

3. Um- und Weiterziehen

Bis hier wurde ein ›Einzug‹ in die Themengebiete der ›arte argentino‹ unter Berücksichtigung der postkolonialen Theorie und der *Global Art History* begleitet. Es wurde der Versuch unternommen, die argentinische Kunstgeschichte samt ihren verschiedenen theoretischen Gewändern kritisch zu beleuchten. In *An- und Ausziehen* wurde einleitend mit Ezequiel Martínez Estrada nach einem »vestido legal« für den südamerikanischen Kontinent gefragt. Unter Berücksichtigung der Biopolitik und der postkolonialen Theorie konnte diese Frage kritisch diskutiert werden. An dieser Stelle soll nun ein Perspektivwechsel vorgenommen werden, durch welchen nicht bloß von einer diskurstheoretischen und narrativen Position, sondern von einer ästhetischen Ebene aus argumentiert wird. Wie gestaltet sich diese ›ästhetische Ebene‹ im Detail? Was bezweckt sie? Dies gilt es im Folgenden zu erläutern.

Fragen nach der Kunst gehen mit Fragen nach der Wahrnehmung einher. Wie kann jener Bereich der Sichtbarkeit – ja, der ›Fühlbarkeit‹ –, den Bernhard Waldenfels als einen »Spalt zwischen Sehen und Wissen« bezeichnet, tiefergehend erforscht werden? Es darf nicht darum gehen, eine ›neue Ästhetik‹ – wie etwa das ›Lateinamerikanische‹ – zu formulieren. Mit der Ästhetik muss deshalb auf ein weiteres Feld zurückgegriffen werden, welches zum Begriff der ›Aisthesis‹ führt. Im Hinblick auf die Wahrnehmung eines Kunstwerkes, einem Akt, der sich zwischen »Sichtbarwerden« und »Sichtbarmachen« ereignet,¹ folgert Waldenfels: »Wenn im folgenden [sic!] von Ordnungen des Sichtbaren die Rede ist, so wird einmal vorausgesetzt, daß also die sinnliche Erfahrung als solche bereits strukturiert, artikuliert, gestaltet und organisiert ist; die Ästhetik bleibt damit zurückgebunden an die genuine Aisthesis.«² Aisthesis ist demnach ein Moment der sensiblen Wahrnehmung, der als ›vorästhetisch‹ bezeichnet werden kann.³ Die Sinne spielen in diesem Kontext eine zentrale Rolle. Denn durch das Zurückführen der Wahrnehmung auf einen sinnlich-materiellen Moment können Begriffe der Repräsentation

1 Waldenfels (2013a), 103.

2 Ebd. 102.

3 Erneut sei hier auf das umfangreiche Werk von Merleau-Ponty hingewiesen, auf welchem die Überlegungen von Waldenfels aufbauen. Vgl. Merleau-Ponty (2010).

sowie verschiedene Identitätskategorien als solche gekennzeichnet und kritisch untersucht werden. Was hier als ›sinnlich-materieller Moment‹ dargelegt wird, um sowohl auf die sinnlichen als auch materiellen Aspekte der Wahrnehmung hinzuweisen, wird von Martin Seel als »ästhetische Wahrnehmungssituation« bezeichnet. Subjekt und »ästhetischer Gegenstand« stehen hier in einer Interdependenz. Dies bedeutet, dass erst durch das Wechselspiel eine »Wahrnehmungssituation« zustande kommt.⁴ Seel hebt hier die primären Empfindungen der Wahrnehmung hervor und warnt gleichzeitig vor der Aufhebung einer Unterteilung in Ästhetik und Aisthesis, die eine ›Vertreibung der Sinnlichkeit‹ aus der Kunsttheorie zur Folge hätte.⁵ Dies gelte es zu vermeiden. Mit Waldenfels und Seel wird deshalb ein Begriff der Aisthesis vertreten – Waldenfels plädiert hier mit Max Imdahl für ein »sehendes Sehen«⁶ –, der für die Kunsttheorie und deshalb auch für die Analyse von künstlerischen Arbeiten wesentlich ist.

Durch das Um- und Weiterziehen soll das Feld der Ästhetik schärfer fokussiert werden. Da der Forschungsbereich der ›lateinamerikanischen‹ bzw. ›argentinischen Kunst‹ jedoch stark von (nationalen) Identitätsdiskursen geprägt ist, war ein Umweg notwendig. Auf diesem Umweg wurden im ersten Kapitel die Komplexität des Forschungsfeldes dargelegt und darüber hinaus verschiedene Problematiken ans Licht geholt, die im Umgang mit Kunst aus Argentinien nicht ignoriert werden können. Allen Fragen voran stehen hierbei diejenigen nach dem Eigenen und Fremden, sowie nach dem Ort und nach der materiellen Geschichte eines Ortes. Diese Fragen werden in der Analyse – unter der sinnlich-materiellen Perspektive künstlerischer Arbeiten – immer wieder auftauchen. Mit den Positionen von Michel Serres und Horst Bredekamp werden verschiedene Aspekte des Sinnlichen aufgegriffen, die für die anschließende Analyse der Kunstwerke von besonderer Bedeutung sind. So gilt es zunächst verschiedene Themenbereiche näher zu diskutieren, in welche die Sinne unweigerlich vordringen – beispielsweise der sinnliche Raum der Sprache, Dinge und Bilder.

3.1 Kleider der Sinne zwischen Haut und Umgebung

»[...] Tuch, Stoff und textile Gewebe geben ausgezeichnete Modelle für Erkenntnis ab, ausgezeichnete, quasi abstrakte Objekte, sind Mannigfaltigkeiten: Die Welt ist ein Haufen Wäsche.«⁷

Michel Serres

Unsere Haut ist ein permeables Organ. Es schirmt unseren Körper ab und setzt ihn gleichzeitig mit der Umgebung in Verbindung. Wasser wird aufgenommen und je nach Außentemperatur über die Haut als Schweiß wieder ausgeschieden. Die Frage nach den

4 Vgl. Seel (2008), 45.

5 Ebd., 10.

6 Das »sehende Sehen« zeigt »die Art und Weise, wie etwas dargestellt ist.« Es führt demnach auf die Fragen der Sichtbarkeit und damit der Aisthesis zurück. Vgl. Waldenfels (2013a), 103.

7 Serres (1999), 106.

Kleidern ist demnach immer eine entropische, thermodynamische Frage, eine Frage nach der Veränderung der Materie durch die Veränderung der Temperatur. Zu warme und eng anliegende Kleidung kann in bestimmten Gebieten die durchlässigen Poren der Haut verschließen, sie nicht atmen lassen; andersherum kann eine zu dünne Bekleidung dazu führen, dass der Körper bei niedrigen Temperaturen auskühlt. In beiden Fällen kann Todesgefahr bestehen. In dem bereits dargelegten Beispiel von den Selk'nam wurde die Frage nach der adäquaten Kleidung missionarisch und nicht entropisch gestellt, was fatale Folgen hatte.⁸ In *Die fünf Sinne – eine Philosophie der Gemenge und Gemische* denkt Michel Serres Körper und Umgebung mit den Sinnen und von ihnen ausgehend. In seinen Untersuchungen spielt die Haut eine zentrale Rolle. Denn sie kann als »gemeinsame Grenze« und deshalb als *Schwelle*⁹ zwischen Körper und Welt begriffen werden:

»Die Haut ist eine kontingente Mannigfaltigkeit; in ihr, durch sie und mit ihr berühren die Welt und mein Körper einander, das Empfindende und das Empfundene; sie definiert deren gemeinsame Grenze. Kontingenz meint nichts anderes als gemeinsame Berührung: Welt und Körper schneiden, streicheln einander darin. [...] die Dinge vermischen sich miteinander und ich bilde darin keine Ausnahme; ich vermische mich mit der Welt, wie sie sich mit mir vermischt. Die Haut tritt zwischen mehrere Dinge der Welt und sorgt dafür, daß sie sich vermischen.«¹⁰

Darüber hinaus sei die Haut jenes Organ, welches alle Sinne zusammenführe, miteinander verbinde und auch vermische. Von der hügeligen Haut der Nasenflügel dehnt sie sich über die zarten Augenlider und Höhlen der Ohrmuscheln, hin zu feuchten Lippen und inneren Schleimhäuten, und verläuft schließlich als festere Hautzone, teilweise als Hornhaut, über Hände, Fingerkuppen, Füße¹¹ und Zehen. Über die Erfahrung der Haut beschreibt Serres das Gemisch der Sinne. Aus diesem Gemisch leitet er eine andere Form des Denkens ab, ein gemeinsinnliches Denken, ein Denken der *Zönästhesie*. Dieses Denken könne weder lokalisiert werden, denn auf der Haut trete es überall in Erscheinung, noch ließe es sich aufspalten. Serres geht so gegen die cartesianische Rationalisierung und die Spaltung des Denkens in Vernunft und Gefühle vor. »Die Zönästhesie versteht es ganz von sich aus, ›ich‹ zu sagen«¹², heißt es einleitend im ersten

8 Vgl. Kapitel I, 2. An- und Ausziehen.

9 Zum Begriff der Schwelle, vgl. Waldenfels (2013a).

10 Serres (1999), 103.

11 Die Füße werden bei Serres als wichtiges Sinnesorgan dargestellt. Im Abschnitt »Pelz« verhandelt der Philosoph die Rolle des Fußes anhand des Märchens Aschenputtel, in welchem der verlorene Pelzschuh eine zentrale Rolle spiele. Er weist ebenfalls auf die Etymologie von ›Ödipus‹ hin, dessen Name nichts anderes bedeute als, »daß er sich mit Füßen auskennt.« (Vgl. Serres, 78). Auch Georges Bataille lässt die Füße nicht unkommentiert dastehen, wenn er den »Großen Zeh« (*Le Gros orteil*) dem Kopf – dem Zentrum der Ratio – gegenüberstellt. Vgl. Georges Bataille, »Der große Zeh.« In *Elan Vital oder Das Auge des Eros*, hg. v. Hubertus Gäßner (München: Haus der Kunst München, 1994), 500–502.

