



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„'La Contrainformación' - Das Konzept der Gegeninformation in der politischen Aktionskunst Argentiniens“

Verfasserin

Veronika Hackl, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuer:

Dr. Sebastian Egenhofer

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 08.01.2013

*dedicado a
Jochen Töni und /y Pedro „el colchón“ Amanda
gewidmet.*

Inhaltsverzeichnis

Danksagung/ Agradecimiento.....	9
1. Einführung.....	11
1.1. Forschungsstand.....	13
1.2. Erarbeitung der Forschungsfrage.....	15
2. Tucumán Arde – Tucumán Brennt.....	16
2.1. Einleitung.....	16
2.2. Das Projekt Tucumán Arde und seine Vorläufer.....	17
2.2.1. Der Premio „Ver y Estimar“ und die „Experiencias 1968“.....	18
2.2.2. Der Premio Braque.....	20
2.2.3. Der Anschlag auf die Konferenz Romero Brests.....	24
2.2.4. Der „Ciclo de arte experimental“.....	26
2.2.5. Tucumán Arde.....	27
2.2.5.1. Die CGTA und die Avantgarde.....	28
2.2.5.2. Die sozialpolitische Verortung.....	29
2.2.5.3. Die Deklaration.....	30
2.3. Analyse und Verortung	38
2.4. Das Archiv Tucumán Arde. Nationale und internationale Rezeption.	41
3. Das Konzept der Gegeninformation.....	44
4. Politische Aktionskunst in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren.....	48
4.1. Einleitung.....	48
4.2. Das CAyC, Centro de Arte y Comunicación.....	49
4.3. Der Siluetazo.....	51
4.4. Die GAC - Grupo de Arte Callejero.....	57
4.5. Gegeninformation in der Demokratie und die Wiederbelebung des öffentlichen Raums.	61
5. Arde! Arte und die Kunst nach 2001.....	63
5.1. Entstehungskontext – Proteste 2001.....	63
5.1.1. Die Bildung von Künstler_innengruppen während der Proteste.....	67

5.2. Arde! Arte.....	70
5.2.1. Die Entstehung der Gruppe und Verlauf der Bewegung.....	71
5.2.2. Aktionen/ Werke.....	73
5.3. Gegeninformation bei Arde! Arte.....	81
6. Der subversive Anspruch politischer aktionistischer Kunst – Ein Spannungsverhältnis.....	82
6.1. Tucumán Arde vs. Arde! Arte.....	82
6.2. Der Subversive Anspruch der aktionistischen politischen Kunst.....	88
6.3. Referenz und Legitimierung.....	94
7. Conclusio und Ausblick.....	99
Glossar und Abkürzungsverzeichnis.....	101
Bibliografie.....	104
Quellen.....	112
Abbildungsnachweis.....	113
Abbildungen.....	115
Deutsches Abstract.....	141
Abstract in English.....	142
Lebenslauf.....	143

Danksagung/ Agradecimiento

Johanna Hackl-Soldan, Wolfgang Hackl und Maria Soldan

für die lebenslange, vielseitige und konditionslose Unterstützung, sowie Förderung.

Joachim Hackl für Rat und Tat.

Johanna Pröll und Constanze Stahr für den gemeinsamen Weg und das gegenseitige Erden.

Laura Stahlhut für das Feilen an Übersetzungen.

Catharina Felke für Kommentare und Abwechslung.

Christina Schaufler für Rückhalt und Fürsorge.

Natalia Gonzalez Henry und Florencia Noriega für das Überwinden von Zeit und Distanz.

-/ por vencer el tiempo y la distancia.

Den Mitgliedern eines besonderen Lesekreises für ebendiesen und so viel darüber hinaus.

...in Vertretung für viele, die mich begleiten und denen ich von Herzen danke!

Natalia March für die Hilfestellung in Argentinien

-/por el apoyo en Argentina.

Norberto Puzzolo, Graciela Carnevale, Noemi Escandell, Magdalena Jitrik, Javier del Olmo, Natalia Revale und Jose Luis Meiras

für die Gespräche, die Einsicht in ihre persönlichen Archive, das Zurverfügungstellen von Material und den Dialog.

-/por las conversaciones, por el acceso a sus archivos personales, la facilitación de material y el diálogo.

Adriana Lauría und Ana Longoni für das Vermitteln von Kontakten.

-/por facilitar contactos.

... in Vertretung für all diejenigen, die mir Einblicke und Ausblicke ermöglichten.

... en sustitución por todos aquellos que me han permitido la formación de nuevas ideas y perspectivas.

Sebastian Egenhofer für die Betreuung und das Interesse am Thema.

Max Hinderer und Jens Kastner für Anregungen und Hinweise.

1. Einführung

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der sogenannten politischen Kunst¹ in Argentinien im Zeitraum 1968 bis in die Gegenwart, unter besonderer Berücksichtigung des Konzepts der Gegeninformation. Es handelt sich dabei um ein Thema, das für das Institut der Kunstgeschichte an der Universität Wien gewiss ungewöhnlich ist und welches auch generell im deutschen Sprachraum sehr wenig behandelt wird. Obgleich die argentinische Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch aus internationaler Perspektive spannend und durchaus wert ist, erforscht zu werden, findet sie nur selten Einzug in die Hörsäle an denen die klassische Wiener Schule gelehrt wird. Umso interessanter scheint eine Herangehensweise, die versucht, die Werke und Aktionen zu kontextualisieren und in Argentinien selbst zu verorten. Das heißt, sie nicht (nur) mit europäischen oder nordamerikanischen Tendenzen zu vergleichen – und Anknüpfungspunkte gibt es gewiss zur Genüge – sondern, aus der argentinischen (Kunst-)geschichte heraus zu betrachten.

Diese Überlegung erklärt den Aufbau der Arbeit, in der zunächst ein essentielles Beispiel analysiert wird, um dann neuere Tendenzen in der politischen Aktionskunst Argentiniens zu untersuchen. Beim ersten Beispiel handelt es sich um das Projekt *Tucumán Arde*, das im Jahr 1968 von Künstlerinnen und Künstlern aus Rosario und Buenos Aires durchgeführt wurde und welches die sozialen Missstände der Region Tucumán im Norden Argentiniens zum Thema hat. Demgegenüber wird die Künstler_innengruppe ARDE! ARTE („Brenn! Kunst“) gestellt, die 2002 gegründet wurde und die ihre Aktionen und Installationen in diversen politischen Protesten, die in Buenos Aires ausgetragen wurden, verankerte. Das Kollektiv bildete sich im Zuge der sozialen Bewegungen, die in Argentinien nach dem Wirtschaftszusammenbruch 2001 stattfanden und als „Argentinazo“ zusammengefasst werden. Aus der Bewegung ARGENTINA ARDE. COLECTIVO DE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA („Argentinien brennt. Alternatives Medienkollektiv“) entstand. ARGENTINA ARDE ist eine Plattform die mit dem alternativen Medienportal Indymedia.org arbeitet und sich Erweiterung des Medienportals zum Ziel gesetzt hat. In Europa waren derlei Bewegungen in den letzten Jahren vor allem durch die Ereignisse des sogenannten „Arabischen Frühlings“ im Gespräch. Auf ähnliche Weise haben sich in Argentinien schon damals Personen über das Internet vernetzt, wurden

¹ Der Begriff „politische Kunst“ ist problematisch, da er zu viele unterschiedliche Positionen in einem Schlagwort vereint und darüber hinaus viele der beschriebenen Aktionen und Projekte ursprünglich gar nicht als Kunstwerke entstanden sind. Auf diese Problematik wird im Laufe der Arbeit noch näher eingegangen.

Demonstrationen organisiert, Aktionen geplant und gleich darauf darüber berichtet. ARGENTINA! ARDE wurde zu einem großen Internetportal mit einer derartigen Fülle an Information, dass Aussenstehende schnell den Überblick verlieren konnten, das jedoch in den ereignisreichen Tagen rund um den 19. und 20. Dezember 2001 für viele Menschen zur Hauptinformationsquelle wurde. Aus dieser Plattform entstanden schließlich unterschiedliche Gruppierungen, die jeweils spezifische Aufgaben hatten. So gab es zum Beispiel Filmteams, die mit Videokameras ausgestattet an den Demonstrationen teilnahmen und aus einer partizipativen Perspektive das Geschehene dokumentierten. Oder es gab Reporterinnen und Reporter die ihre Artikel auf der Onlineplattform veröffentlichten.

Im Rahmen dieser Bewegung bildeten sich darüber hinaus viele Kollektive aus Künstlerinnen und Künstlern, die sich auf künstlerisch-kritischer Ebene mit den Ereignissen auseinandersetzten und an den Aktionen teilnahmen. Viele von ihnen arbeiteten auch nach dem sogenannten „Argentinazo“ als Künstler_innenkollektiv weiter. ARDE! ARTE ist eines davon.² Nicht nur ihr Name bezieht sich offensichtlich auf eine der wichtigsten künstlerisch-politischen Aktionen des 20. Jahrhunderts in Argentinien: dem Projekt *Tucumán Arde* (1968). Auch inhaltlich verweisen ARDE! ARTE auf ihre avantgardistischen Vorgänger, indem sie sich selbst genau wie diese dem Konzept der Gegeninformation verschreiben. Auf ihrer Homepage betonen sie:

Este movimiento, deviene entonces, en la creación de un colectivo de artistas de la cultura y la comunicación, cuyo objetivo principal es generar un espacio en el cual se problematizan diferentes conflictos, conteniendo a quienes deseen expresarse con respecto a esto y construyendo vías de contra información.

