immer sie wollten.« (ÜdA). Ebd., 61.

Bevor die Künstlerin einzelne Matratzeelemente selbst nähte und gestaltete, arbeitete sie mit alten Matratzen aus Krankenhäusern, die sie auch selbst dort abholte.<sup>59</sup> Minujín berichtet, dass sie die Matratzen zwar desinfizierte, sich aber trotzdem hin und wieder mit darin enthaltenen Krankheitskeimen infizierte.<sup>60</sup> Dieser Hinweis zeugt von einer Materie, deren Agenzialität nicht zu unterschätzen ist. Das Konnotative der Matratze äußert sich nicht nur auf imaginärer Ebene, vielmehr bringt die Materie der Matratze unmittelbare kausale Effekte hervor.

*Abb. 23 (links) Marta Minujín, Colchón (Eróticos en technicolor), 1964;*

*Abb. 24 (rechts) Marta Minujín, ohne Titel, Portrait im Matratzenhaus (erste von innen erfahrbare Matratzenarbeit), 1963*



Es entstehen sowohl Matratzeninstallationen als auch einzelne Plastiken, wie beispielsweise *Colchón (Eróticos en technicolor)* (Abb. 23), eine Arbeit, die der Sammlung des MNBA angehört.<sup>61</sup> Hier mischt sich die erotische Bedeutung der Matratze mit den sinnlichen Formen erogener Körperzonen. So zeigen sich einzelne Matratzeelemente als zusammenhängende, geöffnete, phallische, organische und ineinander verflochene Formen. Unmittelbar eröffnen sie das zönästhetische Erlebnis einer sinnlich-materiellen Begegnung, die sich zwischen Haut und Matratze sowie weiteren sinnlichen Materialien – Kleidung, Decken, Kissen etc. – ereignet. Diese Erfahrung lässt sich auch

59 Vgl. Minujín (2015), 28.

60 Vgl. das Interview mit der Künstlerin: Marta Minujín, »C5N – Mundo Casella: Marta Minujín.« <https://www.youtube.com/watch?v=8AZwnSYBeR8>. [02.09.2018].

61 Diese Arbeit ist eine der wenigen, die heute noch existiert. Alle weiteren Arbeiten wurden zerstört. Nach Rodrigo Alonso war es Betrachter:innen sogar gestattet, sich mit dem Körper an die Arbeit zu hängen. Diese Möglichkeit ist heute, möglicherweise aufgrund der Materialermüdung, nicht mehr gegeben. Vgl. Alonso (2011), 11.

in ihren ersten ›casa colchones‹ erleben. Die ›Matratzenhäuser‹ sind für eine einzelne Person angefertigt. Auf einer Fotografie (Abb. 24) schaut Minujín aus ihrem ›Matratzenkokon‹ heraus. Ihr Körper wird von dem Material komplett umschlossen. So legt sich hier der Körper nicht auf eine Matratze, sondern die Matratze legt sich um den Körper, hüllt ihn ein. Während spätere Arbeiten auch das Liegen ermöglichen, sind die ersten Matratzenhäuser nur im Sitzen oder Stehen erfahrbar.

Einige Matratzenarbeiten wurden an der Wand angebracht, andere hingegen, wie beispielsweise *Eróticos en technicolor*, lässt Minujín von der Decke herab in den offenen Raum hängen. Die Loslösung von der Leinwand und die Überführung des Materials in den Raum führen zu einer anderen Dimension der Wahrnehmung, die mit den Matratzenhäusern in Relation steht. Innere und äußere Erscheinungen von Räumlichkeit – die Matratze auf der Haut oder die Haut der Matratze im Auge der Betrachter:innen – übertragen sich unmittelbar auf die gesamte Haut des Körpers und lösen die propriozeptive Wahrnehmung aus.<sup>62</sup> Die Verwendung der fluoreszierenden Farben, die auch in späteren Arbeiten immer wieder eingesetzt werden, findet auf den Matratzen ihre erste Anwendung. Die Farben stehen demnach in enger Verbindung zur Materialität der Matratze. Während die Matratzen in Buenos Aires mit ›toten Formen‹ assoziiert waren und sich in dunklen Farben zeigten, waren es nun lebendige organische Formen und leuchtende Farben. Doch neben ihrer formalen Erscheinung besitzen die Farben ihre eigene Materialität.<sup>63</sup> María José Herrera verweist bezüglich des Titels der Arbeit – *Eróticos en technicolor* – auf einen ästhetischen Wandel, der vom Schwarz-Weiß-Bild zum Farbbild eingeleitet wurde:

»La provocación del tema se veía intensificada en el título con la inclusión del término technicolor: como en las películas de entonces, el technicolor ofrecía fidelidad a la realidad. Minujín tomó el atractivo de ese reclame de la cultura popular cumpliendo, irónicamente, con una de las tradiciones más añejas del arte, la de ser reflejo de lo visible.«<sup>64</sup>

Herrera bezieht sich hier auf das amerikanische Unternehmen *Technicolor*, das die technischen Grundlagen für den Farbfernseher entwickelte. Die ›Annäherung an die Realität‹, die durch den aufkommenden Farbfernseher geleistet werden sollte, kann durch

62 Aspekte der propriozeptiven Wahrnehmung werden in der Analyse zur *Menesunda* (6.3) näher ausgeführt.

63 Was in der westlichen Kultur in den 1960er-Jahren mit der Verbreitung des Neonlichts (vgl. dazu auch 6.4) in Verbindung gebracht wird, führt in zahlreichen lateinamerikanischen Kulturen auf ganz andere Materialien zurück. Nicht nur die leuchtenden Farben natürlicher Erscheinungen beispielsweise von Gestein, Tieren oder Pflanzen im Norden Argentiniens, sondern auch die bunten Textilien indigener Kulturen zeugen von einer Farbigkeit, die das Licht intensiv widerspiegelt.

64 »Die Provokation des Themas wurde im Titel durch die Einbeziehung des Begriffs Technicolor noch verstärkt: Wie in den Filmen der damaligen Zeit bot Technicolor eine realitätsnahe Ästhetik. Minujín griff diesen Anspruch der Populärkultur auf und erfüllte damit ironischerweise eine der ältesten Traditionen der Kunst, nämlich die, ein Spiegelbild des Sichtbaren zu sein.« (ÜdA). María J. Herrera, »Comentario sobre Colchón (*Eróticos en technicolor*).« MNBA, <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7792>. [04.09.2018].

die Materialität der fluoreszierenden Farben jedoch auch umgekehrt werden. Die Farben wurden als Streifenmuster auf die Matratzen aufgetragen. Minujín übernahm hier die bereits auf dem Stoff der Matratzen aufgedruckten Streifen und zeichnete sie mit Farbe nach. Vielmehr als dass »geformte Dinge« farblich hervorgebracht werden, emergiert in den fluoreszierenden Streifen die Materialität der Farbe selbst, die erst unter dem Einfluss von Lichtstrahlen bzw. elektromagnetischen Wellen sichtbar wird.<sup>65</sup> So kann die Ästhetik des Farbfernsehers aus einer primär materiellen und nicht formellen Perspektive verhandelt werden.

Die bunten Matratzeelemente aus Paris unterscheiden sich eindeutig von den zuvor produzierten Matratzenarbeiten aus Buenos Aires. Die Lebendigkeit der leuchtenden Farben hebt die individuelle Form hervor, die sich nun von der standardisierten Ästhetik emanzipiert hat. Denn die eingangs erwähnte rechteckige Standardform der Matratze wird hier in eine organische Form überführt. Das einheitliche Element wird aufgebrochen und in verschiedenen Einzelteilen »um den Körper gelegt«. So verändert sich die ursprüngliche Funktion der Matratze und neue Praktiken werden möglich. In dieser Phase experimentiert die Künstlerin mit verschiedenen Gestaltungsformen des Materials. Das Innere der Matratzen besteht aus Schaumgummi, welcher flexibel ist und sich dadurch leicht verformen und gestalten lässt.

Abb. 25 (links) Marta Minujín, *La destrucción*, 1963;

Abb. 26 (Mitte) Marta Minujín, *La destrucción*, (Minujín/Christo), 1963;

Abb. 27 (rechts) Marta Minujín, *La destrucción*, (Modifikation), 1963



In *La destrucción* (Abb. 25) werden Matratzenarbeiten gezeigt, die an eine Stellwand gebunden sind. Alle Arbeiten Minujins wurden hierbei in einem Halbkreis aufgestellt, um von anderen Künstler:innen modifiziert und anschließend zerstört zu werden. Die agierenden Künstler:innen beschäftigten sich mit jeweils unterschiedlichen Kunstformen, weshalb Minujín bezüglich der Modifikation zielgerechte Anweisungen gab:

»Vinieron todos a mi taller y le dije a Erik Beynom, que era un artista pop: «Esta obra es para vos»; a Hernández, que era un artista expresionista abstracto, lo mismo; a Paul Gette, que era un artista que hacía performance: «Ésta la destruís con una hacha rompiéndolas todas»; a Lourdes Castro, que hacía todo plateado, que pintase

65 Später wird auch das Fernsehbild in Minujín's Arbeiten verhandelt. Vgl. 6.3.

de plateado toda mi obra con aerosol, y a Cristo, que me envolviese en una de mis obras.«<sup>66</sup>

Bestehende Kunststile und -praktiken – Pop-Art, Informel, abstrakter Expressionismus, Performance, Bildhauerei und Malerei – sollten durch eine andere Praxis ersetzt werden: durch das (partizipative und ephemere) Happening, welches ein Ereignis darstellt, das einmalig erlebt werden konnte.<sup>67</sup> Auf einer Fotografie (Abb. 26) ist dementsprechend zu sehen, wie Minujín von Christo in ein weißes Laken eingewickelt und schließlich an ihre Matratzenarbeiten gebunden wird. Weitere Bilder dokumentieren die Künstler beim Bemalen der Arbeiten mit weißer Farbe, wobei Minujín selbst auch angemalt wird (Abb. 27, 28). Jean-Jacques Lebel und Élie-Charles Flammand begleiten das Ereignis mit einem Trommelspiel (Abb. 29), eine weitere Person spielt Flöte. Schließlich werden die Objekte zerstört und verbrannt: »[Paul] Gette apareció encapuchado y, luego de recibir una señal de Minujín, comenzó a destruir las obras con una hacha, ›como si se tratase de un verdugo.‹«<sup>68</sup> (Abb. 30). Die Figur des Henkers, der hier als ›Scharfrichter der Kunst‹ agiert, ruft unweigerlich Assoziationen zu mittelalterlichen Tötungsritualen auf. Ohne die Hintergründe dieses Rituals hier genauer erfassen zu können, soll auf eine bestimmte ›Politik der Sichtbarkeit‹ hingewiesen werden. Der Henker trägt eine Kapuze, die sein Gesicht verdeckt. Das Zerstören von Leben, in diesem Fall dem ›Leben der Objekte‹, geschieht durch eine ›verdeckte Identität‹. Auch wenn die Hintergründe dieser Erscheinung in tatsächlichen Hinrichtungsszenen ganz andere gewesen sein mögen, so fällt hier die Anonymität im Akt des ›Hinrichtens‹ besonders auf. Während in der *arte destructivo*, die in Argentinien durch Kenneth Kemble vertreten wird, Dinge von Künstlern zerstört werden, lässt Minujín jene Dinge zerstören und anschließend völlig verschwinden.<sup>69</sup> »Crear al destruir; quemarme la identidad« (›Schaffen durch Zerstören; meine Identität verbrennen‹, ÜdA), so bezeichnet die Künstlerin die Geschehnisse und verweist damit parallel auf eine andere Auslegung des Kunstbegriffs. Denn es geht hier weder um die Künstlerin selbst noch um die Objekte, sondern um die Partizipation an einer materiellen

66 »Sie kamen alle in mein Atelier und ich sagte zu Erik Beynom, der Pop-Künstler war: ›Dieses Werk ist für dich‹; zu Hernández, der abstrakter Expressionist war, sagte ich dasselbe; zu Paul Gette, der Performance-Künstler war: ›Du zerstörst dieses hier mit einer Axt und machst sie alle kaputt‹; zu Lourdes Castro, die alles silbern machte, sagte ich, dass sie alle meine Werke mit silberner Farbe besprühen sollte, und zu Cristo, dass er mich in eines meiner Werke einpacken sollte.« (ÜdA). Jimena Ferreiro Pella »Obras.« In *Marta Minujín: Obras 1959-1989*, hg. v. Victoria Noorthoorn (Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010), 51.

67 Laura Bohnenblust interpretiert die Modifikation und Zerstörung der Arbeit als einen Akt der Auflösung der nationalen Identität der Künstlerin. Dabei spielt der Ort eine besondere Rolle, da dieser, so Bohnenblust, nicht als neutral betrachtet werden könne. Vgl. Laura Bohnenblust, »Quemarme la identidad – Identität ausbrennen. Marta Minujíns ortsspezifische Auslöschung einer nationalen Werkdeutung.« In *Into the Wild: Kunst und Architektur im globalen Kontext*, hg. v. Antonie Bassing-Kontopidis, Laura Hindelang, Charlotte Matter und Filine Wagner (München: Edition Metzel, 2018), 22–29.

68 »[Paul] Gette erschien vermummt und begann, nachdem er ein Signal von Minujín erhalten hatte, die Werke mit einer Axt zu zerstören, ›als ob er ein Henker wäre.‹« (ÜdA). Ferreiro Pella (2010), 51.

69 Bezuglich der *arte destructivo* vgl. auch die Überlegungen von Kenneth Kemble und Aldo Pellegrini, in: Katzenstein (2004; 2007).

Transformation. Über die ›Auslöschung der Identität‹ hinaus eröffnet die Perspektive der Partizipation zwischen Subjekt und Objekt ein anderes mögliches Denken über Identität: ein Denken, das im Sinnlichen fundiert ist.

*Abb. 28 (links) Marta Minujín, La destrucción, (Modifikation I), 1963;*

*Abb. 29 (Mitte) Marta Minujín, La destrucción, (Trommelspiel), 1963;*

*Abb. 30 (rechts) Marta Minujín, La destrucción, (Henker), 1963*



Nach dem Akt der Zerstörung zündet Minujín die Arbeiten an (Abb. 31); das Publikum und die Beteiligten entfernen sich von den Rauchwolken (Abb. 32). Anschließend lässt die Künstlerin 100 Kaninchen und 500 Vögel frei.<sup>70</sup> Später erscheint die Feuerwehr, um die zerstörten, brennenden Arbeiten zu löschen.<sup>71</sup>

Die Geräusche von Trommeln und Flöte klingen in den Ohren, das Auge nimmt die Transformation der Materialien wahr, der Rauch dringt in die Nase ein und lässt die Augen zusammenkneifen. Die Blicke der Beteiligten zerstreuen sich und folgen den Vögeln und Kaninchen, die sich in verschiedene Richtungen bewegen. Die Aktion löst mehrere Situationen aus, die das Ereignis unweigerlich zu einem Sinnesereignis werden lassen. Über die von verschiedenen Sinnesreizen geprägte Atmosphäre äußert sich Minujín wie folgt: »Era fantástico ver la imagen de los pájaros que se volaban, los conejos corriendo entre la gente, los colchones que despedían ese olor a pluma quemada y la pintura chamuscada, fue una sucesión de imágenes orgiásticas incontrovertibles.«<sup>72</sup> Im Kontext dieser sinnlich-berauschenden Erfahrungen erprobt Minujín in *La destrucción* zum ersten Mal die ›partizipative Kunstform‹. Um die Entwicklung dieser Kunstform samt ihrer ästhetisch-politischen Dimension tiefgreifender nachvollziehen zu können, gilt es nun den Begriff der ›Partizipation‹ näher zu erläutern.