12 Serres (1999), 14.

Kapitel von *Die fünf Sinne*.¹³ Serres beschreibt hier anhand autobiografischer Daten seine »zweite Geburt«, die er während eines Schiffsbruchs erlebte. Vittoria Borsò merkt an dieser Stelle an, dass *Zönästhesie* nicht mit *Kinästhesie* verwechselt werden sollte. Die Kinästhesie beschreibe die Verortung des Körpers im Raum während er sich bewege. Zönästhesie hingegen, deutet auf eine Körperempfindung hin, die selbst dann vorhanden ist, wenn sich der Körper nicht bewegt. Mit seinem zönästhetischen Denken gelinge es Michel Serres, die Kluft zwischen Geist und Seele zu überwinden.¹⁴

»Ich denke überall«,¹⁵ betont der Philosoph und annulliert dadurch die körperlichen Grenzen des Denkens. Darüber hinaus plädiert er für ein Denken, welches geometrische Abgrenzungen wie Rand, Zentrum oder Mitte über die Topologie neu definiert. Diese, so Serres, habe »niemals aufgehört die Räume zu erforschen und ihnen dabei ihre Kontinuität zu belassen.«¹⁶ Die Mitte sei Konzentration, während die Mischung Fluktuation bedeute, die Mitte trenne, während das Gemisch Verschmelzungen begünstige und auf das Flüssige abziele; politisch betrachtet, bringe die Mitte Klassen hervor, die Mischung jedoch Bastarde.¹⁷ Hier wird deutlich, dass Serres' Denken mit den Sinnen eine wichtige politische Dimension enthält. Unter anderem überträgt sich diese politische Position auf seine Überlegungen zur Landschaft und damit auch auf jene zum Begriff der Natur.¹⁸ Gegen eine ›Geometrisierung‹ und Isolierung des Denkens appelliert Serres nun einmal mehr für eine Philosophie, die den Häuten – auch im Sinne der Landschaft, der Erde und der Erdkrusten – in ihrer Fusion, im Gemisch, ihrer Überlagerung und vor allem in ihrer Kontinuität nachspürt. Auf poetische Weise teilt uns der Philosoph schließlich mit, wie dieser Boden samt seiner Kontingenz dynamisch begriffen und betreten werden kann:

»Alles begegnet sich in der Kontingenz, als trüge alles eine Haut. Die Kontingenz ist die Berührung zweier oder mehrerer Mannigfaltigkeiten; sie macht ihre Nachbarschaft sichtbar. Zwischen Wasser und Luft liegt eine dicke oder dünne Schicht von Dampf; Wasser und Luft berühren einander in einem Bett aus Nebel. Erde und Wasser vermählen sich in Ton und Schlick; sie vereinen sich in einem Bett aus Schlamm. Kaltfront und Warmfront schieben sich übereinander auf einer Matratze aus Turbulenzen. Schleier zwischen benachbarten Dingen, Schichten, Filme, Membranen, Platten. Wir

13 Borsò hebt diesen Moment in ihrem Vortrag zur Tagung *Senti-dos/Sinne* besonders hervor. Denn hier entwickle der Philosoph einerseits eine Neuordnung der Sinne, welche dem visuellen Sinn seine Vorherrschaft entziehe, und andererseits lasse sich eine methodologische Entwicklung beobachten, die eine grundsätzliche Neuverortung des philosophischen Diskurses anstrebe. Vgl. Borsò, »El sentido del cuerpo: Tacto, contingencia y la intersección de los sentidos – Michel Serres: Vortrag im Rahmen der Tagung ›Los Sentidos/Sinne‹« (Humboldt Kolleg México, 25.10.2016).

14 Borsò (2016).

15 Serres (1999), 96.

16 Serres (1999), 97. Zum Begriff der Topologie, siehe auch Kapitel V.

17 Vgl. Serres (1999), 103.

18 Zum politischen Standpunkt des Philosophen siehe auch die Ausführungen von Petra Gehring, in denen sie sich auf Serres Überlegungen zum »Naturvertrag« bezieht. Vgl. Gehring, »Politik der Prosa. Schreibverfahren bei Michel Serres.« In *Die unendliche Aufgabe: Kritik und Perspektiven der Demokratietheorie*, hg. v. Reinhard Heil und Andreas Hetzel (Bielefeld: transcript, 2006), 169–184.

leben auf Förderbändern, die sich Tausende Meter unter unseren Füßen langsam und hartnäckig fortbewegen.«¹⁹

Jenen Boden, der in der nationalen Auslegung von ›arte argentino‹ als erstarrtes und festes Konstrukt existiert, gilt es durch ›flüssige Materialien‹ aufzulockern und für ein dynamisches Denken fruchtbar zu machen. Die Erstarrungen sind jedoch nicht leicht identifizierbar, denn auch Erstarrungen – erstarrte Knochen, erstarrte Erdkrusten, erstarrte Blicke – bestehen aus sinnlicher Materie. Darüber hinaus können sie sprachlich ›behandelt‹ werden. Deshalb müssen ›flüssige Materialien‹ zunächst ihren Weg finden, bevor sie eine Wirkung erzielen. Dieses Bild ließe sich mit Benjamins Definition von »Meinungen« besser beschreiben: »Meinungen sind für den Riesenapparat des gesellschaftlichen Lebens, was Öl für Maschinen; man stellt sich nicht vor eine Turbine und übergießt sie mit Maschinenöl. Man spritzt ein wenig davon in verborgene Nieten und Fugen, die man kennen muss.«²⁰ In Benjamins Aussage werden Sprache und Materie bereits vermischt. Eine Meinung, die durch die Sprache performativ, beispielsweise in Form einer Demonstration, geäußert werden kann, hängt eng mit der sinnlichen Erfahrung und Empfindung zusammen. Die Maschine als technisches Objekt verlangt deshalb nach einer sinnlichen Auseinandersetzung, ist selbst sinnliche Materie.²¹ Die Vermischung von Sinnen, Sprache und Materie ist schließlich die Herausforderung, welcher sich Serres annimmt. Denn die Aufgabe besteht darin, jene Fugen, Risse und Spalten sinnlich erfahrbar zu machen. Ohne ein Abtasten des Apparats, ein Hören der inneren Mechanik, ein Riechen des Öls in den bereits bespritzten Fugen, ein Gefühl für die gesamte Maschinendynamik samt ihren unterschiedlichen Materialien wäre eine Meinungsbildung – eine Äußerung, ja ein Wissen, des Ichs über die Sinne – kaum möglich. Es ist deshalb die Sprache, der das sinnliche Erleben des Gegebenen und Umgebenden *abhandengekommen* ist. Gleichzeitig sind das Gegebene, die Dinge und deren Sinnlichkeit, in der Sprache enthalten und können nicht von ihr getrennt werden. Denn »wie sollen wir aus einer Haut herauskommen, die seit Jahrtausenden spricht?«, fragt Serres.²² Diese Frage kann er nur beantworten, indem er das *Gegebene* genauer untersucht. Die Mischung, von der Serres ausgeht, bezieht sich zwar immer wieder auf jene Fusion zwischen Sprache und Ding, dennoch wagt er eine Unterscheidung, die die Verkümmern der sinnlichen Qualitäten kennzeichnet. So differenziert er zwischen ›logischer Sanftheit‹ und ›materieller Härte‹, zwei unterschiedlichen Formen des Gegebenen:

»Das unmittelbar als *factum brutum* Gegebene gehört häufig, wenn auch nicht immer, dem Bereich entropischer Größenordnung an: es schüttelt die Muskeln, zerreißt die Haut, blendet die Augen, bringt das Trommelfell zum Platzen, verbrennt die Kehle, während das sprachlich Gegebene sich stets als sanft darbietet. ›Sanft‹, das gehört

19 Serres (1999), 104.

20 Walter Benjamin, *Einbahnstraße* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2013), 9.

21 Bereits 1958 wies Gilbert Simondon darauf hin, dass ›technische Objekte‹ nicht außerhalb des menschlichen Kulturbegriffs stehen. Vgl. Gilbert Simondon, *On the Mode of Existence of Technical Objects* (University of Western Ontario, 1980).