Argentina Arde, alude a las diversas experiencias de Tucumán Arde en el año 1968.³

Was meint jedoch dieses Konzept der Gegeninformation? Und in welchem Zusammenhang stehen die beiden Künstlergruppen tatsächlich? Wie tiefgehend ist der Bezug zwischen ARDE! ARTE und *Tucumán Arde*? Diese Fragen sollen in der vorliegenden Arbeit geklärt werden. Das Konzept der Gegeninformation dient dabei als Anker, anhand dessen die Entwicklung politischer Aktionskunst in Argentinien im Zeitraum von 1968 bis 2006 analysiert wird.

2 Zur Zeit arbeiten sie einerseits an einem Archiv ihrer bisherigen Aktionen und Werke, andererseits soll demnächst wieder eine neue Arbeit entstehen, wie sie im Interview vom 2.9.2012 anmerkten.

3 Autor Unbekannt, Arde!, in: Arde! Arte, 06.01.2013, www.ardearte.com.ar
„Diese Bewegung bildet sich daher aus der Entstehung eines Kollektivs aus Kultur- und Kommunikationskünstler_innen, deren primäres Ziel es ist, einen Raum zu schaffen, in dem verschiedene Konflikte problematisiert werden und in dem sich alle, die dies wollen, dazu ausdrücken und Wege der Gegeninformation bilden. Argentina Arde spielt auf die diversen Erfahrungen von Tucumán Arde im Jahr 1968 an.“ (Übersetzung der Autorin)

Daraus ergeben sich zunächst zwei Hypothesen: Einerseits stehen politische Aktionskünstlerinnen und -künstler natürlich genauso wie andere Kunstsparten in einer gewissen künstlerischen Tradition und bedienen sich bekannter Elemente und Zitate. Andererseits entstehen derlei Aktionen jedoch aus einem konkreten gesellschaftspolitischen Kontext, der die Art und Weise wie politische Aktionskunst entsteht und entstehen kann, stark beeinflusst und dadurch einen ebenso wesentlichen Einfluss auf die Ästhetik der Werke hat.

Nach einer allgemeinen Einführung ins Thema und einer näheren Erläuterung des Begriffs der Gegeninformation wird demnach zunächst das Projekt *Tucumán Arde* beschrieben und analysiert. Dann erfolgt ein kurzer Abriss zur politischen Aktionskunst in den 70er, 80er und 90er Jahren, um den Bogen zwischen den beiden Projekten zu spannen und Varianten der aktionistischen politischen Kunst aufzuzeigen. Schließlich wird näher auf die Gruppe ARDE! ARTE eingegangen und Zusammenhänge zwischen der künstlerischen Tradition einerseits und der soziopolitischen Situation andererseits herausgearbeitet werden. Diese Erkenntnisse werden in einem letzten, theoretischen Kapitel noch einmal auf einer Metaebene reflektiert.

1.1. Forschungsstand

Zunächst muss in diesem Zusammenhang betont werden, dass der überwiegende Großteil der Literatur, die zur Erstellung dieser Arbeit verwendet wurde, aus Argentinien stammt und nur auf spanisch publiziert wurde. Einzelne Bücher und Artikel finden sich in englischer Übersetzung, die deutschen Publikationen beschränken sich auf einige wenige Werke. Daher wurde der Großteil der Literaturrecherche während eines fünfwöchigen Aufenthalts in Argentinien im August und September 2012 durchgeführt. Im Zuge dieser Forschung wurden außerdem Interviews mit einigen Künstlerinnen und Künstler geführt, die ebenso wichtige Quellen darstellen.

Für die Bearbeitung des Projekts *Tucumán Arde* konnte auf eine Vielzahl von Katalogbeiträgen und Artikel zurückgegriffen werden. Es handelt sich bei diesem Projekt schließlich um einen anerkannten und kanonisierten Teil der argentinischen Kunstgeschichte und *dem* Referenzbeispiel für aktionistische politische Kunst des Landes. Diesen Ruhm verdankt es allem voran der umfangreichen Forschung Ana Longonis und Mariano Mestmans, die in den 1990er Jahren das Projekt aufarbeiteten, zahlreiche Interviews führten und sich dabei nicht

nur auf die beteiligten Künstlerinnen und Künstler beschränkten, sondern auch andere Akteure und Akteurinnen zu Wort kommen ließen. Das Buch „Del Di Tella a Tucumán Arde“⁴ ist daher das meist zitierte Buch in diesem Zusammenhang. Dies gilt sowohl für die vorliegende Arbeit, als auch für nahezu alle anderen Publikationen zum Thema. Die erste Publikation, die sich dem Projekt *Tucumán Arde* widmete, stammte jedoch von einer der Beteiligten Künstlerinnen selbst, die das Geschehene in einer wissenschaftlichen Arbeit behandelte.⁵ Für die Bearbeitung des Themas unumgänglich ist das umfangreiche Archiv Graciela Carnevalis, das im Zuge der Forschung auch eingesehen wurde.

Für die Erarbeitung des Kapitels über die politische Aktionskunst in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren war die ausführliche Onlineplattform zur argentinischen Kunst der Stadt Buenos Aires und daraus besonders das Dossier „Arte de Acción“ von Rodrigo Alonso, hilfreich.⁶ Über den *Siluetazo* gibt es eine ebenfalls von Ana Longoni gemeinsam mit Gustavo Bruzzone herausgegebene Publikation⁷, die in zahlreichen Artikeln nicht nur die Aktion aus dem Jahr 1983 behandelt, sondern auch ihre Rezeption in späteren Jahren. Über die GRUPO DE ARTE CALLEJERO existieren einige Artikel und Katalogbeiträge, die umfangreichste Informationsquelle stellt in diesem Fall jedoch das von ihnen selbst herausgegebene Buch „Pensamientos, prácticas y acciones del GAC“⁸ dar. Es zeigt sich die allgemeine Tendenz, dass gerade für politische aktionistische Kunst eine erste Reflexion der Beteiligten selbst eine essentielle Forschungsgrundlage liefert.

Prinzipiell ist zu betonen, dass die Quellenlage umso dünner wird, je kürzer die Kunstaktionen zurückliegen. Selbstverständlich sind Werke und Künstler_innen der 1960er Jahre schon umfangreicher behandelt, analysiert und erforscht worden, als jene der 2000er Jahre. Daher wurde besonders bei der Erarbeitung des Kapitels über ARDE! ARTE auch auf Internetquellen wie Blogs und Onlineartikel zurückgegriffen, sowie auf Material, das von der Gruppe selbst zur Verfügung gestellt wurde und nicht publiziert ist. Bei der Zitation wurde stets darauf geachtet, nach Möglichkeit Quellen heranzuziehen, die auch für den Leser und die Leserin nachvollziehbar sind. Eine frühe wissenschaftliche Arbeit aus soziologisch-anthropologischer Sicht verfasste Verónica Miralles unter dem Titel „Argentina Arde: Art as

4 Vgl. Longoni/Mestmann 2000.

5 Vgl. Sacco/Sueldo/Andino 1987.

6 Vgl. Alonso 2011 und Centro Virtual de Arte Argentino, http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/inicio.php?menu_id=15602.

7 Vgl. Longoni/ Bruzzone 2008.

8 Vgl. GAC 2009.

tool for social struggle“⁹, in der sie sich besonders auf die Entstehung und die Methode des Medienkollektivs ARGENTINA ARDE konzentrierte.

Die vielleicht wichtigsten und grundlegendsten Quellen stellen die Interviews mit den Künstlerinnen und Künstlern dar, durch die Kontexte geschaffen und Zusammenhänge verdeutlicht werden konnten. Während des Aufenthalts in Argentinien wurden Interviews mit Norberto Puzzolo, Graciela Carnevale und Noemi Escandell von *Tucumán Arde*, Magdalena Jitrik vom TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA, sowie mit Javier del Olmo, Natalia Revale und José Luis Meiras von ARDE! ARTE (in der Reihenfolge ihrer Durchführung) geführt.

1.2. Erarbeitung der Forschungsfrage

Das prinzipielle Interesse an argentinischer Kunstgeschichte entstand während eines Studienaufenthaltes in Buenos Aires von August 2009 bis Juli 2010. Die Lehrveranstaltungen an der Universidad de Buenos Aires überzeugten mich vor allem durch die Intensität des Lektürestudiums und den Stellenwert der Diskussion, auch in der Kunstgeschichte. Der Zusammenhang zwischen Kunst und dem jeweiligen gesellschaftspolitischen Kontext wurde dabei besonders beachtet, wodurch ein Thema im Mittelpunkt stand, das mich seit jeher neugierig machte.