›Partizipation‹ setzt sich aus dem Lateinischen Nomen *pars*, ›Teil‹ und dem Verb *capere*, ›nehmen‹, zusammen.<sup>73</sup> Ins Deutsche ließe sich der Begriff mit ›Teilnahme‹ übersetzen, die wiederum ein bestimmtes ›Setting‹ – einen Ort – voraussetzt, an welchem eine Teilnahme stattfinden kann. Doch der Ort allein reicht hier nicht aus: Erst

<sup>70</sup> Die Befreiung der Tiere wurde fotografisch nicht festgehalten.

<sup>71</sup> Vgl. Ferreiro Pella (2010), 51.

<sup>72</sup> »Es war fantastisch, das Bild der fliegenden Vögel zu sehen, die Kaninchen, die zwischen den Menschen herumliefen, die Matratzen, die diesen Geruch von brennenden Federn und verbrannter Farbe verströmten, es war eine Abfolge von unumstößlichen orgiastischen Bildern.« (ÜdA). Minujín (2015), 43.

<sup>73</sup> Kirchner (2013), 484.

Abb. 31 (links) Marta Minujín, *La destrucción* (Feuer), 1963;  
 Abb. 32 (rechts) Marta Minujín, *La destrucción*, (Publikum), 1963



wenn etwas ›genommen‹ wird, kann es zur ›Teil-nahme‹ kommen. Die Aktion des ›Nehmens‹ spielt demnach eine zentrale Rolle. Im Kontext der ›partizipativen Kunst‹ – wie mit Giunta und Alonso anfangs betont wurde – geschieht die Teilnahme entweder zwischen Dingen und Betrachter:innen, zwischen Künstler:innen und Betrachter:innen oder, wie im Fall der hier besprochenen Arbeit, zwischen Dingen, Betrachter:innen und Künstler:innen. Die Rolle der Betrachter:innen stellt sich im Begriff der Partizipation als zentral heraus. Demnach bilden Ort, Subjekt und Kunstwerk die drei wesentlichen Parameter für die ›Teilnahme‹. Die Frage, die sich an dieser Stelle nun auftut, ist die nach der Perspektive. Denn von welcher Position aus wird ›Partizipation‹ verhandelt? Wer oder was nimmt wo(ran) teil, wenn zwischen Akteur:in und Aktant keine klare Trennung vollzogen werden kann?

Um die näheren Zusammenhänge zwischen ›Partizipation‹ und ›Kunst‹ erläutern zu können, bedarf es über den Begriff der Partizipation hinaus einer Analyse des Kunstbegriffs. Denn welche ästhetischen Formen und vor allem ästhetische *Transformationen* waren für die Entstehung der ›Partizipation‹ besonders relevant? Diesbezüglich versprechen die Überlegungen von Claire Bishop, die u.a. auf die Theorien von Jacques Rancière zurückführen, aufschlussreiche Erkenntnisse.

Das größte Problem der sozial engagierten Kunst (*socially engaged art*) ist laut Bishop die verweigerte Beziehung zur Ästhetik.<sup>74</sup> Bevor sie dieses Problem in Angriff nimmt und theoretisch untermauert, erläutert die Autorin den sogenannten »social turn«.<sup>75</sup> Verschiedene Philosophen wie u.a. Walter Benjamin, Deleuze und Guattari und Michel de Certeau hätten bereits das Phänomen der Partizipation reflektiert. Bishop hebt an dieser Stelle die Rolle des französischen Filmemachers und Künstlers Guy

74 Vgl. Bishop (2012), 26.

75 Vgl. ebd., 11ff.

Debord hervor, der als Gründungsmitglied der künstlerischen Bewegung *Situationistische Internationale* wichtige Impulse zur Entfaltung der ›partizipativen Kunst‹ lieferte. Die links orientierte Bewegung wurde 1957 gegründet und löste sich 1972 auf. Sie wendete sich vom Surrealismus ab und betonte verstärkt eine ›politische Handlungskraft der Kunst‹.<sup>76</sup> Die Konzepte der Situationisten bezogen sich auf Alltagssituationen, die sich gezielt gegen eine kapitalistische Produktion wenden sollten. Statt den Markt weiterhin mit passiven Objekten und Kunstprodukten zu sättigen, solle die künstlerische Praxis soziale und gesellschaftliche Probleme aufgreifen und sie aktiv verhandeln – so die Forderung Debords. Hierzu zitiert Bishop den Filmemacher wie folgt: »[...] [T]here must be an art of action, interfacing with reality, taking steps [...] to repair the social bond.«<sup>77</sup> Die Frage nach der Partizipation ist eng an eine soziopolitische Frage gekoppelt, wie bereits Debord hervorhebt. Bishop verweist des Weiteren auf verschiedene Diskurse, die ab den 1990er-Jahren im europäischen Raum debattiert wurden.<sup>78</sup>

Mit Bezug auf Rancière kann Bishop die im Begriff der ›partizipativen Kunst‹ vorgenommene Trennung zwischen Politik und Ästhetik jedoch problematisieren und anders auslegen.<sup>79</sup> Denn in *Die Aufteilung des Sinnlichen – Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* widersetzt sich Rancière der Vorstellung, dass Politik und Kunst jeweils unabhängigen Bereichen angehören.<sup>80</sup> Er reagiert damit auf jene Tendenz, ›partizipative Kunst‹ als ›politische Kunst‹ zu betrachten, ohne ihre ästhetische Dimension wahrzunehmen. Ästhetik und Politik sind bei Rancière jedoch keine trennbaren Wirklichkeiten, sondern resultieren aus der »Aufteilung des Sinnlichen«. Diese ›Aufteilung‹ der Sinne und des Sinnlichen ist von Machtverhältnissen geprägt.<sup>81</sup> Mit dem Begriff der ›Polizei‹ markiert Rancière deshalb eine vorgegebene Ordnung des Sinnlichen, die sich beispielsweise in der Organisation und Verteilung von Gemeinschaften niederschlägt.<sup>82</sup> Sobald die Ordnung jedoch mit einer anderen möglichen Ordnung des sinnlich Wahrnehmbaren konfrontiert werde, entstehe aus diesem Dissens eine neue Aufteilung des Sinnlichen. In diesen Prozess, der ein künstlerischer Prozess sein kann, schreibe sich eine andere ›Politik des Ästhetischen‹ ein. Die sinnliche Wahrnehmung – Aisthesis – birgt deshalb stets die Möglichkeit der Verschiebung, Störung und Veränderung. An jener Schnittstelle des Sinnlichen verortet Rancière Politik und Ästhetik. Bishop greift auf die These Rancières zurück und verweist darüber hinaus auf einen Wandel, der sich in der Wahrnehmung von Kunst ereignet hat: »What is significant in Rancière's reworking of the term 'aesthetic' is that it concerns aisthesis, a mode of sensible perception proper to artistic products. Rather than considering the work of art to be autonomous, he draws attention to the autonomy of our experience in relation to art.«<sup>83</sup> Demzufolge setzt

<sup>76</sup> Zum Hintergrund der Künstler:innenbewegung vgl. Sarah Wilson, »Paris in den 1960er Jahren bis hin zu den Barrikaden des Quatier Latin.« In *Paris – Metropole der Kunst 1900 – 1968*, hg. v. Sarah Wilson, David Breuer und Beatrice v. Bormann (Köln: DuMont, 2002), 333.

<sup>77</sup> Bishop (2012), 11.

<sup>78</sup> Hier hebt Bishop u.a. die politische Bewegung der *New Labour* hervor. Vgl. ebd., 13ff.

<sup>79</sup> Ebd., 27.

<sup>80</sup> Vgl. Rancière (2008).

<sup>81</sup> Vgl. ebd., 7.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., 9.

<sup>83</sup> Bishop (2012), 27.

Bishop den Schwerpunkt ihrer Überlegungen auf jenen Moment, der im Begriff der Aisthesis verortet wird: »One of the aims of this book, then, is to emphasise the aesthetic in the sense of *aisthesis*: an autonomous regime of experience that is not reducible to logic, reason or morality.<sup>84</sup> Um die einzelnen Schritte nachvollziehen zu können, die den Zusammenhang zwischen ›Aisthesis‹ und ›Betrachter:in‹ verbinden, bedarf es einer weiteren Lektüre zu den komplexen Überlegungen Rancières. Denn wie hat sich jener Wandel von der ›Autonomie der Kunst‹ zur ›Autonomie der Betrachter:innen‹, den Bishop hier schildert, nun ereignet?

Seine Analyse des Kunstbegriffs führt Rancière in das 18. Jahrhundert, in die Zeit der Aufklärung zurück. Hier markiert der Philosoph anhand von Friedrich Schillers 15. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* eine Transformation des Kunstbegriffs.<sup>85</sup> Rancière greift jene Aussage Schillers auf, die besagt, dass der Mensch nur da ganz Mensch sei, wo er spiele.<sup>86</sup> »Schiller sagt, dass der *Spieltrieb* [...] beides – das Gebäude der ästhetischen Kunst *und* das der Lebenskunst – tragen wird«, hält Rancière fest.<sup>87</sup> Im Spieltrieb werden Kunst (Ästhetik) und Lebenskunst (Politik) zusammengeführt. Rancière betont dieses Moment, da er die »ganze Frage der ›Politik der Ästhetik‹« umfasste.<sup>88</sup> Anhand der griechischen Marmorskulptur *Juno Ludovisi* lege Schiller seine Beobachtungen zur »Urszene der Ästhetik« dar, indem er sich und seine Leser vor einer »freie Entscheidung« stelle. In dieser ›Entscheidung‹, so die Erörterung von Rancière, können die Betrachter:innen autonom werden, indem sie »das freie Spiel des Ästhetischen [erfahren]«. Dementsprechend hält Rancière fest:

»Der Zuschauer, der angesichts der ›freien Erscheinung‹ das freie Spiel des Ästhetischen erfährt, genießt dementsprechend eine ganz bestimmte Autonomie. Dabei handelt es sich nicht um die Autonomie der Vernunft, die die Anarchie der Sinneseindrücke ordnet. Vielmehr ist es die Suspension dieser Art von Autonomie. Es ist eine Autonomie, die grundsätzlich mit einem Machtentzug verbunden ist.«<sup>89</sup>

Was hier dargestellt wird, bezieht sich auf den Dualismus von Form und Materie. Es gelte nun nicht, diesen Dualismus zugunsten der Ratio, der »Autonomie der Vernunft«, wie Rancière sagt, auszulegen, sondern die Materie hervorzuheben, um sich letztendlich von ihr emanzipieren zu können. In diesem Vorgang markiert Rancière anhand der Darlegung Schillers eine Verschiebung des Autonomiebegriffs, der mit dem Heteronomiebegriff in enger Verbindung stehe. Da in der griechischen Antike das Ästhetische ›polizeilich‹ überwacht wurde, konnte Kunst nicht als Spannungsfeld agieren, denn Kunst war vom Leben – von der Politik – absorbiert. Doch im Zuge der Aufklärung veränderte sich diese Verbindung, indem sich das Subjekt von der »Selbstgenügsamkeit« der Statue befreien konnte. Hierdurch vollzog sich eine Transformation, die

<sup>84</sup> Ebd., 18.

<sup>85</sup> Vgl. Jacques Rancière, »Die ästhetische Revolution und ihre Folgen: Erzählungen von Autonomie und Heteronomie.« In *Ästhetisierung: Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*, hg. v. Ilka Brombach, Dirk Setton und Cornelia Temesvári (Zürich: Diaphanes, 2010), 23–40.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., 23.

<sup>87</sup> Ebd., 24.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Ebd., 25.

sich über die subjektive Wahrnehmung der Sinne gestaltete: »Denn die Autonomie ist diejenige der Erfahrung, nicht die des Kunstwerks.« Hier, so präzisiert Rancière, partizipiere das Kunstwerk »am Sensorium der Autonomie, insofern es kein Kunstwerk ist.«<sup>90</sup> Der Kunstbegriff der Antike wird bei Schiller aufgebrochen und anderen Parametern gegenübergestellt. In dieser anderen Auslegung des Kunstbegriffs emanzipiere sich das Subjekt von der Materie, indem die politische Funktion der Kunst sich wandle und der Blick nun auf die ›Art und Weise der Erscheinung‹ und nicht auf die ›Funktion der Erscheinung‹ gerichtet werde:

»Hier lernt der primitive Mensch schrittweise, einen ästhetischen Blick auf seine Arme oder Werkzeuge oder auf seinen eigenen Körper zu richten und den Genuss der Erscheinung von der Funktionalität der Gegenstände zu trennen. Das ästhetische Spiel wird zur Ästhetisierung. Der *plot* des ›freien Spiels‹, der die Macht der aktiven Form über die passive Materie aufhebt und einen gänzlich unbekannten Zustand der Gleichheit verspricht, wird zu einem anderen *plot*, in dem die Form die Materie bezwingt und die Selbsterziehung der Menschheit ihre Emanzipation von der Materialität ist, insofern sie die Welt zu ihrem eigenen Sensorium macht.«<sup>91</sup>

So befreit sich das Subjekt von einer Ästhetik, die an ein politisches Regime des Sinnlichen gebunden war und beginnt, wie Rancière schreibt, das Leben zu ästhetisieren. Diese Umkehrung führt zu einer grundsätzlichen Veränderung des Kunstbegriffs, denn »[...] die Erscheinung einer Lebensform, in der die Kunst keine Kunst ist«<sup>92</sup> bedeutet, dass das Politische nicht an eine bestimmte Ordnung oder Funktion gebunden sei, sondern sich frei entfalten könne. Doch trotz dieser Befreiung von der Materie des Kunstwerkes entstehe zu Zeiten Schillers eine weitere Festsetzung von Kunst, die Rancière hier kritisiert, nämlich die Festsetzung der Form, die die »Materie bezwingt«. Deshalb bedarf jener »ander[e] *plot*«, in welchem sich die Form über die Materie stülpt, einer weiteren Emanzipation, die sich später in der modernen Kunst ereignen wird – die Emanzipation der Materie.<sup>93</sup> Auf dieses Moment, den Rancière mit der Kunst der Avantgarde einleitet, möchte ich hinaus. Denn im 19. Jahrhundert, so Rancière, befindet sich das »heterogene Sinnliche« überall.<sup>94</sup>

Bisher kann festgehalten werden, dass sich eine Wandlung in der Wahrnehmung vollzogen hat, die im Hinblick auf die Kunst die Emanzipation des Subjekts zur Folge hatte. Für Bishop ist dieses Moment von Relevanz, da der Gedanke von ›autonomen Betrachter:innen‹ die Kunstform der Partizipation maßgeblich gestaltet. Einen weiteren wichtigen Aspekt stellt die veränderte Wahrnehmung der Materie dar. Rancière schreibt diesbezüglich: »Die Kunst ist lebendig, so lange sie einen Gedanken ausdrückt,

<sup>90</sup> Ebd., 26.