22 Serres (1999), 148.

in den Bereich der kleinen Energien, in den Bereich der Zeichen; das Harte zuweilen in jenen Bereich großer Energien, die wie eine Ohrfeige sind für den Körper, die ihn umwerfen und zerreißen. Der Körper ist in eine materielle Welt eingetaucht, während das durch die Sprache und ihr Gegebene aus Logischem gewebt ist. Logische Sanftheit und materielle Härte bilden einen spürbaren Unterschied, der erkennbar außerhalb der Sprache liegt.«²³

Es ist das Sinnliche, welches schließlich zwischen Sprache und Materie vermittelt. Doch diese Vermittlung, so Serres, habe sich ganz in den Bereich der Zeichen zurückgezogen. Sie sei allzu sanft geworden.²⁴ Die Sprache birgt ein Paradox. Denn »[jede] Beschreibung der Sache bietet uns nichts anderes als eine Gegebenheit, die im Verhältnis zu der benutzten Sprache steht. Die Sache flieht auf der unendlichen Asymptote des Gesagten.«²⁵ Jedoch birgt sie gleichzeitig auch einen »Fluchtweg«, den Serres anhand des Körpers festmacht. Denn dieser materielle Körper, der in »eine materielle Welt getaucht ist«, empfinde. Seine sinnliche Empfindung verwandle Hartes in Sanftes. Diesen Akt der Verwandlung führt der Philosoph auf das Sprechen zurück: »Diese Umwandlung lässt sich zweifellos nicht ohne die Wissenschaft, also in einem sehr ursprünglichen Sinne ohne die Sprache denken, [...] der Körper führt sie aus, der Organismus lebt sie, der lebendige Körper überlebt durch sie und wird durch sie sterben. Kinder und Tiere kennen sie, ohne daß sie der Sprache mächtig wären.«²⁶ Zweifellos bestimmen Empfindungen unser Leben, doch in unserer sanften, von Informationen regierten Welt stumpft der Körper mehr und mehr ab. Serres Anliegen ist es, die Philosophie wieder an die Materie, an das Harte heranzuführen.²⁷ Er hegt also die »Hoffnung, zu den Dingen zurückzukehren«; zu Dingen, die als lebendige Materie begriffen werden müssen.²⁸ Das Potenzial dazu, der lebendigen Materie wieder sinnlich zu begegnen, liegt innerhalb der Sprache, die Serres als unsere »härteste Droge«²⁹ bezeichnet. Denn in der Sprache steckt gleichzeitig Performativität, steckt eine agierende, sinnliche Materie, die gelebt und erlebt werden kann. Der Philosoph fordert den Leser deshalb dazu auf, von den Augen zu den Fingern zu wandern, die Seiten des Buches zu berühren und dadurch die »Haut« der Baumrinde, die noch in der Struktur des Papiers spürbar sei, wahrzunehmen.³⁰

23 Ebd.

24 Dies verdeutlicht er an einem einfachen Beispiel: Straßenbeschilderungen. Bevor Schlaglöcher auf Landstraßen mit Schotter aufgefüllt werden, werden aus Kostengründen Zeichen angebracht, die auf die Schlaglöcher hinweisen. Hier setze sich eine sprachliche Lösung gegenüber der materiellen durch. Vgl. Serres, 147.

25 Serres (1999), 148.

26 Ebd.

27 Vgl. diesbezüglich auch den Ansatz von Barad (2012).

28 »Die Gabe zu geben, ist in den Dingen, nicht im Mensch«, fasst Borsò im Forschungskolloquium des Sommersemesters 2016, in welchem *Die fünf Sinne* diskutiert wurde, treffend zusammen. (Eigene Notizen).

29 Serres (1999), 71.

30 Ebd., 31.

Mit den dargelegten Ansätzen von Michel Serres soll schließlich ein ›flüssiges Denken‹ über ›Kunst und Argentinien‹ erreicht werden.³¹ Anhand des Silbers wurde die Anwendung dieses Denkens bereits erprobt. Im Hinblick auf ›arte argentino‹ gilt es besonders, das fluide Denken im Begriff der Identität anzuwenden. Indem der Autor Identität vom Gemisch und vom Hybriden aus denkt, wird die Essenz negiert. Darüber hinaus heißt es bei Serres nicht bloß »ich bin«, sondern »ich spüre«.³² So ließe sich über die Sinnestheorie eine andere Form von Identität beschreiben. Körper, Haut, Empfindungen und das Gegebene *konvergieren* – so Borsò –, fügen sich zusammen.³³ In diesem Sinne soll die Funktion der Kleider interpretiert werden. Kleider bestehen nicht isoliert, sondern verbinden sich mit den jeweiligen Körpern und der jeweiligen Umgebung, von denen bzw. in der sie getragen werden. Sie sind demnach Medien der Sinne *par excellence*, weshalb das ›legale Kleid‹ von Martínez Estrada, welches sinnbildlich für die Nationalisierung des lateinamerikanischen Kontinents steht, vielmehr aus einer sinnlichen als geopolitischen Perspektive verhandelt werden soll.

3.2 Die Sinne der Bilder

Um die Frage nach den Sinnen und der Haut auf die Frage nach dem Kunstwerk zu übertragen, bedarf es einer weiteren theoretischen Auseinandersetzung, die Michel Serres intuitiv in seine Überlegungen einbettet.³⁴ Haben Bilder Sinne? Wie wird das Sinnliche produziert und welche Folgen ergeben sich aus den Produktionsbedingungen? In seiner Theorie des Bildakts widmet sich Horst Bredekamp dem Verhältnis zwischen Bild und Subjekt, aus welchem dann die Frage nach den Bildern resultiert. Zwischen Menschen und den von ihnen produzierten Bildern herrsche eine Spannung. Diese Spannung ließe sich auch auf das Verhältnis zwischen dem ›Kunstbegriff‹ und dem ›Bildbegriff‹ übertragen. Die zentrale These Bredekamps betont eine Eigenarbeit von Bildern, in welcher auch ihre unabhängige Existenzweise begründet ist. So hält Bredekamp bezüglich der sinnlichen Begegnung zwischen Mensch und Bild fest:

»Während die Lautsprache dem Menschen eigen ist, treten ihm Bilder in distanzierter Körperlichkeit entgegen. Weder durch Gefühlsleistungen noch durch sprachliche Abtastungen können sie vollständig in jene menschliche Verfügung zurückgeführt werden, der sie ihre Entstehung verdanken. In diesem Effekt liegt der Grund des Faszinosums Bild. Einmal geschaffen wird es unabhängig, um zum Objekt der verehrenden Bewunderung, aber auch der Furcht als der stärksten aller Empfindungen zu werden.«³⁵

Demnach sind Bilder nicht nur unabhängige Entitäten, sondern darüber hinaus verfügen sie über eine eigene Form von Sinnlichkeit. Sie lösen Empfindungen aus und

31 Serres strebt das Flüssige an, hier liege auch die Zukunft. Vgl. ebd., 104.

32 Vgl. ebd., 76.

33 Vgl. Borsò (2016).

34 Vgl. hierzu Serres Überlegungen zu den Bildern von Pierre Bonnard, Serres (1999), 31.

35 Bredekamp (2015), 29.

sind zugleich empfindsam. Mit Serres wurde betont, dass ›Körper empfinden‹. Diese Tatsache sollte zu einer sinnlichen Auseinandersetzung zwischen Körper und Materie führen. Mit Bredekamp ließe sich nun behaupten, dass ›Bilder empfinden‹ und ferner ein »genuines Lebensrecht« besitzen, welches, wie Bredekamp festhält, gleichermaßen geschützt wie kritisiert werden müsse.³⁶ Bilder können Empfindsamkeit besitzen und parallel Empfindungen in Betrachtenden auslösen, doch nicht alle Bilder sind Kunstwerke. Bredekamp erweitert mit seiner Bildakt-Theorie das Forschungsfeld der Kunstgeschichte auf die Bildgeschichte. In diesem Zug erwähnt der Kunsthistoriker die wichtigen Vordenker der Bildgeschichte, auf deren Arbeit seine Bildakt-Theorie aufbaut: »Der Sinn der Theorie des Bildakts wäre getroffen, wenn sie als retrospektive Sendung einer Flaschenpost in die Hamburger Jahre des Zusammenspiels von Aby Warburg, Ernst Cassirer und Edgar Wind verstanden würde.«³⁷ Gleich zu Beginn erläutert Bredekamp die Relevanz der Bilder, die in einer sowohl konfliktreichen als auch faszinierenden Bilderfrage mündet. Hier ist die Beziehung zwischen Mensch und Bild das Terrain, aus welchem die Frage resultiert. Denn als Erzeuger der Bilder sei das Subjekt – so Bredekamps wichtige These – über das Bild trotzdem nicht erhaben. Der Kunsthistoriker setzt deshalb ein »Vertrauen« in Bilder und deren Fähigkeit, »grundsätzlich Anderes und Neues« zu schaffen, für das Verständnis seiner Ausführungen voraus.³⁸ In seiner Kritik am Anthropozentrismus bezieht er sich auf die früheste menschliche Kultur. Hier hält Bredekamp schließlich fest, dass nicht nur der Mensch das Bild formt – »Mensch ist, wer Naturgebilde in Bilder umzuformen und diese als eigene Sphäre zu bestimmen vermag.«³⁹ –, sondern Bilder wesentlich zur Bestimmung der menschlichen Spezies beitragen:

»Im Verein mit den Fundstücken der durchweg verzierten Kleidung, der geformten Musikinstrumente und der durchgestalteten Werkzeuge wird evident, daß Bilder keineswegs eine Zutat, sondern ein Ferment der früheren Kulturen bedeuteten. Damit bekräftigt sich das Ergebnis der Faustkeilkunde, im Bild eine der Wesensbestimmungen der Spezies Mensch zu erkennen.«⁴⁰