Das Projekt *Tucumán Arde* lernte ich in der Lehrveranstaltung zu zeitgenössischer argentinischer Kunst kennen und es weckte von Anfang an mein Interesse. Für die Diplomarbeit sollte jedoch nicht nur dieses Projekt rezipiert, sondern in einen größeren Zusammenhang gestellt werden. Daher weitete sich die Suche auf andere künstlerische und politische Aktionen aus. Die Gruppen, die sich in Verbindung mit den Protesten 2001 bildeten, erschienen besonders wertvoll um sie auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten mit dem Projekt aus dem Jahr 1968 zu untersuchen. Da das Konzept der Gegeninformation in beiden Fällen ein zentrales Moment darstellt, lieferte es sogleich einen Anknüpfungspunkt für den Vergleich.

Durch diese Gegenüberstellung zeichnete sich die Forschungsfrage ab, wie die Rezeption

9 Vgl. Miralles 2005.

politischer aktionistischer Kunst funktioniert und durch welche Faktoren sie beeinflusst wird. Und darüber hinaus, welchen Standpunkt die Kunstwerke zwischen Kunst und politischer Aktion einnehmen, beziehungsweise welche Kräfte in dieser Konstellation wirken.

2. *Tucumán Arde* – Tucumán Brennt.

2.1. Einleitung

Tucumán Arde ist eine Aktion einer Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern aus Rosario, Buenos Aires und Santa Fé, die im Jahr 1968 durchgeführt wurde und sich mit der politischen und sozialen Situation in der Region Tucumán im Nordwesten Argentiniens beschäftigte. Die Künstler_innengruppe selbst bezeichnete *Tucumán Arde* als Projekt, welches mehrere Phasen umschloss, auf die später noch näher eingegangen wird. Das Wesen des Werkes wird somit durch den gesamten Prozess bestimmt – von der Planungsphase über die Recherche bis hin zur Ausstellung. Es kann daher von unterschiedlichen Teilen gesprochen werden, diese dürfen jedoch nie losgelöst von einander, sondern nur in Hinblick auf das Gesamtkonzept betrachtet werden, denn kein Teil des Projekts ist ohne die restlichen gültig. Das „Werk“, so man diesen Begriff verwenden möchte, besteht notwendigerweise aus einer Reihe von Ereignissen, die zu einer bestimmten Zeit an einem determinierten Ort stattgefunden haben. Es ist somit weder wiederholbar noch konservierbar.

Es ist jedoch dokumentierbar. Es existieren Fotos und Dokumente des Projekts, Zeitungsartikel, Briefe und sonstiges Material aus der Zeit. All das wurde von Graciela Carnevale, einer der teilnehmenden Künstlerinnen, gesammelt und in einem privaten Archiv angelegt. Im Zuge der Forschung für die vorliegende Arbeit wurde dieses Archiv, welches sich in Carnevales persönlichem Besitz in Rosario befindet, eingesehen und gesichtet, auch wurden ausführliche Interviews mit Graciela Carnevale, Norberto Puzzolo und Noemí Escandell geführt. Die persönlichen Erinnerungen sind, neben dem erhaltenen Material, natürlich eine wesentliche Informationsquelle.

Die hier zitierten Dokumente aus dem Archiv wurden, sofern sie an anderer Stelle bereits

publiziert wurden, nach der jeweiligen Publikation zitiert, um den Quellen leichter nachgehen zu können. Es handelt sich aber in jedem Fall um Material, das auch der Autorin dieser Arbeit im Original vorgelegen hat.

Auszüge des Archivs befinden sich in diversen Bibliotheken in Buenos Aires und in Rosario; allen voran sei hier die Fundación Espigas in Buenos Aires genannt, welche den Großteil des recherchierten Materials lieferte. Darüber hinaus muss besonders die Publikation „Del Di Tella a Tucumán Arde“ von Ana Longoni und Mariano Mestman erwähnt werden, handelt es sich dabei schließlich um die wichtigste und umfangreichste Publikation zum Thema. Das im Jahr 2000 erschienene Buch basiert auf einer langjährigen und minutiösen Forschung zum Thema, beinhaltet große Teile des Archivmaterials und Interviews mit fast allen beteiligten Künstlerinnen und Künstlern¹⁰, sowie mit anderen Personen, die in einer oder anderer Form an *Tucumán Arde* teilnahmen, beziehungsweise mit dem Prozess in Verbindung standen.

Nicht nur in dieser Publikation, sondern auch in diversen Beiträgen zu Symposien, in Sammelbänden und Zeitschriften, veröffentlichen Longoni und Mestman ihre neuesten Ergebnisse der Forschung zu *Tucumán Arde* und zu politischer Kunst.

Die erste wissenschaftliche Publikation zum Thema stammt jedoch von Graciela Sacco (u.a.), die selbst an *Tucumán Arde* teilgenommen hatte und sich später im Zuge einer wissenschaftlichen Arbeit¹¹ mit dem Projekt auseinandersetzte.

Darüber hinaus existieren zahlreiche Katalogbeiträge und Artikel, die sich mit *Tucumán Arde* beschäftigen. Diese beziehen sich jedoch selbst in den meisten Fällen auf die bereits genannte Publikation von Longoni und Mestman, die auch für die vorliegende Arbeit eine zentrale Informationsquelle darstellt.

2.2. Das Projekt *Tucumán Arde* und seine Vorläufer

Tucumán Arde bezeichnet ein künstlerisches Projekt, das im Jahr 1968 von einer Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern aus Rosario, Buenos Aires und Santa Fé durchgeführt wurde. Die Anfänge dieses Projekts, das aus mehreren Etappen besteht, sind jedoch bereits in vorausgehenden Aktionen zu suchen, welche einen klaren Bruch mit den Institutionen - allen voran dem Instituto Di Tella in Buenos Aires – bedeuteten. Dieses vom Kunstkritiker Jorge

¹⁰ Es stellt sich allerdings die Frage, warum z.B. Norberto Puzzolo nicht unter den Interviewten war.

¹¹ Vgl. Sacco/Sueldo/Andino 1987.

Romero Brest geleitete Zentrum bildete seit 1963 den Mittelpunkt der Neuerungen im Feld der künstlerischen Avantgarde und sorgte nicht nur auf nationaler Ebene, sondern auch international für Schlagzeilen.¹² Der Bruch mit den Institutionen bedeutete also in Argentinien ganz klar einen Bruch mit *der* Institution. Die Serie an Ereignissen, die in den Monaten vor *Tucumán Arde* stattgefunden haben, wird gemeinhin als „Itinerario del '68“ („Fahrplan '68“) bezeichnet.¹³

Este itinerario puede congelarse en una serie de escenas que muestran la crisis y la ruptura de los plásticos con los ámbitos artísticos en los que venían interviniendo hasta entonces, y muestran, paralelamente, la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política.¹⁴

Wenngleich es sich bei *Tucumán Arde* um eine eigenständige Arbeit handelt, kann sie nicht ohne die Kenntnis dieses Fahrplans, also ohne Einbeziehung der Ereignisse analysiert werden, die ihr vorangehen. Daher wird im Folgenden ein Überblick über die einzelnen Geschehnisse gegeben, die schließlich in *Tucumán Arde* kulminierten.

2.2.1. Der Premio „Ver y Estimar“ und die „Experiencias 1968“

Der Fahrplan '68 beginnt mit einem „Attentat“ des jungen Künstlers Edurardo Ruano, der im Museo de Arte Moderno in Buenos Aires für die Ausstellung des „Premio Ver y Estimar“ ein Poster John F. Kennedys in einer Vitrine ausstellte und bei der Ausstellungseröffnung das Glas der Vitrine mit einem Metallblock einschlug, während er den Satz „Yankees raus aus Vietnam!“ brüllte. Bei dieser Aktion handelt es sich um einen ersten Bruch mit der traditionellen Vorstellung der Position des Künstlers und des Werks, stellt sich doch die Frage nach dem eigentlichen Werkcharakter. Installiert wurde zunächst lediglich die Vitrine mit dem Bild Kennedys; der Metallblock lag in einiger Entfernung auf dem Boden. Nun schien es sich bei diesen materiellen Gegenständen zunächst schon um das Werk zu handeln. Der Eingriff während der Eröffnung war jedoch freilich von Anfang an geplant und somit Teil, wenn nicht sogar Essenz des Werkes. Schließlich ging es Ruano nicht um eine ästhetische Hommage an den US-amerikanischen Präsidenten, dessen Bild er in der Vitrine ausstellte, sondern um eine politische Aussage in Anspielung auf den Vietnamkrieg (und darüber hinaus). Die

12 Vgl. Sacco/Sueldo/Andino 1987, S. 37.

13 Wie im Archiv Graciela Carnevals dokumentiert und vor allem in der Arbeit von Longoni/ Mestman 2000 ausführlich abgehandelt.