<sup>91</sup> Ebd., [Herv.i.O.].

<sup>92</sup> Ebd.

<sup>93</sup> Siehe hierzu auch die Ausführungen zur These vom ›Ende der Kunst‹ in 9.2.

<sup>94</sup> Diese These erläutert Rancière anhand Balzacs Antiquitätenladen, den der Schriftsteller in seinem Roman *Das Chagrinleder* 1831 erfindet. Hier könnte, so Rancière, über jeden beliebigen Gegenstand, über jede Form der Ware eine neue Verteilung des Sinnlichen eingeleitet werden. Vgl. Rancière (2010), 33ff.

der sich selbst unklar ist, und zwar in einer Materie, die ihm widersteht.<sup>95</sup> Die Widerstandsfähigkeit der Kunst liege darin, neue Möglichkeiten zu eröffnen, die aus einem allgemeinen Konsens nicht hervorgehen können.<sup>96</sup> Ohne die Überlegungen Rancières an dieser Stelle weiter auszuführen muss dennoch gefragt werden, was es mit der Materie auf sich hat. Denn um jene ›Widerstandsfähigkeit der Kunst<sup>97</sup> wahrnehmen zu können, bedarf es einer Analyse der sinnlichen Materialität von Akteur:innen, Aktanten und Situationen, die allesamt in künstlerischen Arbeiten verhandelt werden. Deshalb wird in dieser Forschungsarbeit im Sinne Bredekamps jene Materialität der Kunst genauer untersucht. Wenngleich Bishop das politische Potenzial der Kunst hervorhebt, haben ›sinnlich-materielle‹ Informationen jedoch eine geringere Bedeutung; hierdurch bleiben die wichtigen Überlegungen, die sie beispielsweise in Bezug auf Oscar Bonys Arbeiten anregt, in der ›Sanftheit der Sprache‹, um mit Serres zu sprechen, gefangen:

»In that country during the 1960s, the combined pressures of military dictatorship and an imported European intellectual heritage gave rise to a singular mode of participatory art [...], which transformed the celebratory immediacy of the Happenings into an intellectual framework of mediated constraint, manipulation and negation.«<sup>98</sup>

Hier werden europäische Theorien und die Militärdiktatur in Argentinien als zentrale Parameter für die Kunstproduktion gesetzt. Beide Ereignisse haben zweifelsohne ihre Relevanz, doch wie ist es dazu gekommen? Welche Genealogie verbirgt sich hinter den materiellen Dingen *und* Ereignissen? Um zu einer profunden Analyse der Werke zu gelangen, die nicht nur die politische Realität, sondern darüber hinaus die Bedingungen jener Realität untersucht, muss der ›social turn‹, dem die Autonomie des Subjekts innewohnt mit einem ›material turn‹, der sich verstärkt mit der Agenzialität der Dinge auseinandersetzt, einhergehen und miteinander verwoben werden. Die sinnliche Materialität von Dingen und Körpern lässt auf eine grundsätzlich andere Epistemologie von Kunst rückschließen, die innerhalb der Logik der Nationalität nicht erzielt werden kann. Vielmehr ist das nationale Narrativ in die sinnlich-materielle Welt, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit gezeigt wurde, mit eingeflochten. So ist der Vergleich, den Bishop zwischen der argentinischen und der europäischen Kunstpraxis unternimmt, aus einer ›materiellen Perspektive‹ irreführend: »[...] [T]hese Argentinian examples are both non-Western (in their response to the specific historical conditions of the dictatorship) and ultra-Western (in their use of European theory).«<sup>99</sup> Die Frage nach der ›westlichen Kunst‹ wurde im ersten Kapitel ebenfalls kritisch diskutiert. Sie kann nur innerhalb eines geopolitischen Paradigmas greifen, ist jedoch nicht in der Lage, ›Momente der Aisthesis‹ näher zu untersuchen, da die Ausgangsbasis von Anfang an auf eine dichotomische Topografie – global versus lokal, Zentrum versus Peripherie, europäisch

<sup>95</sup> Ebd., 31.

<sup>96</sup> Diese These wird von Manuel Clemens formuliert. Vgl. Manuel Clemens, »Aller Anfang ist ästhetisch: Jacques Rancière zeigt das Widerstandspotenzial der Kunst.« [https://www.akweb.de/ak\\_s/a\\_k531/05.htm](https://www.akweb.de/ak_s/a_k531/05.htm). [04.09.2018].

<sup>97</sup> Zum Begriff der ›Widerstandsfähigkeit‹ vgl. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig?* (Berlin: Merve, 2008).

<sup>98</sup> Bishop (2012), 118.

<sup>99</sup> Ebd., 127.

versus lateinamerikanisch etc. – zurückführt und deshalb bestimmte Modi der Wahrnehmung bereits festgesetzt sind. Zahlreiche künstlerische Positionen, wie u.a. jene von Minujín und Noé, zeigen jedoch, dass diese Grenzziehungen nicht nur aufgrund der Überlappung von Orten – Minujín produzierte ihre Matratzenarbeiten größtenteils im Ausland –, sondern vielmehr aufgrund einer sinnlich-materiellen Perspektive nicht haltbar sind.

In welches Netzwerk fügt sich also jener »soziale Sadismus« ein, den Bishop in der Kunst Argentiniens verortet?<sup>100</sup> Wie situieren sich diese Werke jenseits von nationalen Narrativen? An dieser Stelle drängt sich die Frage nach den Dingen, nach verschiedenen Akteur:innen und Aktanten (Latour) erneut auf.

Im 1965 initiierten Happening *Suceso plástico* wirft Minujín Hühner, Salat und Mehl in ein Stadion in Montevideo. Im Stadion befinden sich u.a. *mujeres gordas*, Bodybuilder, sich küsselfende Pärchen, Kinder und Frauen – welche Agenzialität haben Akteur:innen und Aktanten in diesem Kontext?<sup>101</sup> Bishop geht anhand dieser Arbeit auf das Gefangensein der Personen – Motorräder umzingeln das Ereignis – im geschlossenen Stadion ein,<sup>102</sup> doch welche Geschichten erzählen die einzelnen Akteur:innen und warum bedarf es überhaupt ihrer Gefangenschaft? Was bedeutet eine ›partizipative Kunst‹ im Hinblick auf die Agenzialität von Dingen? Bishops Darlegungen münden im Hinblick auf diese Fragen in einer Aporie, die es unmöglich macht, die Komplexität der künstlerischen Arbeiten genauer zu erfassen.

In *La destrucción* werden die Kunstwerke nicht nur zerstört, sondern andere ›Dinge‹ neu entworfen. Denn neben den Teilnehmer:innen, den Künstler:innen und den zerstörten Kunstwerken tragen als lebendige Akteur:innen auch die Kaninchen und Vögel wesentlich zum partizipativen Moment bei und führen letztendlich zu einer anderen Auslegung des Kunstbegriffs.<sup>103</sup> In diesem anderen, sinnlich-materiellen Regime orientiert sich die Frage nach Sinnlichkeit nicht an einer bestehenden Politik, vielmehr wird das Sinnliche in einer autonomen Materialität produziert. So ermöglichen die freigelassenen Vögel unterschiedliche Assoziationen. Sie führen u.a. auf eine Tradition zurück, die an verschiedenen Orten in Lateinamerika nach wie vor praktiziert wird: Gemeint ist die Domestizierung von Singvögeln.<sup>104</sup> León Ferrari nimmt auf diese Tradition in seiner Arbeit *El infierno* (1999-2000) direkten Bezug. Sie kann als Umkehrung

100 Der Titel von Bishops Aufsatz lautet: *Social Sadism Made Explicit*.

101 Vgl. hierzu auch die Ausführungen in 8.2.2 über ›Lebensmittel‹.

102 Vgl. Bishop (2012), 111-112.

103 Diese Aussage leitet in den Bereich der sogenannten *Human-Animal Studies* über. Hier wird die Beziehung zwischen Tieren und Menschen untersucht. Im deutschsprachigen Raum gehört u.a. Jessica Ullrich zu den führenden Wissenschaftler:innen dieses jungen Forschungsbereichs. In einem Interview erläutert Ullrich die Entstehung und Bedeutung der *Human-Animal Studies*. Vgl. Jessica Ullrich, »Tagung ›Tiere in der Kunst‹, Erlangen.« <https://www.youtube.com/watch?v=MVsGm5SNbYA>. [06.09.2018].

104 2017 wurden in Barranquilla in Kolumbien polizeiliche Maßnahmen gegen die Haltung und den kommerziellen Umgang mit Kanarienvögeln ergriffen. Diese Maßnahmen werden von einem Mitglied der Gemeinde kritisiert: Die Kanarienvögel seien therapeutisch für die Menschen, argumentiert der Tierhalter. Vgl. Ricardo Badillo, »Canarios criollos de Barranquilla.« <https://www.youtube.com/watch?v=m7TtGO2BWNM>. [06.09.2018].

von Minujíns freigelassenen Vögeln betrachtet werden. Denn bei Ferrari werden unzählige kleine, artifizielle Vögel dicht beieinander in einem Käfig dargestellt. Sowohl die Freilassung als auch die Gefangenschaft der Tiere werfen Fragen auf, die neben dem Subjekt die Existenzweise anderer Lebensformen thematisieren.

Aus der Perspektive verschiedenster Akteur:innen und Aktanten erweitert sich der Begriff der ›partizipativen Kunst‹ und erfordert eine genauere Untersuchung der sinnlichen und performativen Materialität jener Akteur:innen. Notwendigerweise ergibt sich aus dieser sinnlich-materiellen Perspektive auch ein anderer Begriff von den ›Teilnehmenden‹, da diese nun nicht mehr in ›Subjekt und Objekt‹ oder ›Betrachter:in und Künstler:in‹, bzw. in ›Betrachter:in und Ding‹ aufgeteilt werden können. Betrachter:in und Betrachtetes gehen ineinander über – diese These wurde anhand der Matratzenarbeiten Minujíns bereits belegt. Zwischen Matratze und Körper ereignet sich ein Moment der Sinnlichkeit, wonach Matratzen nicht nur Sinnliches darstellen, sondern auch Sinnlichkeit produzieren können. Diese Beobachtung entspringt einer intimen Situation, in welcher singuläre Erfahrungen erlebt werden. Inwiefern verändert sich aber die Relation zwischen den Partizipierenden, wenn Objekte und Subjekte in einer anderen Dimension auftreten und das individuelle zum gemeinschaftlichen Erlebnis wird? Diese Frage soll im Folgenden näher untersucht werden.

### 6.2.3 Matratzenräume – Dimensionen der Partizipation

Die Dimension der Partizipation erweitert sich mit den nun immer räumlicher werdennden Matratzenarbeiten Minujíns. Nach *La Destrucción* realisiert die Künstlerin gemeinsam mit Mark Brusse 1963 ein weiteres Matratzenambiente: *La Chambre d'amour* (Abb. 33) Das aus einem jeweils zwei Meter hohen wie breiten Holzgestell geformte ›Zimmer‹ trägt einen geschlossenen Baldachin wie ein im Raum installiertes Himmelbett. Seine Länge beträgt weitere vier Meter, wodurch der Innenraum Platz für mehrere Personen zur Verfügung stellt. Die Verkleidung der Holzkonstruktion setzt sich aus ca. 70 einzelnen bemalten Matratzelementen zusammen.<sup>105</sup> Das Holzgestell wurde von Brusse angefertigt, die Matratzen stammten von Minujín. An den Außenseiten des Gestells wurden spitze Eisenelemente angebracht, die durch ihre stachelartige Erscheinung das weiche Material der Matratzen und der sich darin befindenden Körper kontrastieren. Darüber hinaus verweisen sie wie ein präventiver und abwehrender Stachelaun auf das schützenswerte Innere des ›Zimmers‹. Die Konnotation des ›Liebeszimmers‹ ist eindeutig: Es ist das Innere des weiblichen Geschlechtsorgans, die Vagina, in welche die Besucher:innen durch eine überdimensional gefertigte Vulva mit Kettenvorhang eindringen können. So passieren sie die Vulva und gelangen in den weiblichen Körper (zurück), der sich hier als ›Liebeszimmer‹ offenbart. Dieser Zugang kann unterschiedliche Affekte auslösen: Der weich ausgestattete Raum kann das Gefühl von Geborgenheit sowie unterdrückte Wünsche und Sehnsüchte hervorrufen. Gleichzeitig steht die Trennung zwischen Mutterleib und Kind, die sich im Verlassen der Höhle vollzieht, für die traumatische Erfahrung der Geburt. Spätestens seit Freud ist bekannt, dass diese Los-

---

<sup>105</sup> Vgl. Ferreiro Pella (2010), 55.

lösung die Entfaltung der menschlichen Psyche wesentlich beeinflussen kann.<sup>106</sup> Doch vor allem wird mit dieser Arbeit eine neue Erfahrbarkeit des weiblichen Geschlechtsorgans erprobt. Dieses wird in *La Chambre d'amour* zur sinnlichen Akteurin und stellt keineswegs ein passives oder geschlossenes ›Ding‹ dar.<sup>107</sup> Die Arbeit wurde speziell für die von Jean Clarence Lambert kuratierte Ausstellung *Du Labyrinthe à la Chambre d'amour* angefertigt, die 1964 in Tokio zu sehen war. Zuvor wurde sie 1963 in der *Galerie Le Gendre* in Paris gezeigt. Nach der Gruppenausstellung in Japan wurde die Arbeit zerstört.

In Buenos Aires produzierte Minujín 1964 nach ihrer Rückkehr aus Paris das Matratzenhaus *Revuélquese y viva!* (Abb. 34), welches zum darin Herumwälzen und Raufen einlud. Auch hier handelt es sich um eine Art Matratzenzimmer mit einem festen Gerüst, auf welches mehrere Matratzelemente installiert wurden.