Hier wird die enge Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Bild besonders deutlich. Eine Differenzierung zwischen Kunst und Bildern, so Bredekamp, gestalte sich als unmöglich, denn »[i]n seiner fundamentalen, ersten Definition umfasst der Bildbegriff jedwede Form der Gestaltung.«⁴¹ Diese Position ist, wie sich zeigen wird, für Auslegung und Reflektion des Kunstbegriffs von zentraler Bedeutung. Bredekamp definiert den Begriff des *Bildakts* über die Eigenschaften der Sprechakttheorie. Dabei werden Wörter nicht durch das Bild ersetzt, vielmehr vollziehe sich der Wandel in der Position des Sprechenden. Das Bild werde zum ›sprechenden Akteur‹.⁴² Diese These veran-

36 Ebd., 61.

37 Ebd., 60–61.

38 Ebd., 31.

39 Ebd., 36.

40 Ebd., 40.

41 Ebd.

42 Vgl. ebd., 59ff.

schaulicht der Kunsthistoriker u.a. anhand von Artefakten, Kunstwerken der Neuzeit, Filmmaterial und der Kunst der Gegenwart. In der Neuauflage von 2015 bezeichnet er seine Theorie vom Bildakt als »Phänomenologie«.⁴³ Demnach wird hier ein Bogen zur Theorie der Wahrnehmung gespannt. Ein Beispiel, anhand dessen Bredekamp seine Theorie veranschaulicht, soll hier kurz aufgegriffen werden. In *Bilder bewegen* veröffentlichte der Kunsthistoriker seine bereits 1995 niedergeschriebenen Studien zu Albertis »fliegendem Auge«, welches auf einem Selbstportrait des italienischen Theoretikers dargestellt ist.⁴⁴ In *Der Bildakt* wird diese Studie wieder aufgegriffen und unter neuen theoretischen Erkenntnissen im Nachwort konkludierend diskutiert. Das 1995 von Bredekamp unter verschiedenen Aspekten untersuchte Phänomen transformiert sich also fünfzehn Jahre später, unter Berücksichtigung der Sinne, vom »fliegenden Auge« zum »sehenden und tastenden Auge«⁴⁵:

»Albertis Flugauge blickt nicht nur, sondern es erfüllt seine Funktion auch darin, daß es seine Flugrichtung ertastet und damit Optik und Haptik verbindet. Denn es blickt nicht voraus, sondern es starrt auf den seitlichen Betrachter. [...] Indem Alberti das vordere Tastbündel mit dem seitwärts gerichteten Blick verbindet, macht er aus dem Auge ein Sinnesorgan, das die Fähigkeiten des Sehens und Tastens zusammenführt. Albertis Emblem ist ein fliegendes Auge, das zugleich sehen und tasten kann. In diesem visuell-haptischen Doppelspiel besitzt es eine philosophische Bindung an die Bildtheorie des Lukrez wie auch an das *icon* von Peirce, und hierin entspricht es einer Empfindung von überhistorischer Gültigkeit; so hat eine Untersuchung zur Frage, warum es geschieht, daß Menschen vor Bildern ohne äußeren Anlaß Tränen vergießen, Albertis Emblembild bestätigt.«⁴⁶

Brekamp verweist hier auf die überdimensionalen Gemälde von Marc Rothko, welche in Betrachter:innen tiefe Emotionen auslösen können. Anhand des Auges von Alberti wird deutlich, dass durch die Autonomie des Bildes, in welcher das Bild *empfindsam* ist, andere sinnliche Erkenntnisse emergieren. Diese können zu einer ganz anderen ästhetisch-politischen Aussage wie auch Handlung führen. Denn zwischen einem sehenden Auge und einem fühlenden, tastenden Auge liegt ein klarer Unterschied. Es ist die Verschiebung der Okularzentrierung der Moderne, die Bredekamp hier letztendlich anstrebt. So hält der Bildtheoretiker sein Vorhaben wie folgt fest:

»Indem der Bildakt einen weitergefaßten Begriff des Anthropos intendiert, als es eine okularzentrische, auf das Subjekt bezogene Moderne gestattet hat, steht eine Kritik des modernen Konstruktivismus im Zentrum seines Versuchs. Er zielt darauf, den Betrachter und Begreifer geformter Artefakte aus einem Wechselspiel zu erschließen, in dem dieser nicht in jedem Moment über den Ablauf des Geschehens verfügt.«⁴⁷

43 Vgl. ebd., Vorwort.

44 Horst Bredekamp, *Von der Kunstammer zum Endspiel*, hg. von Jörg Probst (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2007), 9-23.

45 Bereits Merleau-Ponty verbindet Auge und Sehen mit dem Berührbaren, weshalb auch hier ein »taktiles Sehen« gemeint ist. Vgl. Maurice Merleau-Ponty (2004), 177.

46 Bredekamp (2015), 322-323.

47 Bredekamp (2015), 10.

Das Subjekt nimmt hier keine zentrale Stellung mehr ein und kann dadurch eine völlig neue Perspektive auf die Welterschließung einnehmen; es könne, so Bredekamp, sein Bewusstsein dank dieser Erfahrung erweitern.⁴⁸ Des Weiteren postuliert sich durch die empfindenden Bilder eine – wie weiter oben im Zitat erwähnt – »überhistorische Gültigkeit«. Diese offene temporale Gültigkeit soll auch im Hinblick auf die Kunst von Noé und Minujín berücksichtigt werden. Demnach sind die Werke, wie sich noch zeigen wird, nicht auf einen festen zeitlichen Rahmen beschränkt, sondern stehen in einer temporalen Dynamik. Dies ist ein wichtiger Hinweis, dessen Umsetzung sich vor allem in den Bildern Noés immer wieder zeigen wird. Mit Bredekamp kann die kategorische Auslegung im Begriff der »arte argentino« schließlich überwunden werden. Denn die Verhandlung von Kunst als »Bilder« ermöglicht es, verschiedene Kunstformen, Strömungen und Bewegungen bezüglich ihrer ästhetischen Genealogie kritisch zu untersuchen. In diesem Sinne deutete auch die Frage »¿Cuándo empieza el arte argentino?« (Wann beginnt die argentinische Kunst) bereits auf die Eingrenzung des Begriffes hin. Auch wenn die Arbeiten von Noé und Minujín sich zweifelsohne in einer »kunsthistorischen Tradition« bewegen, sollen – gemäß der Argumentation im ersten Kapitel – die Werke dennoch nicht aus dieser Tradition heraus verhandelt werden. Um diese These nun vor dem Hintergrund der Sinne erneut darzulegen, wage ich den Rückgriff auf einen vielzitierten Essay von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit*. Liest man Benjamins Text mit der Frage nach der »arte argentino«, so können wichtige Erkenntnisse bezüglich dieses Forschungsfeldes und des Traditionsbegriffs daraus hervorgehen. Denn das Kunstwerk erfahre durch die »Erschütterung der Tradition«⁴⁹ und seines Positionswechsels von der »Fundierung im Ritual« zur »Fundierung in der Politik«⁵⁰ einen grundsätzlichen Wandel. Mit der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken kann Benjamin diese These belegen. Darüber hinaus finde ein ästhetischer Wandel statt, der das Bild als Sinnträger – Benjamin greift hier auf den Begriff der »Aura« zurück – gänzlich in Frage stelle.⁵¹ Mit Bezug auf u.a. diesen Essay von Benjamin hält Borsò in ihrem Aufsatz über die *Interamerikanische Moderne* zusammenfassend fest: »Bilder sind nicht Träger eines Sinnes, sondern der Sinn ist im materiellen Bild selbst emergent.«⁵² Dies fasst die Problematik im Traditionsbegriff treffend zusammen. Es bedeutet, dass Bilder nicht repräsentieren, sondern durch ihre Materialität Sinn erzeugen und darüber hinaus – wie mit Bredekamp gezeigt wurde – sinnlich agieren können. Die scheinbar feste Verbindung zwischen Tradition und Kunstwerk wird durch die Perspektive des Sinnlichen »erschüttert« und dadurch hinterfragbar.

Mit Serres und Bredekamp lässt sich nun die These aufstellen, dass *empfindende Körper* und *empfindende Bilder* sowie deren Wechselspiel miteinander, grundsätzlich zu einer anderen Epistemologie führen können. Diese These ist maßgeblich für die Analyse der Werke. Das Sinnliche ermöglicht es schließlich, festlegende Parameter kritisch zu untersuchen. Bevor die »Häute« von Noé und Minujín näher analysiert werden, führt ein

48 Ebd.

49 Benjamin (2011), 16.

50 Benjamin, 21.

51 Vgl. dazu auch 8.1.2.

52 Borsò (2015a), 364.

letzter Umweg in die Provinz von Buenos Aires. Hier zeigen sich zwischen Metropole und Pampa fließende Übergänge. Durch die sinnlich-materielle Auslegung des Begriffs der Pampa kann die sogenannte *argentinidad* als kultureller Mythos demaskiert werden.