14 Longoni/Mestman 2000, S. 80.

„Dieser Fahrplan kann in einer Serie von Ereignissen festgehalten werden, die die Krise und den Bruch der plastischen Künstler(_innen) mit dem künstlerischen Umfeld, indem sie zuvor gehandelt hatten, zeigen und gleichzeitig die fortschreitende Auflösung der Grenzen zwischen künstlerischem Handeln und politischem Handeln.“ (Übersetzung der Autorin)

Intervention, die Performance, ist demnach das eigentliche Werk, das nur durch das Verschweigen des eigentlichen Konzepts gegenüber der Institution stattfinden konnte.

Dieses sogenannte „Attentat“ sahen auch die Künstlerinnen und Künstler von *Tucumán Arde* als wesentlichen Teil eines Prozesses, der bei der Ausstellung „Experiencias 1968“ seine Fortsetzung fand. Obwohl das Instituto Torcuato Di Tella ein Raum war, in dem die als Avantgarde bezeichneten neuen Kunstströmungen ihren Platz fanden und in dem junge, experimentierfreudige Künstlerinnen und Künstler ausstellen konnten, oblag es stets dem Leiter Romero Brest darüber zu entscheiden, was den Weg in die Galerie – und somit in die Kunstwelt – fand und was nicht. Dieser förderte vor allem dynamische und unterhaltsame Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die sich dem Pop zugewandt hatten, scheute jedoch vor explizit politischer Kunst zurück.¹⁵ Dieser Umstand führte zu immer mehr Unmut in den Kreisen der Avantgardekünstlerinnen und -künstler. Bei der Ausstellung „Experiencias 1968“ im Instituto Di Tella, widersetzten sich die Künstler Pablo Suarez, Eduardo Ruano und Roberto Jacoby auf unterschiedliche Weise dem Mandat Romero Brests.¹⁶

Ruano, welcher nach der Aktion beim Premio „Ver y Estimar“ von allen Institutionen ausgeschlossen war, wurde zu den „Experiencias“ gar nicht mehr geladen. Trotzdem fand er einen Weg, sich seinen Platz zu erkämpfen, indem er sich mit Flugblättern vor der Eingangstür positionierte und seine Kritik am Kunstapparat zum Ausdruck brachte.¹⁷ Auch Pablo Suarez platzierte sich in diesem Zwischenbereich, der weder innerhalb noch außerhalb der Institution steht. Im Unterschied zu seinem Kollegen war er sehr wohl eingeladen und hatte auch schon ein Projekt für die Ausstellung eingereicht.¹⁸ In letzter Minute entschied er sich allerdings, stattdessen eine Verzichtserklärung zu verfassen und diese an das Publikum zu verteilen. Diesen Brief unterzeichnete er und fügte folgenden Satz hinzu: „Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a esta invitación, y por lo tanto haber cumplido con el compromiso.“¹⁹ Roberto Jacoby seinerseits entschied sich mit seiner Kritik (noch) innerhalb der Institution zu bleiben und führte sein

15 Vgl. Grancharoff 2006, S. 318.

Grancharoff geht so weit, das Institut Di Tella als den „apolitischsten Ort der Avantgarde“ zu bezeichnen, ebda. S. 320.

16 Vgl. Sacco/Sueldo/Andino 1987, S. 40-41.

17 Vgl. Longoni/Mestmann 2000, S. 84.

18 Vgl. ebda., S. 82.

Dieses sollte aus einem Büro bestehen, das Information und Kritik über die vorhergehenden „Experiencias“, die in den Jahren zuvor stattgefunden hatten, liefern sollte.

19 Archiv G.C. ; Longoni/Mestman 2000, S. 83.

„Dieses Verzichtsschreiben ist ein Werk für das Instituto Di Tella. Ich glaube, dass es meinen Konflikt dieser Einladung gegenüber klar zeigt und ich somit die Aufgabe erfüllt habe.“ (Übersetzung der Autorin)

Pamphlet als Wandgemälde aus.

Einige Tage später kam es zum tatsächlichen Bruch aller Beteiligten mit der Institution, und zwar nachdem das Werk Roberto Plates (Abb. 1-4) von der Polizei zensuriert respektive geschlossen wurde. Es handelte sich dabei um eine Nachbildung einer öffentlichen Toilette, welche aus zwei Kabinen bestand, die wie gewohnt mit Hinweisschildern für Frauen und Männer versehen waren, in denen man sich jedoch allein wiederfand (und keine Sanitäranlagen eingebaut waren). Wie andernorts fühlte sich das Publikum schon bald bemüßigt, Nachrichten an den Wänden der Kabinen zu hinterlassen, wodurch sich das Werk auf ungeplante Weise verselbstständigte. Unter den üblichen Liebeserklärungen und Unterschriften befanden sich schon bald Kritiken am Regime Juan Carlos Onganía, was schließlich dazu führte, dass die Kabinen von der Polizei geschlossen wurden.²⁰ Bemerkenswert ist, dass das Werk nicht etwa aus dem Ausstellungsraum entfernt, sondern die Türen der Kabinen versiegelt wurden, wodurch es einer weiteren Metamorphose unterzogen, der Eingriff der Polizisten zu einer absurden Performance wurde und die Überbleibsel, inklusive eines vor den geschlossenen Türen positionierten Wachmanns,²¹ schließlich die Zensur selbst zur Schau stellten.

Nach diesem Zwischenfall beschlossen alle Teilnehmenden endgültig den Bruch mit dem Instituto Di Tella, unterzeichneten eine Erklärung, die außerdem noch andere Künstlerinnen und Künstler sowie Intellektuelle unterschrieben, zerstörten ihre Werke und warfen die Reste davon auf die Straße (Abb 5). Diese Aktion kann vor dem Hintergrund der Politik in Argentinien nicht nur als Institutionenkritik gelesen werden, sondern beinhaltet eine viel weitere Ablehnung gegenüber der repressiven Politik des Regimes.²² Darüber hinaus war hier erstmals das Publikum aktiv in das Werk eingebunden und spielte für all diejenigen eine wichtige Rolle, die die Kunst als mögliches Werkzeug für eine Intervention in der politischen Realität ansahen.²³ Die Einbeziehung des Publikums war einerseits charakteristisch für die Kunst dieses Jahrzehnts und ist andererseits – wie sich zeigen wird – auch für andere politisch-aktionistische Kunstaktionen von größter Wichtigkeit.

2.2.2. Der Premio Braque

20 Vgl. Longoni/Mestman 2000, S. 90-91.

21 Vgl. Grancharoff 2006, S. 320.

22 Vgl. Longoni/Mestman 2000, S. 94.

23 Vgl. Giunta 2001, S. 364.

Ein noch deutlicherer Schritt in Richtung Verzahnung von politischer und künstlerischer Aktion vollzog sich im Zuge des „Premio Braque“. Dieser Preis wurde von der französischen Botschaft in Buenos Aires verliehen und sollte einigen jungen Künstlerinnen und Künstlern die Chance geben, nach Paris zu reisen und sich dort weiterzubilden. Schon im Vorfeld der Verleihung kam es jedoch zu Konflikten auf Grund der Art der Ausschreibung.

Der Journalist Horacio Verbitsky schrieb dazu 1968 in seinem Aufsatz „Arte y política“, dass einige der Künstlerinnen und Künstler eine Klausel der Ausschreibung, welche Fotos und eine Beschreibung des Werkes, das eingereicht werden sollte, verlangte, als Zensur im Vorfeld verstanden.²⁴ Diese neutrale Formulierung verwundert, angesichts der klaren Meinungsäußerung der Künstlerinnen und Künstler selbst, sowie der Einschätzung Longonis und Mestmans, die auf derselben Linie argumentieren.

Fest steht, dass in der Einladung zur Ausstellung (auf Grund derer eine Jury über die Vergabe des Preises entscheiden sollte) zum einen Fotografien und eine Beschreibung des eingereichten Projekts verlangt wurden und zum anderen darauf hingewiesen wurde, dass sich die Kommission das Recht vorbehielt, nicht nur den Aufstellungsort für jedes Kunstwerk auszusuchen, sondern auch alle „notwendigen Veränderungen“ an den Werken auszuführen.²⁵ Die Interpretation der Künstlerinnen und Künstler dieses ungewöhnlichen Supplements einer Ausstellungsausschreibung war, dass es sich dabei ganz offensichtlich nicht nur um ausstellungstechnische Veränderungen handelte, sondern diese Klausel eine Absicherung darstellte, ein Werk an sich verändern zu können, falls dessen Aussage zu eindeutig politisch sein sollte. Schließlich fand die Ausschreibung nur kurz nach den Ereignissen des Pariser Mai 1968 statt und man befürchtete offensichtlich allzu klare Meinungsäußerungen zu diesen Vorkommnissen von Seiten der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler.²⁶