Das weiche und nachgiebige Material der Matratze eröffnet nun weitere Dimensionen der Erfahrung. Denn über die eingangs aufgeführten Konnotationen hinaus – die Matratze als privater Ort von sexuellen Handlungen, Schlaf, Krankheit und auch Tod – werden in den hier vorgestellten größeren Matratzenräumen körpernahe, sinnliche Aktivitäten in den ästhetischen Erfahrungsprozess mit aufgenommen: z.B. das Durchdringen von Räumen, das Riechen, Reiben, Wärmen, das taktile Erspüren und abgedämpfte Hören, aber auch das miteinander Kämpfen und ein möglicherweise lustvolles miteinander Raufen. Die Nähe zwischen Dingen und Körpern schafft ein intensives, sinnliches und auch intimes Erlebnis. Im Unterschied zu den frühen Matratzenhäusern konzipiert Minujín nun Räume, die von mehreren Personen gleichzeitig ›erlebt‹ werden können, wodurch die Matratzenarbeiten nun um diesen sozialen, interaktiven Aspekt erweitert werden.

*Revuélquese y viva!* wurde im selben Jahr (1964) vom ITDT mit dem *Premio Nacional* ausgezeichnet; in der Jury saßen Jorge Romero Brest, Clement Greenberg und Pierre Restany.<sup>108</sup> Mit dem Preisgeld finanzierte Minujín ihre erste Reise nach New York. Nach Paris und neben Buenos Aires wird das New York der 1960er- und 1970er-Jahre zum weiteren Domizil der Künstlerin. Mehrere Reisen und monatelange Aufenthalte ermöglichen Minujín den Kontakt zu anderen Künstler:innen und vor allem das Eintauchen in

<sup>106</sup> Hier ist die Rede vom sogenannten Geburtstrauma. Freud bezeichnete den Geburtsakt als das erste Angsterlebnis des Menschen. Vgl. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke. Band XIV: Hemmung, Symptom und Angst* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1926).

<sup>107</sup> An dieser Stelle wäre es lohnenswert, den ›Kontakt‹ im Sinne Kravagnas zwischen Niki de St. Phalle und Marta Minujín genauer zu untersuchen. Denn St. Phalles Arbeit *Hon*, die 1966 in Stockholm realisiert wurde, steht thematisch in enger Verbindung zu Minujíns *Chambre d'amour*. Welche ›andere‹ Form von Weiblichkeit wird hier erforscht? Welche Erfahrungen sind möglich? Die Fragen stehen als Anregung einer Kunstpraxis und Ästhetik, die weitere Positionen wie u.a. von Marina Abramovic, Carolee Schneemann, Valie Export und Regina José Galindo berührt. Darüber hinaus ist die Durchdringung der Vulva, sei sie physisch oder nur im Blick, ein wiederkehrendes Motiv in der Bildgeschichte. Courbets *L'Origine du monde* von 1866 öffnet für die westliche Kunstgeschichte den gezielten und fokussierten Blick auf das äußere weibliche Geschlechtsorgan. Minujín, de St. Phalle, aber auch Almodovar in *Hable con ella* (2002) machen Vulva und Vagina nicht nur sichtbar, sondern auch von innen heraus erfahrbar. (Zur ästhetisch-politischen Bedeutung der Sichtbarkeit des weiblichen Geschlechts, vgl. auch 7 und 7.2).

<sup>108</sup> Vgl. Villa (2010), 137.

Abb. 33 (links) Marta Minujín und Mark Brusse, *Chambre d'amour*, 1963-1964;Abb. 34 (rechts) Marta Minujín, *jRevuélquese y viva!*, 1964

die Hippie-Szene, die beispielsweise in der Arbeit *Importación-Exportación* und in selbstgenähten Kleidungsstücken Resonanz findet. Die New Yorker Zeit ist geprägt von einer intensiven Produktionsphase und einer großen Spannbreite an Arbeiten, die sich von Happenings und Performances über Medienkunstwerke bis zur Malerei erstreckt. Von Mitte bis Ende der 1960er-Jahre konzentriert sich die Künstlerin auf andere Materialien, bis sie 1973 in Washington – Minujín lebt zwischenzeitlich in der offiziellen Hauptstadt der USA – die Matratze wieder aufgreift. Gemeinsam mit Richard Hopkins Squires realisiert die Künstlerin unter dem Titel *200 Mattresses* eine Ausstellung in der *Harold Rivkin Gallery*. Hierzu wurde der Galerieraum mit jeweils 100 Matratzen an den Wänden und auf dem Boden ausgekleidet, die die Künstler:innen aus einem Hotel auftrieben. Dieses Hotel, bekannt als ›Cairo Hotel‹, war Teil eines kriminellen Milieus. Nachdem sich dort in einer Nacht drei Morde ereigneten, wurde das Hotel von der Polizei gestürmt und geräumt. Als Minujín diese Nachricht erfuhr, nahm sie sofort mit dem Wachpersonal des Hotels Kontakt auf, um sich über die Matratzen zu informieren. Schließlich konnten die Künstler:innen den noch in Haft befindlichen Besitzer des Hotels davon überzeugen, die Matratzen für einen Dollar pro Stück auszuleihen.<sup>109</sup> Minujín schildert, dass in den verlassenen Hotelzimmern noch Spuren der Mordanschläge sichtbar waren: »Entrabamos en el hotel y fue impresionante [...] veíamos las cartas sobre la mesa, la cama con sangre de los tres balazos.« (»Wir gingen in das Hotel und es war beeindruckend [...]. Wir sahen die Karten auf dem Tisch und das wegen der drei Schüsse mit Blut versehene Bett.« ÜdA.).<sup>110</sup> Die Bilder, die die Aktion dokumentieren, verweisen auf verschiedene Gebrauchsspuren auf den Matratzen. Die blutigen Matratzen wurden zwar nicht eingesetzt, doch andere Spuren, in Gestalt von großflächigen Flecken auf der Oberfläche (Abb. 35 und 35a) verweisen auf deren vorherige Nutzung.<sup>111</sup> So schrei-

<sup>109</sup> Vgl. Ferreiro Pella (2010), 92.

<sup>110</sup> Villa (2010), 148.

<sup>111</sup> Abb. 35 wurde hier ausgewählt, um die Qualität der Matratzen darstellen zu können. Auf die Bedeutung der verdeckten Figur im Vordergrund wird nicht weiter eingegangen.

ben sich Körpersäfte wie Schweiß, Sperma, Urin etc. unmittelbar in die Materie der Matratze ein und erzählen eine intime Geschichte, die mit deren Ausstellung an die Öffentlichkeit gelangt. Die Dokumentation dieser Arbeit zeigt nicht nur die fertig ausgebauten ›Matratzengalerie‹, sondern zeichnet den gesamten Weg vom Cairo Hotel bis in den Galerieraum nach. Dort wurden die Matratzen aus dem Fenster geworfen, gestapelt und schließlich transportiert, um an den Galeriewänden installiert zu werden (Abb. 36-39). So werden die Räume von Hotel und Galerie über dieses Medium in eine direkte Verbindung mit den Räumen der Matratzen gebracht, wodurch auch die unterschiedlichen Geschichten der Orte in ein Spannungsverhältnis übertragen werden.<sup>112</sup>

Die Künstler:innen teilten sich den Raum auf; in den ersten zehn Tagen realisierte Squires das Happening *It's a dogs life* und in den letzten zehn Tagen gestaltete Minujín ein umfangreiches Programm, welches mehrere Künstler:innen-Aktionen umfasste. Neben Squires und Minujín zeigten und inszenierten u.a. Juan Downey, Al Hansen und Carolee Schneemann ihre Arbeiten. Den Bildern zufolge wurden die verschiedenen Aktionen von zahlreichen Besucher:innen wahrgenommen.

Abb. 35 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery, 1973;

Abb. 35a (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery (Ausschnitt), 1973



Waren die ersten Matratzenhäuser noch für eine Person ausgelegt, das *Chambre d'amour* und *¡Revélique y viva!* für mehrere, vielleicht drei oder vier Personen, war mit der *Soft Gallery* nun ein Raum geschaffen worden, der gleich 150 Personen auf einmal aufnehmen konnte.<sup>113</sup> Die *Soft Gallery*, auch als *Galería blanda* bekannt, führte die Möglichkeiten der Partizipation auf eine weitere Ebene. Das Happening fand anders als

<sup>112</sup> Der Hintergrund der ›Hotelmatratzen‹ wird in Mike Breed und Claudio Badals Kunstaktion erneut aufgegriffen. Hier rekonstruieren sie das anonyme Verbrechen im Cairo Hotel. Vgl. Ferreiro Pella (2010), 92.

<sup>113</sup> Zur Eröffnung sollen insgesamt 150 Personen auf den Matratzen herumgesprungen sein. Vgl. ebd.

in *La destrucción* nicht ›außerhalb‹ der Matratzenhäuser statt, sondern wurde als gesamtes Ereignis in den weichen Innenraum verlagert. Diese neue Perspektive auf den Matratzenraum eröffnete weitere mögliche Praktiken und Erfahrungen, die auf andere sinnliche Dimensionen abzielen und dadurch weitere Fragen an den Begriff der Partizipation bezüglich des Ortes stellen. Während mit *Chambre d'amour* und *jRevuélquese y viva!* Matratzenräume innerhalb von anderen Räumen – in der Galerie, im Museum und im ITDT – installiert wurden, nimmt die *Soft Gallery* nun den ganzen Raum ein, wodurch die Wahrnehmung nicht nur auf eine im Raum existierende Installation fällt, sondern auf die gesamte räumliche Dimension der Kunstinstitution ausgedehnt wird. Diese Transformation des (institutionellen) Raumes – die später auch in der *Menesunda* praktiziert wird – führt auf den eingangs erwähnten Begriff des ›Settings‹ zurück, da in der partizipativen Kunst der Ort bzw. der Raum eine wesentliche Voraussetzung für die Teilnahme darstellt. Was bedeutet die steigende Anzahl an Teilnehmer:innen nun für diesen Ort?

*Abb. 36 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery, (Cairo Hotel), 1973;*

*Abb. 37 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery, (Cairo Hotel I), 1973*



In ihrer Darlegung der Partizipation diskutieren Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld die Bedeutung des Begriffs aus der Perspektive des Ortes, nämlich des Museums, heraus.<sup>114</sup> So beschreiben die Autorinnen einen von der Gegenwartskunst angestoßenen Diskurs, der den Raum des Museums fokussiert und diesen kritisch hinterfragt

<sup>114</sup> Vgl. Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, »Zwischen/Räume der Partizipation.« In *Räume der Kunstgeschichte: 17. Tagung des Verbandes Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker*, hg. v. Barbara Praher (Wien: Verband Österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, 2015), 168–182.

möchte. Ein Museum gehe, indem es zum öffentlichen Raum werde, ein Risiko ein. Da hier gesellschaftliche Fragen »radikaldemokratisch« verhandelt würden, müsse das Museum auch sich selbst als Institution stets kritisch reflektieren. Fragen der Partizipation stünden deshalb im engen Zusammenhang mit Fragen der Demokratie. Aus diesem Grund stelle das Museum in seiner Funktion als politisches und ›demokratisches‹ Medium eine wesentliche Plattform für die Generierung von Wissen dar. Welche Vermittlungsfunktion hat demnach ein Museum? Die Autorinnen untersuchen diesbezüglich verschiedene theoretische Ansätze der Partizipation, in denen über die Teilnahme und Teilhabe hinaus auch »die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel [gebracht werden]«.<sup>115</sup> Folglich wird nach einem dynamischen Ansatz im Begriff der Partizipation gesucht: »Eine so verstandene Partizipation – gemeint als die tatsächliche Bereitschaft, Strukturen aufzubrechen und Definitionsmacht und Ressourcen abzugeben – erfordert eine Transformation der Institutionen und damit der Bedingungen für Wissensproduktion selbst.«<sup>116</sup> Die Autorinnen positionieren den Begriff der Partizipation, wie eindeutig aus dem Zitat hervorgeht, in einem institutionskritischen Rahmen. So soll in einer ästhetischen Erfahrung der institutionelle Rahmen nicht nur reflektiert, sondern darüber hinaus verändert werden. In diesem Kontext spielen u.a. die Überlegungen der Kunsthistorikerin Irit Rogoff, auf welche Jaschke und Sternfeld zurückgreifen, eine wichtige Rolle. Denn bei Rogoff ist diese ästhetische Erfahrung nicht bloß auf das Kunstwerk bezogen, sondern auf ein gesamtes ›ästhetisches Netzwerk‹.

Abb. 38 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery (Transport)*, 1973;  
 Abb. 39 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, *Soft Gallery (Transport I)*, 1973



So interessiert sich die Kunsthistorikerin, die ihre Forschung im Bereich der *visual culture* situiert, nicht für eine klassische Erörterung von Kunst, die an traditionelle Sehmuster anknüpft, sondern betont jene Form der Partizipation, die das Unbekannte stärker fokussiert: »Die Art der Partizipation, die ich hier meine, geht über die ästhetische Identifikation innerhalb der Grenzen eines für künstlerische Praktiken reser-

<sup>115</sup> Ebd., 168.

<sup>116</sup> Ebd., 168-169.

vierten Raums hinaus und bildet ein Modell, in dem dieser Raum unvorhergesehene Praktiken der politischen Kultur mobilisiert.«<sup>117</sup>

Aus dieser Position heraus entwickelt Rogoff eine ›Theorie des Wegsehens‹,<sup>118</sup> die nicht nur eine andere Praxis des Sehens beschreibt, sondern auch performative Ansätze der Partizipation hervorhebt: »Ich möchte [...] der Frage nachgehen, welche Möglichkeiten Ausstellungsräume als Orte der Entfaltung von performativen Akten bieten können, um das Publikum von bloßen Betrachter:innen zu wirklichen Teilnehmer:innen zu machen.«<sup>119</sup> Hier steht das Subjekt im Fokus der Analyse, um in der Interaktion mit Kunst eine andere Form des Politischen untersuchen und markieren zu können. Ihr Ziel liegt demnach darin, verschiedene Überlegungen des ›Performativen‹ mit einer ›Theorie des Politischen‹ zu verbinden. Während Sternfeld und Jaschke den Schwerpunkt auf das Museum setzen, um hier verschiedene Wissenszugänge erforschen und verändern zu können, untersucht Rogoff die Transformation soziokultureller Prozesse, die durch Partizipation hervorgebracht werden und damit gewohnte Ordnungs- und Verhaltensmuster durchbrechen. Beide Positionen ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit dem ›Setting‹ – dem Museum oder der Galerie – sowie mit dem zusammenhängenden Wissen, welches innerhalb des ›Settings‹ generiert wird. Dementsprechend kann Minujins Aussage u.a. auch als institutionskritische Haltung gelesen werden:

»Sentía y afirmaba que el arte era algo mucho más importante para el ser humano que esa eternidad a la que sólo los cultos accedían, enmarcada en museos y galerías, para mí era una forma de intensificar la vida, de impactar al contemplador sacudiéndole, sacándole de su inercia, ¿para qué, entonces, iba a guardar mi obra?... Para que fuese a morir en los cementerios culturales, la eternidad no me interesaba, quería vivir y hacer vivir.«<sup>120</sup>

Aus den dargestellten Gründen praktiziert Minujín eine ephemer Kunst, deren Wirkung sich in gegenwärtigen Prozessen äußert.<sup>121</sup> Doch mit welchen Strategien bringt

<sup>117</sup> Irit Rogoff, »Wegschauen: Partizipation in der visuellen Kultur.« *Texte zur Kunst* 9., Nr. 36 (1999): 105.