3.3 Buenos Aires spüren – Zwischen Pampa und Metropole

Im Gedicht *La patria*⁵³ von 1967 schreibt Julio Cortázar: »Ser argentino es estar triste, ser argentino es estar lejos« (Argentinier:in zu sein, bedeutet traurig zu sein, Argentinier:in zu sein, bedeutet weit weg zu sein). Ich entnehme diese Zeile, um ein (Heimat-)Gefühl zu thematisieren, welches in der Dichtung künstlerisch aufgegriffen wird. Cortázar verkündet hier seinen Affekt für das ferne Heimatland: »Te quiero, país tirado más abajo del mar« (Ich liebe dich, vom Meer weit heruntergezogenes Land). Die Distanz – *estar lejos*; *país tirado abajo del mar* –, welche der in Paris lebende Schriftsteller hier beschreibt, scheint auf den ersten Blick typisch für das Selbstverständnis einer Stadt und darüber hinaus einer ganzen Region.⁵⁴ »País desnudo que sueña con un smoking« (Nacktes Land, das von einem Smoking träumt) heißt es im Verlauf des Gedichts. Im Traum des »nackten Landes« von einem Smoking, einem der edlen Bekleidungsstücke der Bourgeoisie, drückt sich die Nostalgie der argentinischen Gesellschaft aus. Doch anders als der »nackte Planet« von Martínez Estrada sucht Cortázar nicht nach einem »legalen Kleid« für sein Heimatland, sondern gibt vielmehr das träumerische und deshalb auch fiktive Trugbild der argentinischen Identität preis. Nostalgie und Distanz manifestieren sich in der Konstruktion der sogenannten *argentinidad*, ohne jedoch die Fiktion innerhalb des Konstrukts zu reflektieren. In Bezug auf den argentinischen Distanzbegriff spricht Noé deshalb von einer »Distanz zu sich selbst« – *una distancia consigo mismo*.⁵⁵ Im Gegensatz zu Cortázars oder Noés Distanz-, bzw. Nostalgiebegriff konzipiert Martínez Estrada in seiner *Radiografía de la Pampa* anhand der »fehlenden Geschichte« Argentiniens und des »Seins ohne Vergangenheit« eine klare Vorstellung von der *argentinidad*.⁵⁶ Für ihn ist die Leere unmittelbar an den Ort gebunden, wodurch sich auch im Begriff des Argentinischen die Leere (in Form der Nostalgie) ausbreitet. Die Entstehung von Geschichte kann hier nur über die Alterität, nämlich über den sehn-

53 Vgl. Cortázar (2005), 473. Die Übersetzungen hinter den zitierten Gedichtzeilen sind meine eigenen.

54 Mit Buenos Aires ist nicht nur die heutige Metropole, das *microcentro*, gemeint; die Bezeichnung umfasst auch die Provinz und das ländliche Leben außerhalb der *suburbios*, der Vorstädte und Stadtgrenzen. Das Gebiet von Buenos Aires lässt sich deshalb in drei räumliche Zonen aufteilen: *Buenos Aires Capital*, *Buenos Aires Ciudad* (*Gran Buenos Aires*) und die *Provincia Buenos Aires*. Erstere umfasst die heute von ca. drei Millionen Menschen bewohnte Hauptstadt Argentiniens. *Buenos Aires Ciudad*, auch *Gran Buenos Aires* genannt, ist die urbane Zone rund um die Innenstadt, in welcher die meisten Einwohner:innen Argentiniens (ca. 14 Millionen) leben. Die Provinz von Buenos Aires dringt schließlich bis in die ländlichen Gebiete vor, die westlich an die Provinz *La Pampa* angrenzen.

55 Noé (2009), 332.

56 Martínez Estrada (1991), 121. (Vgl. dazu auch 1.2).

süchtig wahrgenommenen, fernen europäischen Kontinent, konstruiert werden.⁵⁷ So ist das Denken von Martínez Estrada in einem (europäischen) Ideal verhaftet, während Noé und Cortázar sich mit der ›Materialität der Leere‹ auseinandersetzen. Es ist das unendlich erscheinende Weideland der Pampa, welches ein Gefühl von Leere, Distanz und Nostalgie evoziert. Denn die Pampa wurde als »mar tenebroso«, »tierra despoblada«, »desierto«, »caos primigenio« oder gar als »Hölle« (»infierno«) charakterisiert.⁵⁸ Diese Charakterisierung führt auf die Zeit der Eroberung des Río de la Plata-Raums im 19. Jahrhundert zurück. Das Land wurde durchgehend als ›leerer Raum‹ konstruiert, um es schließlich strategisch einnehmen zu können. Laura Malosetti-Costa hält diesbezüglich fest: »La estrategia del conquistador fue actuar como si el espacio estuviera vacante, vacío e inexplorado. Impuso nombres, clasificó, transformó y, sobre todo, desplazó y aniquiló a sus pobladores y sus modos de vida.«⁵⁹ Das koloniale Konzept veränderte und transformierte die Zeit- und Raumwahrnehmung maßgeblich. Hier spielt ab dem 19. Jahrhundert die Entstehung der Großstadt eine prägende Rolle.

Abb. 6 Willems (Vorname unbekannt), *El pasado. El porvenir*, ca. 1860



- 57 Zahlreiche visuelle und literarische Werke haben das Thema der ›argentinidad‹, welches sich in der ›argentinischen Leere‹ ausdrückt, künstlerisch aufgegriffen. Laura Malosetti-Costa liefert 2007 mit ihrer Ausstellung *Pampa, ciudad y suburbio* Beispiele aus der Malerei und verweist zugleich auf das literarische Werk, insbesondere *La Cautiva*, des Schriftstellers Esteban Echeverría. Vgl. Laura Malosetti Costa, *Pampa, ciudad y suburbio* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2007), 102.
- 58 Ebd., 11. Martínez Estrada charakterisiert die Pampa als illusorischen, unkonkreten und auch chaotischen Raum: »La pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía del hombre sin profundidad.« (»Die Pampa ist eine Illusion; in der Fantasie einfacher Leute, ist sie das Land chaotischer Abenteuer.«, ÜdA). Hier hält sich die Idee von einem fiktiven Ort. Vgl. Martínez Estrada (1991), 12.
- 59 »Die Strategie des Eroberers lag darin, so zu tun, als wäre es ein freier Raum, leer und unerforscht. Er hat Namen auferlegt, den Raum klassifiziert, transformiert und vor allem die Bewohner:innen und deren Lebensweise verdrängt und vernichtet.« (ÜdA). Malosetti Costa (2007), 11.

Die Großstadt, so weist Malosetti-Costa anhand der 1860 angefertigten, allegorischen Lithografie *El pasado. El porvenir* (Abb. 6) des deutschen Malers Willems hin, zeige die Zukunft, während das Hinterland die Vergangenheit symbolisiere: »Estas ideas y preconceptos signaron el rumbo político de las naciones del Plata en el siglo XIX: el campo era el pasado, el atraso y la barbarie; la ciudad, el futuro luminoso, la civilización.«⁶⁰ Die hier thematisierte Leere taucht demnach in zwei unterschiedlichen Dimensionen auf: zum einen als räumliche Konstruktion eines »leeren« Landes, zum anderen als temporales Konstrukt eines vergangenen Zeitraums. Die sich Ende des 19. Jahrhunderts ereignende *Conquista del desierto*, der Genozid an den Ureinwohner:innen im Süden der Pampa, sollte die »Argentinität« auf beiden Ebenen bekräftigen. Der eingenommene Raum ermöglichte die weitere Ökonomisierung des Landes, welche sowohl das private als auch das staatliche Kapital rapide ansteigen ließ – ein Effekt, der sich vor allem in der heranwachsenden Metropole Buenos Aires schnell bemerkbar machen sollte. Anfang des 20. Jahrhunderts blühte die Bourgeoisie auf, deren Selbstverständnis auf dem »Paradigma der Leere« und damit der Negation der indigenen Vergangenheit begründet war. Doch ein Blick auf aktuelle politische Debatten und Ereignisse zeigt, dass diese Form der »Argentinität« keineswegs überwunden, sondern nach wie vor tief im kulturellen Gedächtnis verankert ist. Weder war die Pampa jemals »leer«,⁶¹ noch gehört ihre Geschichte der Vergangenheit an.⁶² Diese Thesen bedürfen einer Erörterung, in welcher das Phänomen der Pampa aus einer zeitgenössischen Perspektive reflektiert wird.

In Pino Solanas und Octavio Getinos Dokumentarfilm *La hora de los hornos*⁶³ aus dem Jahr 1968 spiegelt sich das »Paradigma der Leere« erneut wider. Doch diesmal schlägt sich die (Neo-)Kolonialisierung nicht nur auf die Aneignung des Landes nieder, sondern manifestiert sich vielmehr in der zunehmenden Kapitalisierung und Kommerzia-

60 »Diese Ideen und Vorurteile prägten den politischen Kurs der Nationen des Río de la Plata im 19. Jahrhundert: Das Land symbolisierte die Vergangenheit, Rückständigkeit und Barbarei; die Stadt hingegen, die strahlende Zukunft und Zivilisation.« (ÜdA). Ebd.

61 Teresa Zweifel untersucht anhand von kartografischen Zeugnissen die kulturelle und ideelle Konstruktion der Pampa im späten 18. und 19. Jahrhundert. Die Materialität der Karten zeigt eine Vielzahl von Hinweisen, die das kulturelle Konzept des »vacío«, welches in der argentinischen Literatur etabliert wurde, widerlegen. Vgl. Teresa Zweifel, *Medir lo incommensurable: Los cambios en los procedimientos para relevar la pampa anterior (1796-1895)* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2014).