Daraufhin entschieden sich viele der Angeschriebenen dafür, nicht an der Ausstellung teilzunehmen und wiesen in ihrer Verzichtserklärung deutlich auf die Freiheit der Kunst hin, welche es den Kunstschaaffenden erlaube, ihre Meinung frei zu äußern und die Kompetenz der Kommission im Gegenzug darin bestehe, nach deren Kriterien zu entscheiden, wer den Preis zuerkannt bekommen sollte, jedoch nicht bereits im Vorfeld auf den Inhalt der Werke Einfluss zu nehmen. Die GRUPO DE VANGUARDIA aus Rosario verfasste das Manifest „Siempre es tiempo

24 Vgl. Verbitsky 1968, S. 305.

25 Vgl. Sacco/Sueldo/Andino 1987, S. 49.

26 Vgl. Longoni/Mestman 2000, S. 99.

de no ser cómplices“ („Es ist immer Zeit, nicht Komplize zu sein“), in dem sie ihre Meinungen zu dieser Art der „ideologischen und ästhetischen“ Zensur und der Überschreitung der Kompetenzen von Seiten der Kommission zum Ausdruck brachte und von diesem Zeitpunkt die Teilnahme an jeglichen offiziellen Akten ablehnten.²⁷

Es wurde ursprünglich überlegt, statt der Teilnahme am Premio Braque eine parallele Ausstellung zu organisieren, wobei zum ersten Mal in diesem Zusammenhang eine Kooperation mit der Gewerkschaft „Confederación General del Trabajo de los Argentinos“ (CGTA) angedacht wurde. Schließlich kam es jedoch nicht dazu, sondern die Künstlerinnen und Künstler beschlossen direkt in die Preisverleihung zu intervenieren. Die Intervention in den offiziellen Akt war dieses Mal deutlicher als noch beim Premio „Ver y Estimar“: Man bewaffnete sich mit Eiern und faulen Früchten, bewarf und zerstörte somit Kunstwerke, ja attackierte Künstlerinnen und Künstler, die an der Preisverleihung teilnahmen. Daraufhin kam es zur Schließung der Räumlichkeiten und zur Verhaftung einiger der intervenierenden Künstlerinnen und Künstler, die deshalb bis zu 30 Tage im Gefängnis verbringen mussten.

Longoni und Mestman analysieren in diesem Kontext den Zusammenhang zwischen den Aktionen und den militanten politischen Gruppen, die zu jener Zeit aktiv waren. Wie bereits beim Premio „Ver y Estimar“ und den „Experiencias 1968“ stellt sich die Frage nach der Verortung der Aktion der Künstlerinnen und Künstler. In diesem Fall scheint eine Definition der Aktion als Kunstwerk beziehungsweise als ästhetische Intervention noch etwas weiter hergeholt zu sein als bei Erstgenannten. Schließlich schrieb Pablo Suarez auf seine Flugblätter, die er bei den „Experiencias 1968“ verteilte, selbst noch, dass es sich dabei um ein Kunstwerk handle. Auch dem Überfall auf die Konferenz von Romero Brest mit seinen Sprechchören und dem Abschalten des Lichtes et cetera (siehe unten) ist noch eher ein performativer Ansatz zuzusprechen als dem Werfen mit faulen Eiern beim Premio Braque. Andrea Giunta spricht schlicht von einer Konzentration auf die Effekte statt eines elaborierten Konzepts oder interessanten Designs.²⁸ Nicht nur die Anlässe – die offensichtliche Zensur sowie die Hintergründe der politischen Situation in Frankreich – sind mehr auf politischer Ebene einzuordnen als auf der Seite der konventionellen Institutionenkritik im Kunst- und Kulturbereich, sondern auch die Tatsache, dass einige Künstlerinnen und Künstler in Folge dessen verhaftet wurden, hatte weitere Konsequenzen. Die Gruppe der Gefangengenommenen

27 Vgl. Manifest „Siempre es Tiempo de no ser cómplices“, zit. nach Cippolini, Rafael 2003, *Manifiestos Argentinos*, S. 388.

28 Vgl. Giunta 2001, S. 366.

wurde durch Anwälte der CGTA vertreten, andererseits schickte sich die FATRAC (Frente antiimperialista de trabajadores de la cultura), die ihrerseits wiederum dem PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) nahestand, an, als Sprachrohr für die Verhafteten zu dienen. Bereits während der Intervention wurden Massen an Flugblättern verteilt, die von dieser neuen antiimperialistischen Front der Kulturarbeiter unterzeichnet wurden. Nicht alle teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler sahen sich jedoch mit dieser Gruppe verbunden. Bereits früher war es zur Zusammenarbeit zwischen der Gewerkschaft CGT und einzelnen Künstlerinnen und Künstlern gekommen. Das Verhältnis zwischen Kunst und Politik, beziehungsweise zwischen künstlerischer Aktion und politischer Aktion war zu diesem Zeitpunkt schon hochkomplex. Dem autoritären Regime Onganía standen militante Gruppierungen gegenüber, die sich auf die Politik Ernesto „Che“ Guevaras und die kubanische Revolution beriefen. Militanter Widerstand von unten – gepaart durchaus mit einer weitverbreiteten Gewaltbereitschaft bzw. der angeblichen Notwendigkeit des bewaffneten Widerstands – war die übliche Antwort auf das repressive Regierungssystem. Politische Kunst entstand daher nicht einfach aus einem kognitiven Prozess der einzelnen Kunstschaftenden heraus, welche gesellschaftspolitisch relevante Themen in ihren Werken aufgriffen, sondern hing direkt mit politisch agierenden Gruppen zusammen und dem unterschiedlichen Grad der Involvierung einzelner Künstlerinnen und Künstler in diese.²⁹ Was bereits in den hier beschriebenen Vorläufern des Projekts *Tucumán Arde* eine zentrale Rolle spielte, kann und muss auch in Hinblick auf den Werkcharakter *Tucumán Ardes* und dessen spätere Rezeption immer in Betracht gezogen werden: Politische Aktionskunst und politischer Aktivismus spielten Hand in Hand.

Longoni und Mestman schreiben dazu: „Los Límites del arte estaban siendo profundamente cuestionados y ampliados: la acción política es tomada como la más eficaz y legítima acción artística.“³⁰ Einerseits entsteht demnach eine gewisse „Verkunstung“ militanter Aktionen, die in gewisser Weise dadurch legitimiert scheinen, dass sie von Kunstschaftenden ausgeführt werden. Diese Diskussion ist nach wie vor lebendig und auch in Hinblick auf *Tucumán Arde* nicht geklärt. So sah zum Beispiel Eduardo Ruano die Intervention beim Premio Braque eindeutig als künstlerischen Akt, während Norberto Puzzolo darauf besteht, dass er nicht wisse, warum genau *Tucumán Arde* einen Platz in der argentinischen Kunstgeschichte

29 Vgl. dazu Balvé 2001 und Longoni 1995.

30 Longoni/Mestman 2000, S. 108.

„Die Grenzen der Kunst wurden grundlegend hinterfragt und ausgedehnt: Die politische Aktion wird als effizienteste und legitimste künstlerische Aktion angesehen.“ (Übersetzung der Autorin)

errungen hat.³¹

Die Avantgardistinnen und Avantgardisten der späten 60er Jahre griffen demnach auf verschiedene Konzepte zurück. Die gewaltfreien Gruppierungen arbeiteten in der Tradition anderer Künstlergruppen und verfasste Manifeste wie jenes der GRUPO DE VANGUARDIA DE ROSARIO („Siempre es tiempo de no ser complices“), die eine klare Meinung postulierten, jedoch auf abstrakterer Ebene arbeiteten. Dem gegenüber steht eine direktere künstlerische Militanz, die auch vor der Zerstörung fremder Kunstwerke durch faule Eier nicht zurückschreckte.

Der „Fahrplan 68“ zeichnet also auch eine schrittweise Radikalisierung nach: von Rücktrittsschreiben und Erklärungen an die Institutionen über die Entfernung eigener Kunstwerke aus den Institutionen (und ihre Zerstörung) bis hin zu einer direkten Intervention in eine Preisverleihung in Verbindung mit der Verhaftung von teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern.

2.2.3. Der Anschlag auf die Konferenz Romero Brests

Ein weiterer Schritt des sogenannten Fahrplans '68 war der Überfall auf eine Konferenz von Romero Brest. Dieser war, wie bereits ausgeführt, eine zentrale Figur der avantgardistischen Kunst Argentiniens in den 1960er Jahren dar. Nicht nur für Künstlerinnen und Künstler aus Buenos Aires war der Direktor des Instituto Torcuato Di Tella eine erste Ansprechperson für neue Ausstellungen, sondern auch in Rosario war sein Einfluss zu spüren. Am 12. Juli 1968 veranstaltete er eine Konferenz im Saal der Amigos del Arte in der Stadt Rosario, als plötzlich zehn Künstlerinnen und Künstler die Konferenz überfielen, den Strom kappten und im Dunkeln eine Deklaration gegen die Institutionen und für Volksbewegungen verlasen (Abb. 6-7). Longoni und Mestman bezeichnen dieses Manifest als ein Konzept der neuen Kunst, als die Anfänge einer neuen Ästhetik.³²

Die Übernahme der Konferenz und die Einnahme des Raumes – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn – steht für die Institutionskritik, die natürlich über die Person Romero Brest und das Instituto Di Tella hinausging, jedoch von ihm verkörpert wurde. Das erkannte nicht zuletzt Jorge Romero Brest selbst, der das Geschehen ruhig verfolgte und im Anschluss daran mit der Konferenz fortfuhr. Dieser „Anschlag“ zeigt die Tendenz der

31 Vgl. Interview mit Eduardo Ruano, zit. nach Longoni/Mestman 2000, S. 108, sowie Interview der Autorin mit Norberto Puzzolo vom 26.8.2012.