<sup>118</sup> Die englische Originalversion des Textes umfasst noch weitere Aspekte. Vgl. Irit Rogoff, »Looking Away: Participation in Visual Culture.« In *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, hg. v. Gavin Butt (Malden, MA: Blackwell, 2005), 117-134.

<sup>119</sup> Rogoff (1999), 104.

<sup>120</sup> »Ich fühlte und bejahte, dass die Kunst etwas viel Wichtigeres für den Menschen war als jene Ewigkeit, eingerahmt in Museen und Galerien, zu welcher nur die Gebildeten Zugang hatten. Für mich war die Kunst eine Art, das Leben zu intensivieren, Betrachter:innen aufzurütteln, sie aus ihrer Trägheit aufzuwecken. Warum sollte ich dann meine Arbeit behalten?... Damit sie auf den kulturellen Friedhöfen stirbt, die Ewigkeit interessierte mich nicht, ich wollte leben und Leben schaffen.« (ÜdA). Marta Minujín »Destrucción de mis obras en el Impasse Ronsin, París« In *Katzenstein* (2007), 59. Des Weiteren verortet sich diese Aussage im Diskurs vom ›Ende der Kunst‹. Vgl. diesbezüglich 9.2.

<sup>121</sup> Mit der Archivierung der Kunstaktionen in Form von Katalogen, Fotografien, Notizen, Zeitungsartikeln, Ton- oder Filmaufnahmen erhält ›das Ephemere‹ jedoch eine materielle Präsenz. Allgemein ließen sich hier auch Überlegungen zum sogenannten *reenactment*, der wiederholten Inszenierung der Arbeiten, anführen.

die Künstlerin ihre kritische Haltung hervor? Es sind diese sinnlichen Aktivitäten – *sentir, intensificar, impactar, sacudir, sacar, vivir* und *hacer vivir* –, die Minujín an der Transformation des Kunstbegriffs beteiligen und darüber hinaus im Begriff der Partizipation zur Verhandlung von gesellschaftlichen Strukturen, Normen und Ordnungen führen. Selbst der Ort verfügt über Materialität und Sinnlichkeit, weshalb die Position Minujíns weniger in einer institutionskritischen als in einer sinnlichen Perspektive verortet werden kann. Der gleichzeitig institutionelle, aber auch materielle Galerieraum wird zum Raum der Sinne. Rogoff schließt diese Sinnlichkeit in ihrer Analyse nicht aus – im Gegenteil: Performative Aktivitäten und sinnliche Materialien wie Körpersprache und Kleidung werden hier berücksichtigt.<sup>122</sup> Jedoch orientiert sich ihre Frage nach der Partizipation primär an sozialen und nicht an materiellen Parametern. Durch das Wegschauen (vom Kunstwerk) und das Hinschauen auf die Betrachter:innen können andere Perspektiven gewonnen werden, die Aufschluss über verschiedene partizipative Praktiken geben. Hier spielt der Ort, nämlich das Museum bzw. die Kunstinstitution wie auch bei Jaschke und Sternfeld eine zentrale Rolle. Das Wissen, dass hier angestrebt wird, gründet auf der Frage nach dem Subjekt und nicht nach dem Objekt.

Der Blick bzw. das ›zönästhetische Fühlen‹, welches den methodischen Ansatz dieser Forschungsarbeit konfiguriert, untersucht und beleuchtet jedoch ein (materielles) Wissen, das in der künstlerischen Praxis produziert und schließlich im ›sinnlichen Wechselspiel‹ (Waldenfels) zwischen Subjekt und Objekt verhandelt wird. In diesem Sinne ist es weder der Ort noch das Subjekt, welches hier fokussiert wird, um die Dimension der Partizipation zu umreißen, sondern die Materialität der Dinge und Praktiken, die gleichsam Situationen (Fischer-Lichte) und Ereignisse umfassen und die sich in Relation zu Orten und Subjekten gestalten können. Im Fall der Matratze haben wir es nicht mit einer ›isolierten Materie‹ zu tun, vielmehr ist die Matratze in ein sinnlich-materielles und relationales Netzwerk eingeschrieben. Dementsprechend bezeichnet Irene Nierhaus die Matratze als das »intimste Menschenmöbel«<sup>123</sup> und definiert in diesem Sinne die einzelnen Matratzen(möbel) der *Soft Gallery* Minujíns als »Raumhorizont einer sich öffnenden Gesellschaft [...], die in der Rückführung auf Elementarismen einen spielerisch, antikapitalistisch motivierten Verzicht auf Möblierungsfülle durch Konsum [vermitteln], zugunsten einer gesamtgesellschaftlichen, sozialökonomischen und solidarischen Grundlage.«<sup>124</sup> Diese Assoziation, die von einer politischen Haltung des Verzichts herröhrt, führt des Weiteren auf verschiedene Praktiken zurück, die *durch* und *auf* Matratzen erprobt werden. Diese Praktiken artikulieren im Kontext des Mediums ein klares politisches Statement, wie Angelika Linke beispielsweise anhand der Sitz- oder Liegegewohnheiten der 1968er-Jahre analysiert.<sup>125</sup> Dass die Matratze in den 1960er- und 1970er-Jahren in vielen Schlafzimmern direkt auf den Boden gelegt wird

122 Mit der Frage ›wie man sich zu einer Ausstellung anziehe‹, geht Rogoff auf performative und materielle Aspekte der Partizipation ein. So hebt sie u.a. die Mode der afroamerikanischen Museumsbesucher:innen in der Ausstellung *Black Male* hervor, die durch ihr modisches Auftreten ebenfalls zum ›Gegenstand der Ausstellung‹ geworden wären. Vgl. Rogoff (1999), 106-107.

123 Vgl. Nierhaus (2016), 16.

124 Ebd., 23.

125 Vgl. Angelika Linke, »Unordentlich, langhaarig und mit der Matratze auf dem Boden. Zur Protestsemiotik von Körper und Raum in den 1968er Jahren.« In Nierhaus; Heinz, *Matratze/Matrise* (2016).

und ein Bettgestell nicht mehr für nötig befunden wird, deutet Linke als allgemeine »Entvertikalisierung« des Raumes.<sup>126</sup> Zuvor bestehende Ordnungen und Strukturen, die durch weitere Möbel organisiert waren, brechen auf und alltägliche Handlungen richten sich *um* und *auf* der Matratze ein: Lesen, Essen, Schreiben etc. finden nun in horizontaler Position statt und verlagern damit die Handlungen auf den Boden. Das-selbe gelte für das Sitzen. Auch hier verändere die »Nähe zum Boden« im sogenannten sit-in die vorgegebenen Normen.<sup>127</sup>

*Abb. 40 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery (Publikum I), 1973; Abb. 41 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery (Publikum II), 1973*



In der *Soft Gallery* sitzen verschiedene Personen eng aneinandergerückt auf dem Matratzenboden (Abb. 40, 41). Ihre Körperhaltung, die in dieselbe Richtung weist, lässt vermuten, dass die Fotografie einen Moment aus einer Performance dokumentiert, der die Betrachter:innen hier folgen. Nicht nur das informelle Sitzen und Zusammenkommen auf den Matratzen, sondern auch – und vor allem – die »sinnlichen Bedingungen« lassen hier eine intime Gemeinschaftsform entstehen. Verschiedene Körpergerüche, aber auch der Geruch der Matratzen selbst, der vermutlich noch von deren textiler Oberfläche ausgeht, breiten sich im Raum aus. Eine strukturierte Sitzordnung, in welcher sowohl das Subjekt als auch der Raum von einer Platzzuweisung beeinflusst und bestimmt wären, wird durch das Zusammensitzen und durch die unregelmäßige Platzaufteilung aufgebrochen. Berührungen finden deshalb einen anderen Spielraum und auch Blicke werden anders ausgetauscht. Die gesamte kommunikative Ebene verändert sich durch das Medium der Matratze, wird intensiver, näher und dadurch intimer. Diese Erfahrung geht mit einer affektiven, sinnlichen Wahrnehmung einher, die das gemeinsame Sitzen in der *Soft Gallery* zum sinnlichen Ereignis werden lässt. Noch intensiver wird diese Erfahrung, wenn wie bei der Eröffnung der *Soft Gallery* 150 Personen gleichzeitig auf den Matratzen herumspringen, oder wenn körperliche Nacktheit wie in der Performance von Charlotte Moorman (Abb. 42) und einer weiteren Person (Abb. 43) gleichzeitig mit den Matratzen und den Betrachter:innen in Berührung kommt.

Aus den unterschiedlichen Transformationen und Abwandlungen der Matratze, wie sie u.a. das Sitzen und Liegen in den 1968er-Jahren demonstrieren, leitet Niernhaus

<sup>126</sup> Vgl. ebd., 381.

<sup>127</sup> Vgl. ebd., 379ff.

*Abb. 42 (links) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery (Charlotte Moor-man), 1973;*

*Abb. 43 (rechts) Marta Minujín und Richard Hopkins Squires, Soft Gallery (Nackte Person), 1973*



ein gesamtes »Wohnwissen« ab. Dieses Wissen »ist explizit und implizit sowie manifest, latent und plural, es versammelt und ordnet institutionelles, öffentliches, privates, persönliches und verschwiegenes Wissen.«<sup>128</sup> Die Matratze, wie deutlich wird, umfasst ein breites Spektrum möglicher Denk- und Handlungsräume, die jeweils in der unterschiedlichen Verwendung des Mediums andere Wissenshorizonte eröffnen. So können in der Genealogie der Matratze, die nicht linear verläuft, sondern in quere Verflechtungen eingebunden ist, verschiedene Diskurse und Praktiken verglichen und analysiert werden. Dabei gestaltet sich die Partizipation aus der Interaktion zwischen Matratzen und Körpern und eröffnet darüber hinaus einen anderen sinnlichen und von Affekten geleiteten Raum des Politischen (Massumi).

Ähnlich wie die *Soft Gallery* nahm auch der gleich mehrere Räume umfassende Parcours der *Menesunda* den gesamten Raum des ITDT ein. Allerdings ereignete sich die *Menesunda* bereits 1965, acht Jahre vor der *Soft Gallery*. Wie eingangs erläutert wurde, war die *Menesunda* eines der ersten partizipativen Kunstwerke Minujíns, welches Menschenmassen anzog und für eine hohe Besucher:innenzahl ausgelegt war. Mit dem ›Wissen der Matratzen‹ kann diese ›partizipative Kunst‹ nun differenziert beleuchtet und analysiert werden. Dabei stellt sich auch hier die Frage nach der Partizipation stets im Hinblick auf ein sinnlich-materielles Wechselspiel zwischen Subjekt und Objekt. Die *Menesunda* ist zweifelsohne ein ›Schlüsselwerk‹ von Marta Minujín. Denn diese Arbeit führt in ein komplexes System sinnlicher und materieller Medien ein, die sich auf der ›Haut‹ unterschiedlichster Körper, sowohl dinglicher als auch menschlicher Art, ablagn und verschiedene Formen von Relationen eingehen. Folgender Abschnitt soll einen Überblick über diese Arbeit vermitteln, um anschließend die genannten Relationen näher analysieren zu können.

<sup>128</sup> Nierhaus (2016), 30.

### 6.3 *La Menesunda*

»La Menesunda significa entrar a vivir a través del arte« (Blatt 8)

»La Menesunda fue – y esto se quería que ocurriera« (Blatt 2)<sup>129</sup>

*Marta Minujín*

*La Menesunda*<sup>130</sup> wurde erstmals 1965 im ITDT von Marta Minujín und Rubén Santantonín<sup>131</sup> in Kooperation mit Pablo Suárez, Floreal Amor, David Lamelas, Rodolfo Prayón und Leopoldo Maler realisiert.<sup>132</sup> Darüber hinaus war während des zweimonatigen Aufbaus der Arbeit ein großzügiges Personal für die Bauarbeiten und die Elektrotechnik engagiert worden.<sup>133</sup> Die *Menesunda* stellt einen Parcours durch unterschiedliche Gänge und Räume des menschlichen Körpers dar. Dabei dringen die Besucher:innen auf schwammigen, weichen Böden sowohl in das Innere des Körpers ein, in die Bauchhöhle samt ihrer Gedärme sowie auch in den Innenraum des Kopfes. Trotz des Eindringens in das Innere des Körpers erfahren die Besucher:innen gleichzeitig auch von außen gegebene Impulse. Mediale Phänomene wie der Fernseher, kosmetische Behandlungen sowie ein Kühlraum, dessen niedrige Temperatur Gänsehaut verursacht, stellen solche äußeren Faktoren dar. Zwischen den inneren und äußeren ›Situationen‹ und Räumen besteht jedoch keine klare Grenze. So sind die Räume auf die Größe des Körpers zugeschnitten – »Cada espacio comunica con el otro a través de una apertura de tamaño de una persona« (»Alle Räume kommunizieren miteinander durch eine personengroße Öffnung«, ÜdA.)<sup>134</sup> – und funktionieren demnach organisch. Es ließe sich hier erneut das Bild von einer ›permeablen Haut‹<sup>135</sup> anwenden, um die unterschiedlichen Räume und Gänge zu beschreiben. Diese Haut kann als *Schwelle* (Waldenfels) betrachtet werden und gleichzeitig ist sie als *zönästhetisches Element* (Serres) zu begreifen, welches alle Sinne umfasst. Dabei befindet sich die Haut im ständigen sinnlichen Wechselspiel zwischen dem Inneren und Äußeren des menschlichen Körpers, welches sich wiederum mit

129 »Die Menesunda bedeutet, durch die Kunst ins Leben einzutreten (Blatt 8) Es gab die Menesunda – und wir wollten, dass es so passiert.« (Blatt 2). (ÜdA). Die Zitate stammen aus den Notizen für die Konzeption der *Menesunda*, die Minujín in der Regel mit der Schreibmaschine oder auch handschriftlich notierte. Im folgenden Text wird auf dieses Archivmaterial, das ca. 30 geschriebene Seiten beinhaltet, zurückgegriffen. Teilweise wurden Tippfehler in den Zitaten korrigiert. Vgl. Marta Minujín, Archiv Espigas, Fundación Espigas, Buenos Aires.