62 Eine Studie aus dem Jahr 2005 zeigt, dass bei 56 % der Argentinier:innen indigene Spuren in der DNA nachgewiesen werden können. Daniel Coarch, Leiter der Studie und Direktor der Fakultät für Biochemie an der Universität von Buenos Aires (UBA), gibt dementsprechend bekannt, dass die Argentinier:innen doch nicht so europäisch seien, wie sie immer geglaubt hatten. Diese Studie löste großes Entsetzen innerhalb der Bevölkerung aus, wie mir die Kunsthistorikerin Marta Penhos im Gespräch mitteilte. Der Artikel wurde am 16.01.2005 in der Tageszeitung Clarín veröffentlicht und ist unter folgendem Link aufrufbar: Silvina Heguy, »El 56 % de los Argentinos tiene antepasado indígena.« <https://ciseiweb.wordpress.com/2014/10/06/el-56-de-los-argentinos-tiene-antepasado-indigena/>. [15.10.2017].

63 Die Dokumentation galt als einer der ersten Filme des sogenannten »Dritten Kinos«. Vgl. hierzu auch: Pino Solanas und Octavio Getino, »Für ein drittes Kino.« In *Kino und Kampf in Lateinamerika: Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*, hg. v. Peter B. Schumann (München, Wien: Hanser, 1976), 9-19.

lisierung der Großstadt. Durch die Beobachtungen von Roberto Arlt beschreibt Beatriz Sarlo in *La ciudad vista* den Wandel der Großstadt, der sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ankündigt. Hier lässt sie Roberto Arlt von der »atmósfera neoyorquina« erzählen, die aus »Yanquilandia« bis hin zur »tierra criolla« transplantiert wurde. Während Walter Benjamin und Siegfried Kracauer den ökonomischen Wandel in Paris und Berlin erforschen, ereigne sich auch in der südamerikanischen Metropole die Veränderung des Marktes: »Era Buenos Aires y se vivía la primera gran transformación mercantil del siglo pasado.«⁶⁴ Mit der Kommerzialisierung der Großstadt tritt nun ein weiteres »Paradigma der Leere« in Erscheinung, welches mit der »Leere der Pampa« in enger Verbindung steht. Es ist der Einzug des Kommerzes, der – ganz im Gegensatz zum imaginierten Bild der Pampa – aufgrund der Flut an Dingen, Bildern und Informationen den Gegenentwurf zur Leere darstellt und das Konzept der »argentinidad« vor dem Hintergrund eines wachsenden Kapitalismus spiegelt. Die Reibungen zwischen »nostalgischer Leere« und »kommerzieller Fülle« werden in Solanas und Getinos filmischem Pamphlet gegen den westlichen Imperialismus eindrücklich dargestellt. Der Film zeigt die raue und harte Seite des Lebens im Landesinneren, das im Argentinischen mit dem knappen Begriff »interior« zusammengefasst wird. Es sind teilweise indigene Familien, die hier filmisch portraitiert werden und deren Existenz scheinbar in Vergessenheit geriet. Ihnen gegenüber steht die Elite, die Gesellschaft der reichen, weißen, urbanen Bevölkerung. Auch bekannte Positionen wie jene von Franz Fanon und Che Guevara nehmen eine zentrale Stellung im Film ein. Die 1960er-Jahre samt ihrer national und international einschneidenden Ereignissen gestalten das spannungsgeladene soziale und politische Szenario in Argentinien, wie die Dokumentation zeigt. Auch wenn es dem Zeitdokument nicht gelingt, den Einzug der Massenmedien und der Popkultur parallel als subversives Element zu betrachten, führt der Film in die Debatte zur aufkommenden sozialen Problematik ein.⁶⁵

La hora de los hornos ist in drei Teile gegliedert – *Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* und *Violencia y liberación* –, welche wiederum in unterschiedliche Kapitel aufgeteilt werden. Im ersten Teil portraitiert das Kapitel *La guerra ideológica* die neue Konsumwelt, die sich in den Straßen von Buenos Aires, wie beispielsweise der legendären *Calle Corrientes*, in Form von Kinosälen, Plattenläden, Zeitschriftenkiosken zwischen Coca-Cola-Werbung und Ankündigungen der neusten Filme aus Nordamerika ausbreitet. Es ist diese Szene, die hier aufgegriffen werden soll, um einen bestimmten Blick auf die Kunstwelt thematisieren zu können.⁶⁶ Eine Stimme kommentiert die Szene, in welcher sich Menschenmassen durch die Straßen drängen (Abb. 7). Die Feststellung, die die Stimme am Ende der Szene formuliert – »Se enseña a pensar en ing-

64 »Es war Buenos Aires und man erlebte [hier] die erste große merkantile Transformation des letzten Jahrhunderts.« (ÜdA). Beatriz Sarlo, *La ciudad vista: Mercancías y cultura urbana* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009), 15.

65 Borsó definiert den Begriff der »Subversion« als »continuous process of appropriation and displacement«. Die Subversion stehe von Anfang an im Kontext des Hybriden, weshalb sie sich stets als ambivalentes Unterfangen gestalte. Borsó (2006), 45.

66 Die ca. achtminütige Szene kann (ab 1:10:45) unter folgendem Link abgerufen werden: Pino Solanas und Octavio Getino, »La hora de los hornos.« <https://www.youtube.com/watch?v=Ts7WeqGoxYk>. [09.07.2018].

Abb. 7 (links) Pino Solanas und Octavio Getino, *La hora de los hornos*, 1968, Filmstill (belebte Einkaufsstraße);

Abb. 8 (rechts) Pino Solanas und Octavio Getino, *La hora de los hornos*, 1968, Filmstill (Jorge Romero Brest und Partygäste im ITDT)



lés« (Es wird gelehrt, auf Englisch zu denken) –, lässt die Kritik an den neuen Medien und deren Herkunft deutlich werden. Der gesamte Film ist von zahlreichen Inserts in Form von Kurztexten aus weißen Buchstaben vor schwarzem Hintergrund durchzogen. Die Schriftzeichen inszenieren die dargestellten Bilder, indem sie auf die Abstraktion von Textsprache zurückgreifen und den sinnlichen Bildern ideologisch konnotierte Aussagen gegenüberstellen. So leitet eines der vielen Inserts – »Artistas e intelectuales son integrados al sistema« (Künstler:innen und Intellektuelle sind in das System integriert) – in die nächste Sequenz über, die eine Ausstellung im ITDT und ferner eine Party am selben Ort zeigt. Kurz darauf erscheint Jorge Romero Brest vor der Kameralinse. Der Direktor ist von jungen Leuten umgeben (Abb. 8). Gemeinsam steigen sie die Treppen zu der Party hinauf. Die jungen Besucher:innen sind u.a. als Beatles oder Hippies⁶⁷ verkleidet und feiern ausgelassen zu der im Hintergrund ertönenden Musik. Auf diese Szene folgt schließlich ein stilistisches Delirium an Bildern und Tönen. Unterschiedlichste Impressionen werden nacheinander blitzschnell eingeblendet: Bilder aus u.a. der Pop- und Werbekultur, aus dem Vietnamkrieg; Bilder der Armut und der Gewalt, aus Comics, aus den Feldern der Erotik und der Mode vermischen sich mit Eindrücken aus der Film-, Musik- und der Autoindustrie sowie mit klassischen Werken der europäischen Kunstgeschichte (*Les Sabines* von David, *Le Déjeuner sur l'herbe* von

67 In *Importación – Exportación* stellte Marta Minujín 1968 die von ihr aus New York nach Buenos Aires importierte Hippiekultur aus. Das Werk umfasste ein Ambiente, in welchem Minujín u.a. psychedelische Bilder ausstellte, sowie einen kleinen Laden, in dem sie ihre selbstkreierten Kleider und weitere Hippieprodukte verkaufte. In New York konsumierte die Künstlerin zum ersten Mal die Droge LSD, welche in Buenos Aires, so Minujín, bis dato kaum verbreitet gewesen sei. Der Journalist Fernando García dokumentiert diese Lebensphase der Künstlerin und recherchiert darüber hinaus zu der u.a. von Minujín herausgebrachten Zeitschrift *Lo inadvertido*. Vgl. Marta Minujín, *Marta Minujín: Los años psicodélicos, edición facsimilar completa de Lo inadvertido, diario underground de 1969* (Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2015a).