32 Vgl. Longoni/Mestman 2000, S. 97.

Künstlerinnen und Künstler, die auf der Suche nach neuen Wegen der Kunst waren: „Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie.“³³

Das Leben „Che“ Guevaras und die Aktionen der Pariser Studierenden seien somit eher ein Kunstwerk als irgendwelche Werke, die in den Museen hängen.

Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objeto artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases. Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución!³⁴

Diese Deklarationen zeigen genau, worauf es der Gruppe ankam, und weisen direkt auf die nachfolgenden Aktionen hin, allen voran auf das Projekt *Tucumán Arde*. Der erste Schritt, der Bruch mit den Institutionen, war bereits gemacht, hiermit erfolgte der nächste und infolge dessen bildete sich das Projekt der Gegeninformation, das endgültig die Grenze zwischen Kunst und politischem Engagement auflösen sollte.

Nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf formaler Ebene zeigt sich eine Veränderung: Der Überfall war keine spontane Aktion einzelner Personen, sondern ein detailliert geplanter Akt einer Gruppe. Jeder und jede hatte eine genaue Funktion und klare Handlungsanweisungen. Während Juan Pablo Renzi das Manifest verlas, kappten andere das Licht, während sich wieder andere vor das Publikum stellten und/oder im Chor einzelne Zeilen mitsprachen. Diese Arbeitsteilung und Planung der „Übernahme“ entspricht beinahe der Arbeit revolutionärer Gruppen. Jedenfalls nähert sie sich dieser umso mehr an, je weiter sie sich von der Arbeit „klassischer“ Kunstschaaffenden entfernt.³⁵ Es ist wesentlich, an diesem Punkt hervorzuheben, dass die beschriebenen Ereignisse einerseits klarerweise an die (weltweite) Tendenz der Institutionenkritik anschließen, andererseits, wie gesagt, auch mit den revolutionären Tendenzen politischer Gruppen innerhalb Argentiniens und in Lateinamerika allgemein zusammenhängen. In Europa nahm die Institutionenkritik zur selben Zeit einen ganz anderen Weg. Sowohl die Streifen Daniel Burens im öffentlichen Raum als auch Aktionen der Wiener Aktionisten brachen viel deutlicher mit der Kunstwelt an sich und – selbst wenn sie auf gesellschaftliche Themen verwiesen, bzw. in einer gewissen Tradition standen – arbeiteten

33 Manifest, Archiv von Graciela Carnevale, zit. nach Sacco/Sueldo/Andino 1987, S. 53.

„Wir glauben, dass Kunst weder eine friedliche Aktivität ist, noch zur Dekoration des bürgerlichen Lebens von jemandem dient.“ (Übersetzung der Autorin).

34 Sacco/Sueldo/Andino 1987, S. 98.

„Wir streben danach jedes Stück Realität in ein künstlerisches Objekt zu verwandeln, das die Wahrnehmung der Welt wieder aufgreifen und die intimen Widersprüche dieser Klassengesellschaft preisgeben soll. Nieder mit allen Institutionen, es lebe die Kunst der Revolution!“ (Übersetzung der Autorin).

35 Vgl. Interview mit Norberto Puzzolo vom 26.8.2012; sowie Longoni/Mestman 2000, S. 98.

viel weniger mit Strategien linker radikaler Gruppen.

Die Intervention am 12. Juli 1968 beschränkte sich nicht nur auf die Störung der Konferenz und Deklaration der genannten Punkte, sondern bestand auch darin, dass die Künstlerinnen und Künstler am nächsten Tag Romero Brest im Hotel besuchten und den ihnen überreichten Scheck für die Realisierung einer Ausstellung zurückgaben. Wenngleich dieser Teil nicht in die Medien kam, ist er doch wesentlich, da er letztendlich die Abnabelung von der Institution vollendete.

2.2.4. Der „Ciclo de arte experimental“

Beim „Ciclo de arte experimental“ handelt es sich um einen Ausstellungszyklus, der im Zeitraum zwischen Mai und Oktober 1968 in Rosario stattfand. Ursprünglich wurde er vom Instituto Di Tella initiiert und finanziert, nach dem Überfall auf die Konferenz Romero Brests und die Rückgabe seiner finanziellen Förderungen koppelte sich der Zyklus jedoch von der Institution ab und wurde durch die Gruppe selbst finanziert. Es wurde zu diesem Zweck extra ein Gassenlokal angemietet, das als Ausstellungsraum diente.

Neben den bereits besprochenen radikalen politischen Interventionen zeigt der Zyklus experimenteller Kunst wieder einen ästhetischeren Bruch mit künstlerischen Institutionen. Das heißt, es handelt sich bei jedem Konzept um eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Raum, dem Publikum und der Ausstellungssituation von Seiten des Künstlers oder der Künstlerin. Norberto Puzzolo eröffnete die Ausstellungsreihe und installierte mehrere Reihen Klappsessel so im Raum, dass sie zunächst eine klassische Publikumssituation assoziierten (Abb.8-9). Die Sesselreihen waren jedoch nicht auf eine Bühne oder ein Podium ausgerichtet, sondern auf das Schaufenster des Raumes, auf die Straße. Das große Fenster war gerahmt – ein Hinweis auf das klassische gerahmte Kunstwerk – und das Publikum, das automatisch auf den Sitzen Platz nahm, schaute durch diesen Rahmen hindurch auf die Straße.³⁶ Somit wurden die hereinströmenden Besucher zum Werk für das bereits sitzende Publikum, das wiederum von außen betrachtet im Ausstellungsraum ausgestellt war (da es ja durch das Schaufenster zu sehen war). Nicht nur die Logik des Sehen und Gesehen-Werdens des Kunstbetriebs wird hier aufgenommen, es erfolgt auch in gewisser Weise eine Spiegelung der Ausstellungssituation. Die Betrachterinnen und Betrachter werden zu Betrachteten. Es

³⁶ Vgl. Alonso 2011.

entsteht eine dialektische Situation des passiven und aktiven Sehens, wobei sich jedes Individuum zugleich in beiden Situationen befindet.

Nach dieser Eröffnung des „Ciclo de Arte Experimental“ folgten weitere Ausstellungen im Zweiwochenrhythmus. Den Abschluss dieser Serie bestritt Graciela Carnevale mit dem berühmten *Encierro* – der Einsperrung (Abb. 10-11). Auch Carnevale verstand es, das Publikum zum Ausstellungsmaterial zu machen: Der Ausstellungsraum blieb leer, die Wände weiß. Nachdem das Publikum eingetreten war, wurde die Tür unbemerkt verschlossen, sodass sich die Personen, die zu einer Ausstellungseröffnung gekommen waren, in einer ebenso ungewohnten wie überraschenden Situation wiederfanden. Die Willkür, einige Leute gemeinsam in einen Raum zu sperren und zu sehen, wie sie darauf reagieren, grenzt an ein psychologisches Experiment. Weder der Verlauf noch der Ausgang dieser „Installation“ kann vorausgesagt werden. Das Publikum ist somit nicht nur Teil des Werkes, sondern entscheidet – jeweils für sich, sowie in der Gruppe – über das Ende des Akts. Es handelt sich um eine überaus gewaltsame Aktion, die an die Existenz der Individuen geht, indem sie grundlegende Probleme der Menschheit an den Tag bringt: Gewaltbereitschaft und Freiheitsdrang. Im Endeffekt war es jedoch nicht – wie die Künstlerin vorausgesehen hatte – das eingesperrte Publikum, das sich durch einen Gewaltakt befreite, sondern eine Person von draußen, die sich durch die Spannung zwischen den außenstehenden Zuseherinnen und Zusehern und den Eingesperrten dazu genötigt fühlte, durch einen Fußtritt die Glasscheibe zu zerstören und somit die Inhaftierten zu befreien.³⁷

Die Aktion Carnevales weist interessante Parallelen zum Projekt *Tucumán Arde* auf: Bereits hier lockte die Künstlerin ihr Publikum mit Hilfe von Falschinformation (das heißt der Ankündigung einer Ausstellungseröffnung ohne Ausstellung) in den Ausstellungsraum, wie es später auch bei der Ankündigung der „ersten avantgardistischen Biennale“ gehandhabt wurde.

Wenngleich noch weitere Aktionen geplant waren, handelte es sich bei dieser Aktion um die letzte, da das Straßenlokal auf Grund der Ausschreitungen, zu denen es im Zuge des Einsperrens kam, von der Polizei geschlossen wurde. Ein weiterer Grund, warum die Reihe nicht fortgesetzt wurde, war, dass die Teilnehmenden der Gruppe bereits intensiv mit der Vorbereitung für die Aktion *Tucumán Arde* beschäftigt waren.