130 In *Lunfardo*, dem Gaunerslang, der im 19. Jahrhundert in Argentinien entstanden ist, bedeutet *Menesunda* ›Durcheinander‹ oder auch ›Konfusion‹. Vgl. Diego Berakha und Rocío Crudo, »La Menesunda según Marta Minujín.« [https://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/la-menesunda-segun-marta-minujin. \[08.09.2018\]](https://www.buenosaires.gob.ar/museoartemoderno/la-menesunda-segun-marta-minujin. [08.09.2018]).

131 Zur Position von Santantonín und medialen Aufwertung Minujíns vgl. Giunta (2001), 162ff.

132 Im Sinne eines reenactment wurde 2016 *La Menesunda* im MAMBA in Buenos Aires erneut aufgebaut, diesmal als alleiniges Projekt von Marta Minujín. Die folgende Erörterung wird sich jedoch auf die erste Version aus den 1960er Jahren beziehen.

133 Vgl. Minujín, Archiv Espigas, (Blatt 1).

134 Ebd. (Blatt 4).

135 Vgl. 3.1.

dem räumlichen und dinglichen Innen und Außen in Relation setzt. Die Propriozeption wurde in der *Menesunda* auf eine bis dato kaum erprobte Art und Weise in Erfahrung gebracht. Auf unterschiedlichen Ebenen sollten die Besucher:innen stimuliert werden. Minujín hält dementsprechend fest: »Lo principal en ›Menesunda‹ es promover en el espectador a una mayor comunicación con los otros espectadores, comunicación con las cosas y los objetos allí [...] a despertarle los sentidos y sus facultades pensantes y su memoria, despertarle su espontaneidad, obligandolo a crear.«<sup>136</sup> Die sinnliche Erfahrung sollte demnach unmittelbar mit der Handlungsmöglichkeit verknüpft werden. Hier waren die Besucher:innen nicht nur dazu aufgefordert zu handeln, sondern wurden sogar, wie Minujín schreibt, notwendigerweise dazu verpflichtet bzw. zum Handeln gezwungen.

Minujín hatte genaue Angaben für das Durchlaufen des Parcours in ihren Notizen festgehalten. So sollten sich maximal acht Besucher:innen gleichzeitig in der *Menesunda* aufhalten. Die Kontemplation der einzelnen Situationen war nicht erwünscht. Die Besucher:innen sollten stets weitergehen und permanent in Bewegung bleiben. Dennoch wurde für den kompletten Durchlauf eine relativ hohe Zeitspanne von einer Stunde angesetzt. Nach einer fünfzehn Tage andauernden Ausstellung wurde der Parcours zerstört. Im Folgenden soll nun der Gang durch die *Menesunda* sinnlich rekonstruiert werden.<sup>137</sup>

Durch eine menschenförmig geschnittene Silhouette gelangen die Besucher:innen in die *Menesunda* hinein (Abb. 44). Das Hinweisschild »PRIMERO SUBA« gibt die Anweisung, direkt die steile Treppe hinaufzusteigen, statt dem dahinter liegenden Gang – einem Tunnel mit Neonlichtern – zu folgen (Abb. 45, 46).<sup>138</sup> Über die Treppe geht es zu einem Durchgangsraum, an dessen Wände mehrere Fernseher installiert wurden (Abb. 47). Einige der Bildschirme projizieren das eigene Gesicht der jeweiligen Besucher:innen, während auf anderen Monitoren Sendungen der damaligen Zeit ausgestrahlt werden. Unübersehbar ist unten auf den Bildschirmen die Marke *DuMont* angegeben, die auf ein nordamerikanisches Unternehmen verweist.<sup>139</sup>

Über einige Treppen, die diesmal hinunterführen, gelangen die Besucher:innen schließlich in ein Schlafzimmer, in welchem sich ein Bett und ein darin liegendes Paar

136 »Das Wichtigste der ›Menesunda‹ war es den Teilnehmer:innen einen möglichst großen Austausch mit anderen Zuschauer:innen zu bieten, sowie eine Kommunikation mit den dort aufzufindenden Dingen und Gegenständen zu ermöglichen, um Sinne, Denkvermögen und Gedächtnis anzuregen, Spontaneität zu wecken, und die Betrachtenden zum kreativen Schaffen zu verpflichten.« (ÜdA). Minujín, Archiv Espigas (Blatt 7).

137 Die folgende Beschreibung bezieht sich u.a. auf einen achtminütigen Dokumentarfilm von Leopoldo Maler. Er dokumentiert die Produktionsphase der *Menesunda* und zeigt verschiedene Besucher:innen beim Beschreiten des Parcours. Der Film war in der Ausstellung *The World Goes Pop* von September 2015 bis Januar 2016 in der *Tate Gallery of Modern Art* in London zu sehen. Vgl. Marta Minujín, *Minujín 1965* (Collection of the artist, 1965), 16-mm-Film, digitalisiert. Die dargelegten Abbildungen zur *Menesunda* sind größtenteils Filmstill aus diesem Film.

138 Abbildung 45 zeigt Minujín und Santantonín im Eingang der *Menesunda*. Auf Abbildung 46 ist die Künstlerin vor der Neonwand zu sehen.

139 Der Name des Unternehmens stammt von seinem Gründer Allen B. DuMont. Dieser produzierte in den späten 1930er-Jahren die ersten Fernseher für Privathaushalte. Vgl. Early Television Museum, »Allen B. DuMont.« [http://www.earlytelevision.org/allen\\_b\\_dumont.html](http://www.earlytelevision.org/allen_b_dumont.html). [14.01.2018].

Abb. 44 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Eingang*), 1965;  
 Abb. 45 (Mitte) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Neontunnel*), 1965;  
 Abb. 46 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Minujín vor Neonwand*), 1965



befinden (Abb. 48). Im Dokumentarfilm hält der Mann in der linken Hand eine Zigarette, während er mit der rechten Hand über das Haar einer Frau streichelt, die in seinem Arm liegt. Die Frau hält einen Gegenstand in den Händen, der nur schwer erkennbar ist – es könnte ein Kuscheltier sein. Manchmal berühren sich die Finger von Mann und Frau und sie streicheln sich gegenseitig. Sie trägt ein Nachthemd, während sein Oberkörper unbekleidet ist. Nacktheit trifft die Betrachtenden direkt ins Gesicht. Der Raum ist mit einem Schallplattenspieler (ebenfalls der Marke DuMont), einer Zeitung, einem Ventilator und einem Nachttisch mit Lampe ausgestattet. Eine der Wände wurde mit einem Hut und zwei weiteren Elementen dekoriert. In dieser Situation dringen die Besucher:innen zweifelsohne in die inszenierte Privatsphäre zweier Fremder ein. Die Intimität des Paares löst zur selben Zeit sowohl peinliche Berührung als auch Neugier aus, wie aus den Gesichtern der Besucher:innen leicht abzulesen ist. Einige wenden sich beschämt ab und passieren den Raum schneller, andere sind irritiert. Eine Frau schmunzelt und blickt nur wenige Male auf die Akteur:innen im Bett, während ein junger Mann die Situation ganz genau >unter die Lupe nimmt< und das Pärchen mehrmals gezielt anschaut (Abb. 49).

Abb. 47 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Fernseher*), 1965;  
 Abb. 48 (Mitte) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Paar im Bett*), 1965;  
 Abb. 49 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*neugigeriger Besucher*)



Das Gesehene löst hier unweigerlich Affekte aus, die in verschiedene Gefühlslagen wie Scham, Neugier, Irritation, Lust etc. übergehen. Bereits Bilder können Gefühle aus-

lösen, hier aber ist es nicht bloß das Bild zweier Liebhaber, das die Besucher:innen sehen. Zum ersten Mal konnte in Buenos Aires bildende Kunst erlebt werden, die außerhalb der Theaterbühne lebendige Akteur:innen zeigte. Ohne dass die Art der Handlung vorgegeben war, forderte die Situation die Besucher:innen direkt zum Handeln auf. Es war ihnen möglich, kurz stehenzubleiben oder schnell weiterzugehen, den Blick auf das Paar entweder zu meiden oder sich ihm hinzugeben. Die Besucher:innen beobachteten nicht bloß Intimität, sie waren vielmehr plötzlich Teil dieser intimen, erotischen Situation und wurden zu Voyeur:innen. Das Blut konnte ihnen vor Scham ins Gesicht steigen oder das Herz schneller klopfen. Ebenso konnten Verlangen oder Lust hervorgerufen werden, die von der visuellen Situation stimuliert und ausgelöst und nun auf die ›Haut‹ übertragen wurden. Die Situation machte die Betrachter:innen jedoch nicht nur zu ›Voyeur:innen der Anderen‹, sondern vor allem zu Voyeur:innen ihrer selbst – ihrer Sinne, Gedanken und Gefühle. Das Ambiente des Schlafzimmers bringt eine Situation der Intimität hervor, die sich im Rahmen häuslicher, privater Gewohnheiten ereignet, wodurch unmittelbar eigene Gewohnheiten konfrontiert werden.

Abb. 50 Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Frauenkopf)*, 1965



Nach dieser intimen Begegnung mit sich selbst führen die Treppen hinab in einen mit grellen Farbtönen ausgeleuchteten Neontunnel, der sich hinter dem Eingang bereits ankündigt. Erneut steigt man hoch zu den Fernsehern, und schließlich führt ein anderer Gang weiter hinab in das Innere eines überdimensionalen stark geschminkten Frauenkopfes (Abb. 50). Hier können die Besucher:innen eine Massage erhalten oder Make-up-Produkte ausprobieren. Im Film lässt sich eine Frau eine Massage an

ihren Oberschenkeln geben, die ihre erogenen Zonen stimuliert (Abb. 51). Die Innenwand des Kopfes ist mit Kosmetikprodukten der heute nicht mehr existierenden Marke *Ylang* ausgekleidet.<sup>140</sup> Durch ein kleines Fenster, welches direkt an einem der Augen des Kopfes installiert wurde, wird der Blick auf einen außenstehenden Spiegel geführt, welcher wiederum einen Gesamtblick auf den Kopf reflektiert. So steht man im Kopf der Frau und sieht durch ihre Augen die Reflexion des gesamten Hauptes, in welchem man sich gleichzeitig befindet. All dies geschieht im Sinne einer doppelten, bildlichen Reflexion. Während sich die Besucher:innen im Inneren befinden, sehen sie das Äußere. Doch simultan geschieht derselbe Prozess mit dem Inneren und Äußeren der eigenen Augenlinse. In der Wahrnehmung der Betrachter:innen spiegeln sich die verschiedenen innenliegenden und äußeren Ebenen der Sichtbarkeit, die, wie hier erfahrbar wird, nicht voneinander getrennt existieren, sondern über »materielle Schwellenkörper« – Licht, Spiegel, Augenlinse, Netzhaut etc. – miteinander in Verbindung stehen. Die moderne Kunst hat die Grenzen der Wahrnehmung bereits ausgiebig erforscht und daran »gerüttelt«, wie Waldenfels darlegt.<sup>141</sup> In der Spiegelung des Eigenen im Fremden wird auch die Szenerie, die sich zuvor auf dem Fernsehbildschirm ereignete, wiederholt. Das eigene Bild wird durch ein äußeres Medium reflektiert und dadurch verändert wiedergegeben. Diese äußere Transformation, die immer schon mit dem Inneren in Berührung steht, soll auch eine Veränderung des Inneren evozieren. In diesem Transformationsprozess liegt das Erfahren der propriozeptiven Wahrnehmung, die in der *Menesunda* vielschichtig erprobt wird.

Demnach wird mit dem Raum des Frauenkopfes auch das Bild einer übergestülpten Maske konzipiert. Denn der geschminkte Frauenkopf stülpt sich sinngemäß über den eigenen Körper bzw. das eigene Gesicht, welches nun unter farbigen Schattierungen, Mascara, Lidstrichen, Rouge und Lippenstift ebenfalls »maskiert« werden soll. »In die Maske gehen« bedeutet jedoch nicht, sich in eine fremde Person zu verwandeln. Vielmehr soll die »eigene Persönlichkeit« hierdurch unterstrichen, ja vielleicht sogar erst »geschaffen« werden. Serres verbindet diesen Akt mit der »Tätowierung der Haut«:

»Die nackte Frau vor dem Spiegel tätowiert ihre Haut in der rechten Ordnung und nach gewissen Regeln, sie betont die Augen und den Blick, hebt den Ort des Kisses mit Farbe hervor, streicht das Gehör mit einem Ohrhänger oder Ohrring, stellt farbige Brücken und Verbindungen zwischen den Gruben und Hügeln der Sinne her, zeichnet die Karte ihrer eigenen Rezeptivität.«<sup>142</sup>

Was Serres hier beschreibt, ist nicht mit einer echten Tätowierung, die unter der Haut ein permanentes Bild schafft, gleichzusetzen, sondern vielmehr mit dem Moment der Berührung zwischen »Haut und Seele«. Serres greift diesen Moment auf, um über die Sinnlichkeit der Haut die cartesianische Trennung in Vernunft und Sinne aufzulösen.<sup>143</sup> In dieser Auflösung liegt nun das Potenzial einer anderen ästhetisch-politischen Ord-

<sup>140</sup> Vgl. Dokumentarfilm der Reproduktion von *La Menesunda* (Berakha und Crudo).

<sup>141</sup> Vgl. Waldenfels (2013a), 113.

<sup>142</sup> Serres (1999), 35.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., 17ff.

Abb. 51 Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Massage)*, 1965



Abb. 52 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Karussell)*, 1965;  
Abb. 53 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda (Karussell I)*



nung, die sich hier in der ›weiblichen Rezeptivität‹ manifestiert. An späterer Stelle wird auf die politische Dimension der anderen Feminität erneut eingegangen.

Durch einen kleinen Ausgang gelangen die Besucher:innen schließlich vom Kopf in ein großes, sich drehendes Karussell (Abb. 52, 53). Dieses hat nur eine Eingangsmöglichkeit, weshalb der richtige Moment abgewartet werden muss, um es betreten zu können. Einmal im Karussell angekommen, führt ein Weg weiter zu einem langen Korridor – *la ciénaga* –, dessen Boden aus einem schwammigen, sumpfigen Material besteht (Abb. 54). Im Beschreiten des Ganges treten die typischen Gerüche einer Zahnarztpraxis in die Nase, und verschiedene Geräusche, die das Grummeln und Blubbern der inneren

Abb. 54 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Ciénaga*);Abb. 55 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, *La Menesunda* (*Gedärme*), 1965

Bauchorgane nachahmen, dringen in die Ohrmuscheln. Die Besucher:innen befinden sich nun im ›Bauch der *Menesunda*‹. Innere ›Schleimhäute‹ und ein nachgiebiger Boden simulieren die weichen Eingeweide (Abb. 55). Im drehenden Karussell vermischen sich ›Bauchgefühl‹ und rationaler Verstand. Denn der ausgelöste Schwindel verortet sich nicht bloß im Kopf, etwa im Gleichgewichtssinn, sondern schlägt sich gleichzeitig im Bauchbereich nieder. Ein andauernder Schwindel führt zu einer anderen Wahrnehmung der eigenen Sinne und der Umgebung. Vom Schwindel ausgehend, wird eine neue Form des Denkens initiiert. Verlangen Schwindel und Konfusion der Großstadt, die, wie wir später sehen werden, im Konzept der *Menesunda* eine bedeutende Position einnehmen, ebenfalls nach einem ›schwindligen Denken‹? Wenn dem so ist, könnte das Karussell als Metapher der Großstadt betrachtet werden. Die Großstadt als Karussell wird in der *Menesunda* sowohl im Inneren der Magengrube verortet, als auch im Äußeren erfahrbar gemacht, in Gerüchen, Geräuschen und zahlreichen visuellen Impressionen.