Manet und Michelangelos David). Der Ton wechselt zwischen Kommentaren von interviewten Partygästen, Ray Charles' Souklassiker *I don't need no doctor*, Radiobeiträgen, Tonausschnitten aus Filmen, Maschinengeräuschen, Konzertaufnahmen, Gesprächen; er geht über in tosenden Lärm und mündet schließlich im Gelächter einer Frau. Begleitet vom Rattern eines Maschinengewehrs werden schließlich die letzten Bilder, die sich teilweise wiederholen, den Kugeln einer Waffe gleich in die Augen der Betrachter:innen »geschossen«. »La monstruosidad se viste de belleza« (Das Monströse verkleidet sich als Schönheit) lautet der Text des letzten Inserts dieser fast drei Minuten andauernden Szene. Ohne an dieser Stelle näher auf die ästhetische und politische Bedeutung der filmisch inszenierten »Bilderflut« eingehen zu können, soll jedoch die überspitzte Darstellung der Kunstszene und ihrer Akteur:innen nicht unkommentiert bleiben. Denn aus dieser leiten die Filmemacher folgende Konsequenz ab: die Unfähigkeit der Kunst, aus einem weltlichen Chaos und Delirium heraus eine »Alternative« zum »System« (des Kapitalismus) oder gar eine Revolution gegen den Neokolonialismus hervorbringen zu können. Vielmehr werden das ITDT und seine Anhänger:innen als naiv und blind verspottet. An dieser Stelle erachte ich es für wichtig, zwischen der »Scheinwelt« des ITDT und der Agenzialität der Kunst zu unterscheiden. Nicht nur die Künstler:innen, sondern auch die Kunst wird in *La Hora de los hornos* unmittelbar »in das System integriert«. So lässt dieses Zeitdokument in seiner filmischen Diskurspraxis keinen Raum für Alternativen offen und verharnt stattdessen vielmehr in den Dichotomien »Kapitalismus versus Kommunismus« sowie »Kunst versus Markt«. Aus dieser Position entspringen zahlreiche Rezeptionen, die vom Begriff der »Resistenz« geprägt sind. Doch mündet jene Resistenz, wie Solanas und Getinos sie begreifen, erneut in einer dichotomischen Denkweise. Hier wird die Kunstwelt samt ihrer unterschiedlichen Akteur:innen lediglich in Form einer Polarisierung inszeniert. An dieser Stelle kann jedoch mit Bredekamp nach der »anderen Existenzweise« von Bildern gefragt werden. Statt die Bilder nun einem institutionellen und politischen Rahmen unterzuordnen, könnte vielmehr die Materialität und Sinnlichkeit der gezeigten Bilder und Dinge, die eine ganz eigene Agenzialität entfachen, analysiert werden. Es ist diese spezielle Form der Handlungsmacht von Kunstwerken, die im Verlauf der Analyse fruchtbar gemacht werden soll. Doch immer wieder werden sich Spannungen in den »ästhetischen Wahrnehmungssituationen« (Seel) zeigen. Gegenstände und Subjekte stehen dabei in einer »Interpendenz« (Seel), verflechten sich mit Diskursen und Ereignissen. Die Komplexität dieser Verflechtungen offenbart sich bereits in der grausamen Realität der kolonialen Geschichte, auf die Solanas und Getino mit der Position des Widerstands reagieren. Doch schlägt sich der hier angestrebte Widerstand gegen den Neokolonialismus in der erneuten Festsetzung eines anderen (totalitären) Systems nieder, dem Kommunismus. Es geht jedoch nicht darum, mittels der Kunstwerke die eine oder andere Seite der Macht zu beleuchten; vielmehr sollen Spannungsverhältnisse zwischen den Dichotomien beschrieben werden. Kunst kann weder, wie Solanas und Getino darlegen und kritisieren, in ein politisches System integriert werden, noch existiert sie in der Isolation. Vielmehr agiert sie in Netzwerken und situiert sich in diversen Verbindungen und Schnittstellen, die zwischen unterschiedlichen Akteur:innen und Aktanten entstehen können.

Aus geopolitischer Perspektive nimmt der westliche Kommerz sowohl auf die Kunstproduktion als auch auf deren Institutionalisierung im Buenos Aires der 1960er-

Jahre regen Einfluss. Das Aufkommen der Popkultur sowie die sozialen und politischen Umstände sorgen in Argentinien und auch in anderen südamerikanischen Ländern für eine große Bandbreite an künstlerischen Arbeiten.⁶⁸ Die 2012 realisierte Ausstellung *Arte de Contradicciones. Pop, realismo y política. Brasil-Argentina, 1960* lieferte einen umfassenden Überblick zur Kunstproduktion der Sechzigerjahre. Anhand der »zwei Mythen« von den beiden Amerikas, »Coca-Cola« und »Che Guevara« werden aufkommende Widersprüche thematisiert.⁶⁹ Bezüglich des Zusammenpralls zwischen dem »nord- und südamerikanischen Kapitalismus« schreibt der Kurator Paulo Herkenhoff: »El arte en ese período operaba con las contradicciones entre el capitalismo avanzado y el capitalismo periférico en el eje Norte-Sur. En el extremo de la pobreza, la sociedad de consumo del pop se yuxtaponía al consumo marginal y al lumpenismo« de Juanito Laguna de Berni.⁷⁰ Die Ausstellung zeigte u.a. auch Arbeiten von Noé und Minujín.⁷¹ Vor diesem Hintergrund lohnt es sich nun das Werk dieser Künstler:innen in Bezug auf die »Paradigmen der Leere« weitergehend zu diskutieren. Denn aus dem Geflecht zwischen dem identitätsstiftenden Konstrukt von der »Leere der Pampa« und dem globalisierten, kolonialen Erbe des Kapitalismus ziehen Noé und Minujín in ihren Werken unterschiedliche Konsequenzen. Bisher wurden »Pampa« und »Metropole« stets getrennt voneinander behandelt. Dieser Ansatz bietet nun eine andere Perspektive.⁷² Denn erst in der Zusammenführung können die vermeintlichen Gegensätze und

68 Das ITDT wurde u.a. von nordamerikanischen Unternehmen wie z.B. Rockefeller finanziert und war im Projekt *Alianza para el progreso* seitens der USA integriert. Zum Einfluss Nordamerikas siehe auch die Ausführungen zu Marta Traba in 2.4.1.

69 »Die Kunst in dieser Zeit setzt sich mit den Widersprüchen zwischen einem fortgeschrittenen und einem peripheren Kapitalismus auf der Nord-Süd-Achse auseinander. Der Konsumgesellschaft des Pop wurde vor dem Hintergrund einer extremen Armut der marginale Konsum und der »Lumpenismus« von Berni Juanito Laguna gegenübergestellt.« (ÜdA). Paulo Herkenhoff, In *Arte de contradicciones: Pop, realismo y política, Brasil-Argentina 1960*, hg. v. Paulo Herkenhoff, Gonzalo Aguilar und Laura Cabezas (Buenos Aires: Fundación Proa, 2012), siehe Einleitung.

70 Ebd., 22. Juanito Laguna und Ramona Montiel sind Kunstfiguren, die von Antonio Berni Ende der 1950er Jahre erfunden wurden. Sie symbolisieren das Leben am Rande der reichen argentinischen Gesellschaft und erscheinen häufig im Zusammenhang mit der neuen industriellen Arbeitswelt. Auch Berni beschäftigt sich thematisch mit der Pampa. In *La Pampa tormentosa* von 1963 erhebt sich ein Wirbelsturm aus Wellblechteilen, ein von ihm häufig verwendetes Material, und Geist.

71 Mit Noés *Introducción a la esperanza* von 1963 wurde ein Werk gezeigt, welches sich in die Schaffensperiode des Kollektivs *Otra figuración* integrieren lässt. Die Malerei nimmt direkten Bezug auf die Wahlen im Jahr 1963 und thematisiert den Niedergang der peronistischen Ära. Minujíns Arbeiten – *Revuélquese y viva*, *Cabalgata*, *Leyendo las noticias* und *Sin título* – umfassen unterschiedliche Themenkomplexe. In *Cabalgata* interveniert die Künstlerin 1964 in einer Fernsehshow und entfacht ein Chaos. Bereits hier wird ihr Interesse für das Massenmedium geweckt.

72 Vielmehr wird derzeit die Dezentralisierung von Buenos Aires angestrebt, um auch andere Kunstszene in den Fokus zu stellen. Verschiedene Aufsätze in Baldassares und Dolinkos umfangreichem Sammelband widmen sich diesem Ansatz, vgl. María I. Baldassarre und Silvia Dolinko (2011).

Grenzen zwischen Pampa und Metropole⁷³ als sich ergänzende Komponenten sowie als Schwellen, im Sinne von Waldenfels, begriffen werden.

Noé erarbeitet das *vacío*, indem er von dessen künstlicher Konzeption ausgeht. Er stellt sich also der Herausforderung, nicht die Leere selbst, sondern deren *Umstände* zu reflektieren. In seiner 1965 veröffentlichten *Antiestética* hält der Künstler diese wichtige Erkenntnis in einem metaphorischen Bild fest: »Un salto en el vacío no es una relación con el vacío. Es ante todo una relación con lo circundante.«⁷⁴ Minujín hingegen, lässt sich vom Begriff der Leere und dem Diskurs um die *argentinidad* weniger beeinflussen. Denn in ihrer Kunst setzt sie sich bereits sehr früh mit internationalen Strömungen auseinander und situiert sich somit nicht nur in einer »argentinischen Realität« oder Problematik. Das Argentinische interessiert die Künstlerin stets aus einer bestimmten Perspektive: der Gegenwart. So stellt das Jahr 1964 die Zeitspanne dar, in welcher Minujín an drei Orten – Paris, Buenos Aires und New York – wichtige Kontakte knüpft, die nicht nur die Verbreitung ihrer Arbeit, sondern auch ihre weitere Kunstproduktion erheblich beeinflussen werden.⁷⁵

Noé wiederum richtet sich mit seiner Perspektive, insbesondere in seiner Werkreihe aus den 1960er-Jahren, auf die historische Vergangenheit aus, weshalb er den Diskurs um die *argentinidad* nicht ignorieren kann. 1963 manifestiert er seine Position in einer Zeitung: »La Argentina, antes que nada, tiene que inventarse a sí misma. Y para eso tenemos que correr todos los riesgos: errores, bodrios si fuera necesario [...]. La pintura argentina no existe: hagámosla!«⁷⁶ In Noés Appell äußert sich seine enge Beziehung zur Geschichte Argentinien, die den Künstler, trotz seines langjährigen Aufenthaltes in Paris von 1976 bis 1987, nicht davon abhalten wird, stets »von Argentinien aus« (*desde Argentina*) zu denken und jenes Denken in seiner Malerei zu problematisieren. Darüber hinaus wird das Paradox, in welchem der Künstler gefangen ist, deutlich artikuliert. Als »argentinischer« und deshalb auch »lateinamerikanischer Künstler« kann sich Noé auf institutioneller Ebene von seiner »Bedingung« kaum lösen, während seine Kunst hingegen stets über das nationale Narrativ hinaus geht, ja sich grundsätzlich in einer »anderen Existenzweise« situiert.⁷⁷

Auf seiner Hochzeitsreise in die Quebrada von Jujuy im Jahr 1957 reflektiert Noé seine Begegnung mit dem Norden Argentinien. Einige Zeichnungen dieser Reise (Abb. 9)

73 Längst ist die Armut, die Solanas im Landleben verortet, in die Stadt eingezogen. Die Bilder Bernis untersuchen diesen Umzug nur allzu gut. Und längst ist der Kapitalismus in die Weiten der Pampa vorgedrungen. Nicht nur die traditionelle Viehzucht, sondern auch verschiedene Monokulturen, vor allem die Sojaindustrie, dehnen sich auf das Weideland der Pampa aus. Vgl. dazu auch 10.2.4.