2.2.5. *Tucumán Arde*

³⁷ Vgl. Longoni/Mestman 2000, S. 123.

Nach diesem kontinuierlichen Bruch mit den Institutionen war es vielleicht nur ein logischer Schritt weiter zur politischen Aktion. Die Künstlerinnen und Künstler verspürten angesichts der sozialpolitischen Lage Argentiniens die Notwendigkeit, sich direkter mit gesellschaftlichen Problematiken auseinanderzusetzen.³⁸ Daher beschloss man, sich einem der zehn aktuellen Punkte der CGTA (Confederación General del Trabajo de los Argentinos), des Gewerkschaftsbundes der Argentinier, anzuschließen: der Problematik der Zuckerrohrplantagen in der Provinz Tucumán.³⁹

Bevor das künstlerische Projekt in allen Details beschrieben und in weiterer Folge analysiert werden kann, muss zunächst auf zwei Dinge näher eingegangen werden: 1. den Stellenwert der CGTA beziehungsweise sein Verhältnis zur künstlerischen Avantgarde- Bewegung und 2. die Situation der Zuckerrohrplantagen in der Provinz Tucumán und deren politische Relevanz zu jener Zeit.

2.2.5.1. Die CGTA und die Avantgarde

Ana Longoni und Mariano Mesterman beschreiben im ersten Teil ihres Buches „Del Di Tella a 'Tucumán Arde'“, welches schon hinreichend zitiert wurde und die wichtigste Publikation zum Thema ist, die Rolle der CGTA. Die Gewerkschaften bildeten Anfang der 60er Jahre in Argentinien zwei Pole aus: Zum einen serviceorientierte peronistische Gewerkschaften – vor allem die größeren Industriegewerkschaften – deren Anführer sich abwechselnd gegen und auf die Seite der jeweiligen Regierung stellten, und zum anderen die kämpferischen Gewerkschaften, welche zwar in der Arbeiterbewegung einen weniger wichtigen Stellenwert hatten, aber einen breiteren gesellschaftlichen Anspruch verfolgten und über die Gremienarbeit hinaus das politische System sowie das kapitalistische Wirtschaftssystem in Frage stellten.⁴⁰

In diesem Spannungsverhältnis bildete sich unter anderem die CGT de los Argentinos, welche sich erstmals auch für Student_innen, Akademiker_innen und Intellektuelle öffnete. Daraus ergab sich eine Zusammenarbeit zwischen Arbeiter_innen und Akademiker_innen, die vor allem für Letztere attraktiv war, insofern sie nicht nur die Möglichkeit bot, sich mit den Arbeiter_innen zu vernetzen, sondern auch eine willkommene Organisationsstruktur

38 Dies bestätigten sowohl Norberto Puzzolo, Graciela Carnevale als auch Noemí Escandell in den jeweiligen Interviews mit der Autorin vom 26., 27. bzw. 28.8.2012.

39 Vgl. Giunta 2001, S. 368.

40 Vgl. Longoni/ Mestman 2000, S. 26.

darstellte. Das Besondere an dieser Dynamik im Vergleich zu ähnlichen früheren Zusammenschlüssen ist der explizite Aufruf an Nicht-Arbeiter_innen von Seiten der CGTA sich ihnen anzuschließen und die große Anzahl an Gruppen, die darauf eingingen und sich der Gewerkschaft anschlossen.⁴¹

Wie bereits im Zuge des „Fahrplans 1968“ erwähnt, kam es zu einer immer stärkeren Zusammenarbeit zwischen Gewerkschaft und Avantgardekünstler_innengruppe, und diese stellt in gewisser Weise den Anfangspunkt des Projekts *Tucumán Arde* dar.

2.2.5.2. Die sozialpolitische Verortung

Tucumán ist eine Provinz im Nordwesten Argentiniens, deren wirtschaftliche Grundlage damals hauptsächlich Zuckerrohrplantagen waren. Die Schließung dieser Plantagen hatte deshalb immense Folgen. Diese Situation war jedoch zu jener Zeit nicht neu, sondern hatte bereits eine längere Geschichte. Darüber hinaus handelte es sich aber auch um eine Region, die für die Machtkämpfe und Regimewechsel der 50er und 60er Jahre repräsentativ war und immer wieder aufs Neue instrumentalisiert wurde. So waren „strukturelle Probleme“ in Tucumán als beispielhaft für die Unfähigkeit der Regierung Illias dargestellt worden und dienten der Legitimation der Machtübernahme Juan Carlos Onganías. Dieser konnte die Probleme jedoch ebenso wenig lösen und die Verschlimmerung der Situation in dieser Provinz erhielt dadurch ein besonderes Gewicht im politischen Diskurs. Die Regierung Onganías musste also zugleich versuchen, den schlechten Ruf der Region zu bereinigen, um sich selbst in ein besseres Licht zu rücken, und – wahrscheinlich noch viel wichtiger – die starken Gewerkschaften des Nordens zu schwächen, bevor das revolutionäre Potential dieser Region überschwappte und die Regierung in größere Schwierigkeiten brachte.

Desde la perspectiva de los artistas, el régimen acompañaba el „Operativo Tucumán“ con una campaña pública que por un lado intentaba ocultar o matizar los efectos sociales de la crisis, y por otro – ante su evidencia – difundía las medidas tomadas y los supuestos logros obtenidos, con lo que se pretendía convencer a la opinión pública de que la apertura de industrias y la diversificación agraria constituían un paliativo para la situación desatada por el cierre de los ingenios (...).⁴²

41 Vgl. Longoni/ Mestman 2000, S. 27.

42 Vgl. Longoni/ Mestman 2000, S. 149.

„Aus Sicht der Künstler_innen, begleitete das Regime die „Operation Tucumán“ mit einer öffentlichen Werbekampagne, die einerseits die sozialen Folgen der Krise verstecken bzw. verschleiern wollte und zum anderen – angesichts ihrer Offensichtlichkeit– verbreitete es die getroffenen Maßnahmen und die angeblich erreichten Erfolge, um die öffentliche Meinung vorgeblich davon zu überzeugen, dass die Öffnung der Industrie und die Diversifizierung der Landwirtschaft ein Linderungsmittel für die ungebremste Situation sei, die durch die Schließung der Zuckerrohrplantagen entstanden war.“ (Übersetzung der Autorin).

Diese unterschiedliche Rezeption der Situation in Tucumán und die jeweilige Instrumentalisierung für politische Zwecke ergab ein Konvolut an Lügen und irreführenden Informationen. Gegen diese „Falschinformationen“ wollte die Gruppe mit ihrem Projekt der „Gegeninformation“ antreten.

2.2.5.3. Die Deklaration

In der Deklaration, die für die Ausstellung in Rosario verfasst wurde, betonten María Teresa Gramuglio und Nicolás Rosa

la necesidad de crear no ya una relación de la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquieran la misma eficacia de un hecho político.⁴³

Hier wird also zum ersten Mal der klare Wunsch geäußert, mit einem Kunstwerk einen politischen Akt zu schaffen. Das heißt, der Anspruch der Künstlerinnen und Künstler war es nicht, von der Kunst hin zum politischen Aktionismus überzulaufen, sondern in ihren Medien beziehungsweise mit ihren künstlerischen Werkzeugen eine Aktion zu schaffen, die über den Kunstsektor hinaus auch einen politischen Einfluss hat. In dem Text heißt es weiter, dass diese Erkenntnis das Künstler_innenkollektiv dazu führte, eine gemeinsame Aktion zu beginnen, welche mit der Idee des selbstständigen Künstlers brechen sowie den passiven Charakter von Kunst, wie sie traditionellerweise verstanden wurde, hinterfragen sollte. „Revolutionäre Kunst“ entstehe aus der Bewusstmachung der aktuellen sozialpolitischen Situation, in der sich der Künstler (die Künstlerin) befinde, und postuliere eine ästhetische Gegebenheit als Bereich, in dem sich ökonomische, soziale und politische Elemente vereinen. Es handle sich demnach um eine transformierende Kunst, die mit der Trennung von Kunstwerk und Realität brechen wolle und tatsächliche Veränderungen in den sozialen Strukturen bewirken solle; sowie um eine soziale Kunst im Sinne einer revolutionären Kraft im Namen des Klassenkampfes.⁴⁴

Dieses Manifest fasst die wichtigsten Motivationen der Gruppe zusammen und zeigt darüber hinaus die Notwendigkeit, für sich selbst zu definieren, wie das Projekt *Tucumán Arde* gelesen werden kann. *Tucumán Arde* war ein Experiment, ein Selbstversuch in gewisser Weise, um auszuloten, wie weit die Avantgarde gehen kann. Der Anfang und die Motivation hinter der