Am Ende des schwammigen Flurs, dessen Wände eine unebene Struktur vorweisen, ist schließlich ein riesiges Telefon installiert (Abb. 56). Eine elektronische Stimme gibt die exakte Uhrzeit wieder. Zum Öffnen der nächsten Tür soll hier eine Nummer gewählt werden. Von einer intensiven sinnlichen Erfahrung, zu welcher hauptsächlich weiche und dynamische Materialien verwendet wurden, durchlaufen die Besucher:innen nun eine rationale Situation, deren Handlung in einer logischen Abfolge verläuft.

Gleich hinter dem Telefonraum eröffnet sich ein auf mehrere Grade unter null herunter gekühlter ›Kühlschrank-Raum‹ (Abb. 57). Die Tür, die in den Raum führt, gleicht dem Design einer ganz normalen Kühlschranktür im Stil der damals von der Firma *Siam Di Tella* produzierten Fabrikate. Das Unternehmen für Haushaltsprodukte finanzierte u.a. das ITDT, in welchem sich der Parcours auf zwei Ebenen ereignete. Der im Normalzustand auf 36 °C temperierte Körper wird durch die niedrige Temperatur im Kühlraum schlagartig abgekühlt. Die Haut reagiert dabei als Erstes. Ihre feinen Härchen beginnen sich zumeist auf Armen und Beinen aufzurichten. Doch neben der Kälte können auch Angst und Erregung für Gänsehaut sorgen. Das Phänomen der Gänsehaut ließe sich demnach auf ein immanentes, sensibles Wissen zurückführen, welches auf

*Abb. 56 (links) Marta Minujín und Rubén Santantonín, La Menesunda (Telefon), 1965;*

*Abb. 57 (Mitte) Marta Minujín und Rubén Santantonín, La Menesunda (Kühlschrank), 1965;*

*Abb. 58 (rechts) Marta Minujín und Rubén Santantonín, La Menesunda (Spiegelkabinett), 1965*



äußere Umstände reagiert. Damit kann die Gänsehaut als primärer Ort der Affekte bezeichnet werden, an dem sich die propriozeptive Wahrnehmung unmittelbar ereignet.

Nach dem Kührraum erwartet die Besucher:innen eine Spirale voller Elemente, die von der Decke hängen und durch welche sie sich den Weg bahnen müssen, um schließlich den letzten Raum, das Spiegelkabinett, zu erreichen. Alle Wände sind mit Spiegeln versehen, und in der Mitte des Raumes befindet sich eine aus Glaswänden installierte Zelle, die jeweils nur von einer Person betreten werden kann (Abb. 58). Die Lichter schalten sich abwechselnd ein und aus. Ventilatoren wirbeln glitzerndes Konfetti durch die Luft. Der Geruch von Frittiertem steigt in die Nasen der Besucher:innen. Mit leuchtenden und glitzernden Papierstücken übersät, verlassen sie die *Menesunda*, und der Parcours ist vorerst beendet.

## 6.4 Parcours durch Körper und Metropole

*La Menesunda* wurde von der Öffentlichkeit und von Kritiker:innen unterschiedlich aufgenommen.<sup>144</sup> Die Arbeit schockierte im selben Maß, wie sie Neugier auslöste. Nach fünfzehn Tagen wurde der Parcours geschlossen und zerstört. Zuvor strömten jedoch zahlreiche Menschen in das ITDT. Die Schlange reichte bis um den Block der Straße Florida herum. Wie lässt sich das Ereignis vor dem politischen und sozialen Hintergrund der damaligen Zeit nun kontextualisieren und ferner situieren? Um die Fragen beantworten zu können, ist es hilfreich, die verschiedenen Akteur:innen der *Menesunda* in ihrem sinnlich-politischen Kontext zu betrachten. Denn zahlreiche »sinnliche Materialien« wurden hier eingesetzt. Die zu Beginn erwähnten Neonlichter, die unweigerlich das Bild der Großstadt prägen, werden ebenso zu sinnlichen Akteuren wie die im Bett liegenden Schauspieler.

Die Geschichte des Neonlichts wurde von Christoph Ribbat ausführlich dargelegt. Gleich zu Beginn weist der Autor auf einen wichtigen Unterschied hin, der sich zwischen den Begriffen *neon lights* und *fluorescent lights*, im Deutschen unter »Neonröhre« zusammengefasst, ergibt. Denn ersteres bezieht sich auf das elektrische Neonlicht,

<sup>144</sup> Vgl. Noorthoorn (2010), 24.

dessen Glas mundgeblasen und handgeformt ist. Die Geschichte dieses Handwerkes geht auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück und hat nichts mit den *fluorescent lights*, dem industriell gefertigten Standardprodukt der Neonröhre zu tun. Diese werden laut Ribbat meistens mit Quecksilberdampf aufgefüllt und ihre Innenseiten sind mit fluoreszierenden Stoffen beschichtet.<sup>145</sup> Vor diesem Hintergrund demaskiert Ribbat die Geschichte des Neonlichts und die »Erzählung von der steten Dematerialisierung unserer Städte und der Virtualisierung unseres Alltags« als puren Mythos.<sup>146</sup> Seine These lautet demzufolge, dass das Handgemachte eben auch in der Neonröhre seinen Weg zurück in die Großstadt gefunden habe.<sup>147</sup> So können die in allen möglichen, doch zumeist grellen Farben und verschiedenen Formen geschwungenen Neonröhren, die sich im Eingang der *Menesunda* in mehreren Schichten überlagern und unterschiedlich blinken, als sinnliche Elemente der Großstadt wahrgenommen werden. Neben ihrer visuellen Erscheinung gibt es auch ein auditives Erlebnis durch die Neonröhren. Denn Ribbat schreibt: »Neon summt«, und schließt dem eine Erzählung über »Neonmusik« an.<sup>148</sup> Doch bereits das Herstellungsverfahren der Neonleuchte ist wesentlich. Denn es zeigt, dass in der Produktion der Neonröhre Spuren des Atems hinterlassen werden, wodurch verschiedene sinnliche Materialien sich mischen und miteinander agieren.<sup>149</sup>

Auch der Fernseher wird bei Minujín zum Akteur der Sinne. 1951 wurde in Argentinien die erste Übertragung eines Fernsehprogramms durchgeführt. Die Fünfzigerjahre hindurch war *Canal 7* der einzige nationale Sender, doch zu Beginn der Sechzigerjahre wurden weitere Kanäle eingeführt.<sup>150</sup> Mit der Expansion des kommerziellen Lebensstils wurde der Fernseher zum bevorzugten Medium, um neue Produkte zu bewerben. Indem sich die Gesichter der Besucher:innen in den Fernsehbildschirmen der *Menesunda* widerspiegeln, werden im Medium die Rollen zwischen Sender:in und Empfänger:in bzw. Produzent:in und Konsument:in vertauscht. Katzenstein und Cipollini diskutieren bezüglich der Fernseher die Rolle des Körpers: »[La Menesunda fue] una celebración del imaginario tecnológico, la novedad de una imagen sin cuerpo o un cuerpo que es solamente ›un poco de luz en una pantalla‹, y una propuesta de intensificación de las experiencias sensuales directas de los cuerpos en acción.«<sup>151</sup> Hier beziehen sich die Autor:innen u.a. auf eine These von Oscar Masotta, in welcher er die räumliche

<sup>145</sup> Industrielle Neonröhren sind nur in einer geraden Form herstellbar, während handgefertigte Röhren auch geschwungen und gebogen sein können. (Ich danke dem Berliner Unternehmen *Syngs* für diese Information.)

<sup>146</sup> Vgl. Christoph Ribbat, *Flackernde Moderne: Die Geschichte des Neonlichts* (Stuttgart: Steiner, 2011), 12.

<sup>147</sup> Vgl. ebd.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., 141ff.

<sup>149</sup> Bezuglich der Verwendung von Neonlicht in der Kunst schreibt Kenneth Hay: »Neon als Hauptmaterial einer Skulptur hat zuerst Gyula Kosice 1946 in Buenos Aires erprobt und ausgestellt. Kosice war von Lucio Fontana (1899–1968) inspiriert worden, der selbst ein Pionier der Nutzung elektromagnetischen Lichts für Kunstwerke in Innenräumen war.« Vgl. Kenneth G. Hay, »Andere Medien.« In *Geschichte der Kunst*, hg. v. Martin Kemp (Köln: DuMont, 2007), 443.

<sup>150</sup> Zur Geschichte des Fernsehers in Argentinien vgl. Katzenstein und Cipollini (2011).

<sup>151</sup> »[Die Menesunda war] eine Feier des technologisch Imaginären, der Neuheit eines Bildes ohne Körper oder eines Körpers, der nur ›ein bisschen Licht auf einem Bildschirm‹ ist, und damit ein Angebot zur Intensivierung der direkten sinnlichen Erfahrungen von Körpern in Aktion.« (ÜdA). Ebd., 11.

Distanz in der Informationsvermittlung als wesentlichen Unterschied zwischen Happening und Medienkunst bezeichnet. So sei die Materie des Happenings »näher am Sensiblen dran«, als die Materie der neuen Informationsmedien. Diese sei *immaterieller*, weshalb sie jedoch nicht »weniger konkret« sei.<sup>152</sup> Erneut schleicht sich der ›Mythos des Immateriellen‹ in die Dinge ein. Vilém Flusser arbeitet gegen diese Vorstellung, wenn er Form und Materie direkt aufeinander bezieht und die Stofflichkeit in der ›Information‹ der Dinge hervorhebt.<sup>153</sup> Durch die Projektion des eigenen Bildes hebt Minujín die von Masotta dargelegte Distanz-These auf und materialisiert das eigene Antlitz auf der zweidimensionalen Ebene. Unmittelbar erfahren die Betrachter:innen eine doppelte Form der Körperlichkeit, nämlich die ihrer eigenen sinnlichen Körper, die jedoch gleichzeitig stets von außen reflektiert werden und zum mediatisierten Bild werden können. Abgesehen von der *eigensinnigen* Materialität des Mediums ließe sich auch das von Katzenstein und Cippolini dargelegte »Bild ohne Körper« hier nicht bestätigen.

Die Verbreitung der Neonröhre im öffentlichen, urbanen Raum und des Fernsehers im privaten Raum spiegeln sich im politischen Fortschrittsprogramm der 1960er-Jahre wider. Bereits in den späten 1950er-Jahren setzte sich der argentinische Präsident Arturo Frondizi mit der nordamerikanischen Regierung in Verbindung, um das sogenannte Projekt *Alianza para el progreso* voranzutreiben. Alle Bemühungen wurden im Sinne der Modernisierung des Landes in die Förderung von Wissenschaft und Technologie investiert. Staatliche und private Institutionen wie das ITDT, der *Consejo de Investigaciones Científicas* oder die bis heute aktive Förderinstitution *Fondo Nacional de las Artes* wurden in dieser Zeit gegründet.<sup>154</sup> Für Oscar Terán macht sich der Modernisierungsschub insbesondere durch die Innovationen der Universität bemerkbar, an welcher in den 1960er-Jahren neue Studiengänge und Fachrichtungen etabliert wurden. Die intellektuelle Bewegung breite sich, so Terán, vor allem in der Hauptstadt aus. Die Entwicklung und Förderung des intellektuellen Lebens schaffe schließlich die Grundlage für einen neuen Markt. Anhand des boomenden Verlagswesens und der Presse, die einerseits lokalen Lesern die Konsumwelt eröffnen sollte und andererseits lokale Produkte international verbreiten wollte, beschreibt der Autor die Folgen des *desarrollismo*. Dabei habe sich die argentinische intellektuelle Bewegung in zwei Fraktionen aufgespalten: die Anhänger der kubanischen Revolution auf der einen und die Neuinterpretanten des Peronismus auf der anderen Seite.<sup>155</sup> Die Konsequenz der Abspaltung der Linken äußere sich letztendlich in einem weiteren Bruch, den Terán in einer allgemeinen Spaltung zwischen den Intellektuellen und dem Volk (*pueblo*), zwischen der Hauptstadt und dem Landesinneren sowie zwischen der Elite und der Popkultur verortet.<sup>156</sup>

<sup>152</sup> Vgl. Oscar Masotta, »Prólogo a Happenings.« In Katzenstein (2007), 188.

<sup>153</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Vom Stand der Dinge* (Göttingen: Steidl Verlag, 1993), 105ff. Zur These des ›Immaterialiellen‹ vgl. auch die Ausführungen Lyotards, auf die Flussers Position bezogen werden kann: Jean-François Lyotard, »Die Immaterialien (1985).« In *Materialästhetik: Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, hg. v. Dietmar Rübel, Monika Wagner und Vera Wolff (Berlin: Reimer, 2005), 334–336.

<sup>154</sup> Vgl. Terán (2007), 270.

<sup>155</sup> Zur Entwicklung der Linken, vgl. Oscar Terán, *Nuestros años sesentas: La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956–1966* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013).

<sup>156</sup> Terán (2007), 273.