74 »Ein Sprung in die Leere schafft keine Beziehung zur Leere. Er schafft vielmehr eine Beziehung zur Umgebung.« (ÜdA). Noé (2015), 41.

75 In Buenos Aires wird die Künstlerin von Jorge Romero Brest, in New York von Jan van der Marck und in Paris von Pierre Restany unterstützt. Vgl. Javier Villa, »Marta Minujín. Una biografía.« In *Marta Minujín: Obras 1959-1989*, hg. v. Victoria Noorthoorn (Buenos Aires, Argentina: Malba-Fundación Constantini, 2010), 137.

76 »Argentinien muss sich vor allem selbst [neu] erfinden. Und dafür müssen wir alle Risiken eingehen: Fehler, Chaos, wenn nötig [...]. Die argentinische Malerei gibt es nicht: Lasst uns sie machen!« (ÜdA). Noé, Luis Felipe, in der Zeitschrift *Panorama N. 2, Artes Visuales, Julio, 1963*. Diese Quellenangabe wurde entnommen aus: Theisen (1987), 74.

77 Diese These wird im vierten Kapitel ausführlich diskutiert, vgl. 9.

publiziert er im selben Jahr zusammen mit einem von ihm verfassten Text in der Zeitschrift *El hogar*:

»Allí [en la quebrada] no se puede hablar de la naturaleza y del hombre como cosas separadas, sino que cabe comprenderlas como una misma realidad. Allí no se puede dibujar a la figura con un criterio individualista: hay que fusionarla con el medio. Y he aquí la necesidad de emprender el camino de la abstracción. Entre la naturaleza y la figura debe extenderse el puente de la fusión, término de por sí abstracto.«⁷⁸

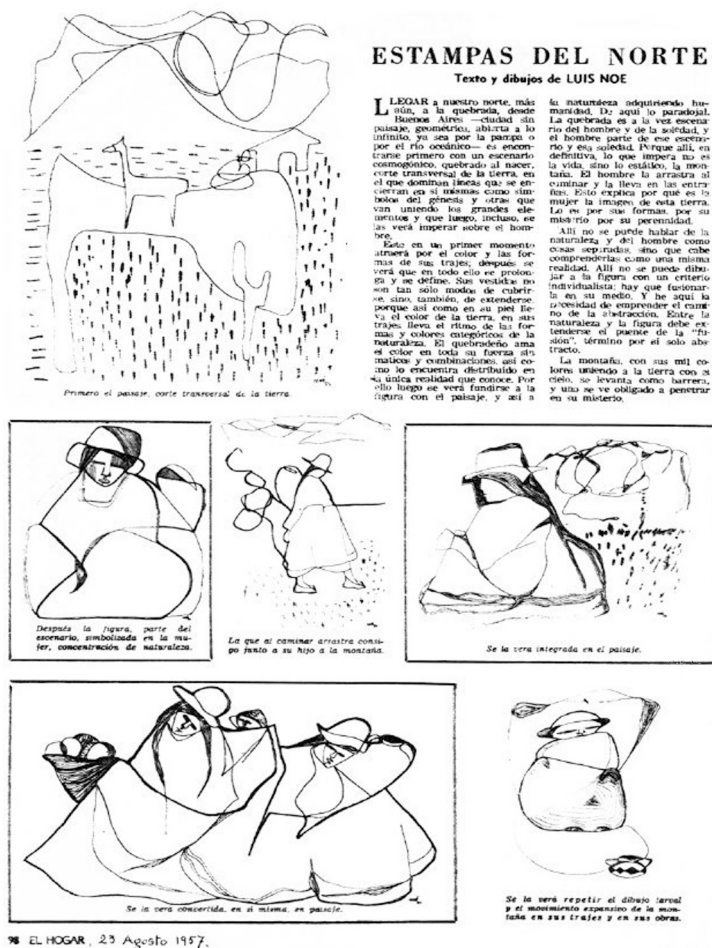
Mit den Zeichnungen von 1957 steht der Maler am Beginn seiner künstlerischen Karriere. Mensch und Natur zeigen sich hier in enger Verbindung. Bereits in diesen frühen Arbeiten wird sichtbar, dass seine Kunst in ständigem Austausch zwischen dem urbanen und ländlichen Raum stehen wird. Die Kunst von Minujín hingegen verortet sich ganz und gar im urbanen Kontext der Metropole. In zahlreichen Werken werden die Phänomene der aufkommenden Massengesellschaft anhand der neuen Medien erforscht. Beispielsweise wird das Fernsehen als Medium der Simultanität immer wieder aufgegriffen.⁷⁹ Das anfangs erläuterte Raum-Zeit-Problem, welches in Bezug auf die Pampa durch die Negation von räumlichen und zeitlichen Eigenschaften zugunsten der Entwicklung der Metropole aufkam, tritt nun in der Kunstproduktion von Noé und Minujín erneut in Erscheinung. Es ist der differenzierte Umgang mit dem Lebensraum sowie dessen Historizität, welche die künstlerische Praxis aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven beeinflusst. Doch im Begriff der ›arte argentino‹ werden diese differenzierten Perspektiven, ohne sie tiefer zu hinterfragen, wieder vereint. In die Kategorie der ›arte argentino‹ ist das ›Paradigma der Leere‹ fest verwoben. Die Kunstwerke von Prilidiano Pueyrredón über Eduardo Sívori bis Oscar Bony, León Ferrari und schließlich auch Luis Felipe Noé lassen sich – wie Malosetti-Costa bereits dargestellt hat – unter dem Themenkomplex der Pampa diskutieren. Werke von Marta Minujín und den sogenannten *artistas pop* sind von diesem Diskurs ausgeschlossen.

Die Pampa ist zum einen der Ort, der Materialität hat und ganz und gar nicht leer ist, zum anderen symbolisiert sie ein kulturelles Phänomen, eine bis heute häufig missinterpretierte Metapher.⁸⁰ Vor diesem Hintergrund ließe sich nun folgende These aufstellen: Über die Pampa als Diskursraum, der nicht bloß im Kontrast, sondern in enger

78 »Dort [in der Schlucht] kann man nicht von Natur und Mensch als getrennte Einheiten sprechen, sondern sie müssen in ein und derselben Realität verstanden werden. Dort kann die Figur nicht mit einer individualistischen Geste gezeichnet werden: Sie muss mit der Umgebung [medio] verschmelzen. Und dazu ist der Weg der Abstraktion notwendig. Zwischen Natur und Figur muss die Brücke der Verschmelzung, ein an sich bereits abstrakter Begriff, erweitert werden.« (ÜdA). Luis F. Noé, Hg., *Luis Felipe Noé – Cuaderno de bitácora* (Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2015a), 32.

79 Vgl. hierzu Kapitel V.

80 Bis heute kursiert der Irrglaube es habe nur wenige indigene Völker in Argentinien gegeben, auch das Denken von Minujín ist in diesem Irrglauben verhaftet. Im Interview sagt die Künstlerin: »Yo siempre decía en Europa hay tanto en la tierra, en cambio en Argentina caminamos sobre una tierra nueva. Cuando caminas por la tierra de la Pampa, no hay cadáveres.« (»Ich habe immer gesagt, dass es in Europa so viel in der Erde gibt, doch in Argentinien hingegen laufen wir über neue Erde. Wenn du über die Erde der Pampa läufst, gibt es keine Leichen.«, ÜdA). Auszug aus dem bisher unveröffentlichten Interview mit Marta Minujín in Buenos Aires vom 24.10.2014.

Abb. 9 Luis Felipe Noé, *Estampas del Norte, El hogar, 1957*

Relationalität zum urbanen Raum steht, kann die feste Konstruktion der ›argentinidad‹ und deshalb auch der ›arte argentino‹ kritisch hinterfragt werden. Hierbei bieten die Positionen von Noé und Minujín aufgrund ihrer differenzierten Auslegung von Zeit und Raum die Gelegenheit, das Spannungsverhältnis zwischen Ruralität und Urbanität, zwischen Kunst und Markt kritisch zu reflektieren.