So befindet sich das Argentinien der 1960er-Jahre in einer paradoxen Lage, die Terán als »relación triangular entre modernismo, radicalismo y tradicionalismo que signó sustancialmente las vinculaciones entre los campos intelectual y político«, bezeichnet.<sup>157</sup> In dieser aufwühlenden Zeit zwischen Progression und Repression – 1966 sollte die Reform-Politik im Militärputsch von Carlos Onganía<sup>158</sup> ihr abruptes Ende finden – wurde *La Menesunda* geschaffen. Innerhalb dieser widersprüchlichen politischen Spannung entfaltet sich also eine künstlerische Praxis, in welcher ebenso radikale Brüche durchlebt werden. Traditionelle Genres und Materialien werden abgewandelt oder gar abgelehnt und neue Medien werden eingesetzt, um die »New art from Argentina«, wie Jorge Romero Brest 1964 formulierte, zu gestalten.<sup>159</sup> Andrea Giunta, die den Parcours lediglich als »vulgar repertorio del kitsch« bezeichnet,<sup>160</sup> unterstreicht die mediale Rolle von Romero Brest, der Minujín und Santantonín zur Konzeption der Arbeit beauftragte:

»La Menesunda« era, más exactamente, una colección de trivialidades mal resueltas en las que se mezclaban elementos de la iconografía urbana con situaciones de juego y desenfado. Todo esto definía un estado de confusión frente al cual, si quería sostener el espacio de reflexión y de centralidad que había buscado fundar en su relación con el arte, Romero Brest tenía que idear mecanismos que dieran cuenta del cambio.«<sup>161</sup>

Doch über die Vermittlung der neuen Medien hinaus situiert sich »das Durcheinander« ebenfalls in der Neuerfindung der Frau. Es gilt deshalb dem Argument von Giunta, Minujín verkörpere die sorglose Künstlerin, die sich um politische und soziale Probleme

<sup>157</sup> [...], die Terán als »ein Dreiecksverhältnis zwischen Modernismus, Radikalismus und Traditionalismus, welches die Verbindungen zwischen dem intellektuellen und politischen Bereich wesentlich prägte« bezeichnet. (ÜdA). Ebd., 277.

<sup>158</sup> Im Interview mit John King plädiert Juan Carlos Onganía für einen »sanften Kulturprozess«, den er durch die Vermittlung zwischen Stadt und Landesinnerem etablieren möchte. Vgl. King (1985), 309.

<sup>159</sup> Vgl. Jorge Romero Brest In Katzenstein (2007), 103.

<sup>160</sup> Vgl. Giunta (2001), 172. Im Interview äußert sich Giunta jedoch differenzierter über das Kunstwerk: »*La Menesunda* (1965) is a work anchored in the Porteño culture, in an area that existed at that time in Buenos Aires. Minujín and Santantonín cite a port culture : popular, grotesque, parodic, *kitsch*. All these elements are captured from a world that is about to disappear and which they compact with other urban elements, such as the neon of the street Corrientes. [Giunta refers to the harbour district *puerto madero* and the *parque japonés* in Buenos Aires, which gave way to the Sheraton Hotel in the 1960s.] They are looking for an iconography that has to do with mass culture and urban culture. It is a localized construction – like a ›reference package‹ – where Pop elements and influences of foreign languages come in. So, in that sense, they are trying to make an ›Argentine art.‹« Geuer (2021).

<sup>161</sup> »La Menesunda« war, genauer gesagt, eine Sammlung von schlecht aufgelösten Trivialitäten, in denen sich Elemente der städtischen Ikonografie mit spielerischen Situationen vermischten. All dies definierte einen Zustand der Verwirrung, angesichts dessen Romero Brest – wenn er den Raum der Reflexion und der Zentralität aufrechterhalten wollte, den er durch sein Kunstverständnis versucht hatte zu etablieren – Mechanismen entwickeln musste, die die Veränderung erklären sollten.« (ÜdA). Giunta, (2001), 170.

nicht kümmere,<sup>162</sup> einen radikalen politischen Wandel gegenüberzustellen, der sich in der Transformation des Weiblichen äußert. Die Medien rückten Minujíns Figur ins zentrale Licht, während die Rolle von Rubén Santantonín im Hintergrund verblasste. Diese Tatsache spricht nicht gegen die Position des Künstlers, sondern unterstreicht vielmehr die Mechanismen einer neuen Ästhetik, in welche sich die *Menesunda* einschreibt. Diese Ästhetik spiegelt sich in sinnlichen Affekten wider, im Neonlicht, in der Werbung, im geschminkten Körper, in der Erotik, kurzum: in der Inszenierung des Weiblichen. Im Laufe der Zeit verwandelt sich auch Minujíns Körper mehr und mehr zu einer Ikone. Der immer gleiche blondierte Haarschnitt; die Sonnenbrille, die ihre Augen verdeckt und gleichzeitig die mit Augen verzierten Ringe, die sie an allen Fingern trägt; der den gesamten Körper umhüllende *Overall* – all diese ästhetischen Elemente formen das ›Bild der Künstlerin‹.<sup>163</sup>

In den 1960er-Jahren ergänzen sich Massenproduktion, Massenmedien und diese andere Form der Weiblichkeit miteinander. Die Massenproduktion sorgt dafür, dass beispielsweise Kosmetikprodukte für eine breite Masse an Frauen aller Klassen erwerbar werden. Schönheitspflege und Schönheitsprodukte werden populär. Die Achtsamkeit gegenüber dem weiblichen Körper und dessen Pflege führen eine neue ›Politik des Körpers‹ ein.<sup>164</sup> Hier befreit sich das Weibliche von vorherigen traditionellen Mustern, wie der Aufteilung in Arbeit, Sozial- und Privatleben sowie der Verteilung von männlichen und weiblichen Rechten.<sup>165</sup> Darüber hinaus generiert das ›neue Weibliche‹ neue Medienprogramme, neue Produkte und neue Designs. Eine gesamte Industrie wurde geschaffen, die nicht nur neue Materialien – Farbpigmente, Textilien oder kosmetische Emulsionen – umfasste, sondern parallel eine für die Frau geschaffene sprachliche Informationsplattform gestaltete.<sup>166</sup>

Minujín greift die sozialen und wirtschaftlichen Transformationen ihrer Zeit auf und transportiert sie in eine Kunstform, die für eine breite Besucher:innenmasse ausgelegt war.<sup>167</sup> So strebt die Künstlerin gezielt die Öffnung ihrer Arbeiten an, um jene potenziellen Besucher:innen zu erreichen, die sich für gewöhnlich außerhalb der Kunstinstitutionen bewegen:

<sup>162</sup> Über die Künstler:innen des ITDT hält Giunta fest: »Estos nuevos jóvenes se deshacían de los residuos del existencialismo y de todas las preocupaciones por la historia política o por la realidad social, para abrirse a los aspectos más vulgares de la realidad inmediata.« (›Diese neuen jungen Leute entledigten sich der Überbleibsel des Existenzialismus und darüber hinaus aller Beschäftigung mit politischer Geschichte oder sozialer Realität, um sich den vulgärsten Aspekten der unmittelbaren Wirklichkeit zu öffnen.‹ ÜdA). Giunta (2001), 169.

<sup>163</sup> Es war Evita, die ein ganz bestimmtes Bild der Weiblichkeit in Argentinien formte. Auch Evitas Haare wurden mit ihrem politischen Aufstieg blond gefärbt. Das Blondieren der Haare – Minujín war zu Beginn ihrer Karriere rothaarig – kann auf eine gesamte ›Ästhetik der Haarfarbe‹ zurückgeführt werden.

<sup>164</sup> Die ›Politik des Körpers‹ lässt sich mit dem Begriff der ›Biopolitik‹ (Foucault) beschreiben, vgl. 2.

<sup>165</sup> Zur Rolle der Frau in den Sechzigerjahren vgl. Karina Felitti, »El placer de elegir. Anticoncepción y liberación sexual en la década del sesenta.« In *Historia de las mujeres en la Argentina: Siglo XX*, hg. v. Fernanda Gil Lozano und Valeria S. Pita (Buenos Aires, Argentina: Taurus, 2000), 155–171.

<sup>166</sup> In *La hora de los hornos* wird die neue Weiblichkeit in zahlreichen Werbebildern dokumentiert. Vgl. Pino Solanas und Octavio Getino (1968).

<sup>167</sup> In 8.1.4 wird die ›Partizipation der Masse‹ im Hinblick auf den Begriff der ›Masse‹ näher diskutiert.

»Ahora, para mí la importancia de *La Menesunda* [...] [radicó en] traer la gente de la calle a un ámbito reservado para las élites, a una institución como era el Instituto [Di Tella] que pese a todo era convencional [...] y ahí empiezo yo con el arte de participación masiva; el arte que es para todos; que no es elitista.«<sup>168</sup>

Das Politische ist bei Minujín nicht im Engagement für ein bestimmtes parteiliches Interesse (sei es rechts oder links ausgerichtet) zu finden; vielmehr äußert sich in ihrem Werk eine ›Politik des Sinnlichen‹, die vorerst keine Spaltung in verschiedene Interessen oder soziale Strukturen kennt. Minujín selbst spricht von einer *arte feminina*, die es vermag die unterschiedlichen Perspektiven miteinander zu vermischen. Denn in der *Menesunda*, dem Durcheinander, fusionieren die verschiedenen Diskurse der 1960er-Jahre: die Genderfrage, neue Massenmedien, neue Technologien, Prozesse der Massen- und Konsumgesellschaft sowie die Transformation der Großstadt. Das Kunstwerk zeigt, dass die Entwicklungen des ästhetischen und politischen Wandels sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diskurse tief mit der Sinnlichkeit des menschlichen, vor allem weiblichen Körpers und der ihn umgebenden Dinge verbunden sind. So verflechten sich die Diskurse in der *Menesunda* nicht bloß auf einer sprachlichen Ebene, vielmehr wird die von Serres dargestellte »harte und weiche Welt« der Materie und Sprache auf das sinnliche und auch ludische Erleben des eigenen Körpers und der Dinge zurückgeführt. In diesem Sinne ereignet sich zwischen den verschiedenen Akteur:innen und den zahlreichen Aktanten die ›partizipative Kunst‹.

Die *Menesunda* ist ein Parcours durch Buenos Aires, eine Stadt, die eine spezielle Sprache wie das *lunfardo* spricht, oder in der *Empanadas* und *Milanesas* als spezielles Essen zubereitet werden und den Geruch nach Frittiertem verbreiten. Es ist auch eine Stadt mit einer speziellen Architektur, wie z.B. den eklektischen Gebäuden in der *calle Florida*, in der sich das ITDT befindet. Im Sinne von Donna Haraway *situiert* sich im Werk ein spezielles, autochthones Wissen, welches bestimmte sinnliche Erfahrungen evoziert. Doch gleichzeitig verortet sich dieses sinnliche Wissen in einem weit geknüpften Netzwerk und steht deshalb mit etlichen Ereignissen, wie beispielsweise der in zahlreichen Großstädten erscheinenden Neonröhre, in enger Verbindung. Victoria Noorthoorn hält diesbezüglich fest: »[...] [L]a obra se alineaba con las experimentaciones de quiebra que por ese momento se multiplicaban a escala mundial. Pero al mismo tiempo, la experiencia era completamente inédita, desfachatada, posiblemente una bofetada fría en pleno invierno porteño, y, fundamentalmente, local.«<sup>169</sup> Zur gleichen Zeit ist die *Menesunda* ein Parcours durch den weiblichen Körper, durch einen weiblichen

---

168 »Nun, für mich lag die Bedeutung der Menesunda darin, die Leute von der Straße in eine Umgebung zu bringen, die den Eliten vorbehalten war, in eine Institution wie das Instituto Di Tella, das trotz allem konventionell war. Und dort beginnt meine Kunst der massenhaften Beteiligung; Kunst, die für alle ist; Kunst, die nicht elitär ist.« (ÜdA). Noorthoorn (2010), 26.

169 »[...] [D]ie Arbeit stand im Einklang mit den Experimenten des Aufbruchs, die sich zu dieser Zeit weltweit vervielfachten. Aber gleichzeitig war die Erfahrung völlig unbekannt, unverschämt, vielleicht vergleichbar mit einem kalten Schlag ins Gesicht mitten im Winter von Buenos Aires, und deshalb war sie grundlegend lokal.« (ÜdA). Ebd., 25.

Kopf und ein ›weibliches Denken‹.<sup>170</sup> In beiden Fällen, dem Parcours durch die Stadt und dem Parcours durch den Körper, wird ein Prozess der Sinne stimuliert, der Innenleben und äußere Umstände miteinander in Relation setzt. Darüber hinaus ließe sich der Parcours per se als eine andere, dynamische Kunstform beschreiben, in welcher sinnlich-materielle Erfahrungen gemacht werden können.

Wenn der Parcours anfangs als ein ›Durchdringen‹ des Inneren des menschlichen Körpers beschrieben wurde, so definiert sich sein Äußeres stets über sinnliche Phänomene, die sich in der Metropole von Buenos Aires manifestieren. Doch wie bereits festgehalten wurde, sind die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Körper und Metropole fließend, nicht zuletzt durch die neuen, materiell progressiven Medien. Mediale Akteur:innen wie Fernseher, Liebespaar, Kosmetik, Karussell etc. werden stets auf der Schwelle zwischen Körper und Großstadt verortet. Ihr Inneres und Äußeres vermischen sich auf der Haut. Schleimige, glatte oder weiche Texturen, kosmetische Produkte, Berührungen, niedrige Temperaturen, Scham und Erregung informieren die Haut und zeigen eine direkte, äußere Wirkung.

Inneres und Äußeres wird hier, wie zu Beginn dieses Kapitels über die Haut mit Merleau-Ponty erläutert wurde, in einer sinnlich-materiellen ›Verflechtung‹ von Körper und Umgebung erfahren. Diese Verflechtung, die in der *Menesunda* auf verschiedenen medialen Ebenen erforscht wird, führt demnach auch zu einer ›verflochtenen Wahrnehmung‹, die wiederum ein ›verflochtes Denken‹ hervorbringen kann. Jenes Denken ist insofern von zentraler Bedeutung, als dass es Grenzen auflösen kann. So schafft diese Erkenntnis andere Bedingungen für die Besucher:innen, die an der künstlerischen Arbeit teilnahmen. Denn die *Menesunda* lockte alle Bewohner:innen der Stadt gleichsam an, wodurch elitäre Strukturen aufgebrochen wurden. Darüber hinaus konfrontierte die Arbeit Besucher:innen mit deren eigenen, biopolitisch geordneten und überwachten Gewohnheiten und Verhaltensmustern, die nun jedoch durch die intensive und intime Erfahrung irritiert wurden. Eine weitere Grenze, die in der *Menesunda* aufgebrochen wurde, lässt sich anhand des Schwindelgefühls im Karussell nachvollziehen. Zwischen Körper und Großstadt, dem Symbol für Anonymität, ereignet sich eine sinnliche Synergie, die Minujín im Sinne der Zönästhesie erfahrbar werden lässt. Darüber hinaus sensibilisiert das ›verflochtes Denken‹ die Praktiken der Kunstgeschichtsschreibung. ›Arte argentino‹ wird demnach weder als Gegensatz zur europäischen noch als Teil der lateinamerikanischen oder gar der globalen Kunst verhandelt, sondern als sinnlich-materielle Erfahrung wahrgenommen, die situiert werden kann, doch in ihrer ›materiellen Situation‹ stets dynamisch agiert.

---

<sup>170</sup> Minujín war während der Aufbauarbeiten zum ersten Mal schwanger, weshalb das Motiv vom ›Innenen‹ und ›Äußeren‹ des Körpers bezüglich der Schwangerschaft weitere Konnotationen hervorbringen könnte.