43 Gramuglio/Rosa, *Tucumán Arde*, Declaración de la muestra de Rosario. In: Katzenstein 2007, S. 329. „die Notwendigkeit nicht mehr nur eine Verbindung zwischen Werk und Medium zu schaffen, sondern ein künstlerisches Objekt, das eigenständig Veränderungen produzieren kann, die dieselbe Wirkung haben, wie ein politischer Akt.“ (Übersetzung der Autorin)

44 Vgl. ebda.

Aktion scheint klar zu sein, doch zu keinem Zeitpunkt war dem Kollektiv bewusst, wie endgültig dieser Bruch sein sollte, und zwar sowohl auf künstlerischer als auch auf persönlicher Ebene. Was in jener Zeit vielleicht nicht viel mehr als eine Rebellion gegen Institutionen und Politik war, bekommt im Nachhinein noch einen ganz anderen Stellenwert. Schließlich hörten viele der Teilnehmenden nach diesem Projekt ganz oder zumindest für lange Zeit auf, sich künstlerisch zu betätigen. Im Gespräch mit den Künstler_innen schwingt einerseits eine gewisse Nostalgie mit, die sich allem voran auf die Gruppenenergie und das gemeinsam Erreichte richtet. Zum anderen kam es aber auch zu sehr schwierigen Momenten, handelt es sich doch um ein sensibles Thema auf persönlicher Ebene.⁴⁵

Die Künstlerinnen und Künstler von *Tucumán Arde* verstanden ihre Aktion demnach als eine Form des Widerstands, dessen Verortung in der Realität der Gesellschaft wichtiger war als ein ästhetischer Anspruch. Es war eine Form des Protests unter vielen möglichen Formen; einer, welcher den Teilnehmenden auf Grund ihrer Produktion nahestand. Dies ist ein wesentlicher Bestandteil politischer aktionistischer Kunst im Allgemeinen: die Verortung im Leben.

Und hier scheint sich auch der Unterschied zwischen politischer Kunst, aktionistischer Kunst, politischem Aktionismus und schließlich politischer Aktionskunst herauszukristallisieren: Erstere bezeichnet zunächst schlicht und einfach Kunst, die sich mit politischen Themen beschäftigt, und sagt nichts über die Beschaffenheit der Kunstform aus. Es kann sich dabei sowohl um Werke handeln, die ein zeitgenössisches Thema der Politik aufgreifen oder die sich in ein bestimmtes politisches Umfeld einschreiben. Aktionistische Kunst gründet auf einem Bruch mit den Institutionen sowie einem erweiterten Werkbegriff, der die Aktion zum Kunstwerk erklärt und den Körper des Künstlers, der Künstlerin (oder jenen des Publikums) miteinbezieht. Wenngleich auch diesen Aktionen ein politischer Anspruch zugeschrieben werden kann, handelt es sich doch noch um eine Debatte, welche sich innerhalb der Kunstwelt abspielt und nicht notwendigerweise mit tagespolitischen Themen zusammenhängt. Diese wiederum sind offensichtlich zentraler Motor für politischen Aktivismus, der an und für sich noch wenig mit Kunst zu tun hat und sich sowohl auf den Straßen in Form von Demonstrationen als auch innerhalb politischer Fraktionen abspielt. Unter politischer Aktionskunst schließlich kann die Schnittfläche zwischen politischem Aktionismus und künstlerischem Aktivismus verstanden werden. Im Unterschied zu politischer Kunst, die sich

45 Vgl. Interviews mit Norberto Puzzolo, Graciela Carnevale als auch Noemí Escandell in den jeweiligen Interviews mit der Autorin vom 26., 27. bzw. 28.8.2012.

innerhalb des von der Kunstwelt festgesteckten Rahmens bewegt, findet politische Aktionskunst den Weg in die Welt außerhalb künstlerischer Institutionen und beansprucht für sich nicht nur politische Themen aufzugreifen und Stellung zu beziehen, sondern aktiv zu konkreten Veränderungen beizutragen.

Die Entwicklung hin zur politischen Aktionskunst erfolgte in Argentinien schrittweise. Zunächst kamen in den 60er Jahren mehr und mehr politische Themen in den Werken der Avantgardist_innen vor. León Ferraris *La civilización occidental y cristiana* aus dem Jahr 1965 (Abb.12), bestehend aus einer Christusfigur, die auf einem Kampfflugzeug gekreuzigt ist, gilt als emblematisches Beispiel für die Politisierung der Kunst. Dieses Werk wurde im Übrigen von Romero Brest nicht zur Ausstellung im Instituto Di Tella zugelassen, was eine erste Zensurmaßnahme gegenüber politisch motivierter Kunst bedeutet.⁴⁶ Erst danach kam es zur Verschränkung von Kunst und politischer Aktion.

Tucumán Arde als politische Aktionskunst nützt die Situation in Tucumán als Rahmen und zugleich als Thema des Protests. Die Kooperationen mit der CGTA, die Reisen nach Tucumán und die Ausstellungen fungieren als Form, das Konzept der Gegeninformation ist das Ziel des künstlerischen Aktes. In der bereits erwähnten Deklaration zur Ausstellung in Rosario formuliert das Kollektiv:

La obra consiste en la creación de un circuito sobreinformativo para evidenciar la solapada deformación que los hechos producidos en Tucumán sufren a través de los medios de información y difusión que detentan el poder oficial y la clase burguesa.⁴⁷

In der zweiten Deklaration, die für die Ausstellung in Buenos Aires verfasst wurde, wird betont: „La violencia del régimen es cruda y clara cuando se dirige contra la clase obrera, es más sutil en cambio cuando apunta a artistas e intelectuales.“⁴⁸

Dieses Zitat kann als Leitfaden für die Aktion gesehen werden. Wenngleich Künstler_innen (der bildenden Künste, wie auch der Literatur, des Theaters und des Films) mit Zensur zu kämpfen hatten und keine freie Meinungsäußerung möglich war, war die Repression ihnen

46 Vgl. Grancharoff 2006, S. 319.

47 Gramuglio/Rosa: Tucumán Arde, Declaración de la muestra de Rosario. In: Katzenstein 2007, S. 330. „Das Werk besteht aus der Erstellung eines Kreislaufs der Überinformation, um die hinterlistige Deformierung der Tatsachen in Tucumán von Seiten der Informations- und Massenmedien, die unrechtmäßig die Macht besitzen, und dies der bürgerlichen Klasse offenzulegen.“ (Ü. d. A.).

48 Plásticos de vanguardia de la comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos: Declaración de Buenos Aires. In: Katzenstein 2007, S. 334. „Die Gewalt des Regimes ist roh und deutlich, wenn sie sich gegen die Arbeiterklasse richtet, jedoch ist sie subtiler, wenn sie auf Künstler_innen und Intellektuelle zielt.“ (Ü. d. A.).

gegenüber eindeutig weniger stark und es konnte trotz allem Kritik geäußert werden, ohne mit lebensbedrohlichen Konsequenzen rechnen zu müssen. In Anbetracht dessen, was in der späteren Diktatur nach 1976 unter Jorge Rafael Videla, Emilio Massera und Orlando Agosti geschah, unter deren Regime es geschätzte 30.000 Verschwundene und Ermordete gab und der Grad der Repression um ein Vielfaches höher war, gab es im Jahr 1968, in der Diktatur unter Juan Carlos Onganía noch relativ viel Freiraum.⁴⁹ Dies ist vor allem aus heutiger Sicht wichtig und erklärt vielleicht auch, warum gerade *Tucumán Arde* zu einem derart bedeutenden Vorbild für politische Aktionskunst in Argentinien wurde. Schließlich war das Projekt zu jener Zeit nicht so bekannt und schon gar nicht so angesehen, wie es heute der Fall ist. Zum einen mag dabei eine gewisse Nostalgie mitspielen, wie sie uns so oft in Bezug auf die 1968er Jahre begegnet, die von späteren Generationen als Vorbild genommen werden. Zum anderen kann die gesellschaftliche Reichweite einer Aktion oft erst durch den historischen Abstand beurteilt werden.

Die Künstlerinnen und Künstler schalteten sich also mit ihren Mitteln in den Widerstand ein. Dieser bestand zum Teil darin, die „Doppelmoral“ des Regimes zu durchleuchten und den krassen Widerspruch zwischen Propaganda und sozialer Realität in Tucumán aufzuzeigen. Zu diesem Zweck verfolgten die KünstlerInnen von *Tucumán Arde* einen Plan, der die Aktion in mehrere Phasen aufteilte. Zunächst wurden einige Vertreterinnen und Vertreter nach Tucumán abgesandt, um die Situation zu erkunden. An der ersten Reise nach Tucumán nahmen nur vier Künstler teil, nämlich Rubén Naranjo, Juan Pablo Renzi, Pablo Suárez und Roberto Jacoby. Sie sammelten erste Informationen und nahmen Kontakte auf, die später für die zweite Reise nützlich sein sollten.

Zeitgleich fand in Rosario die erste Etappe der Propaganda statt: Der Schriftzug „Tucumán“ erschien an allen Ecken und Enden der Stadt, und zwar sowohl in Form von Plakaten auf öffentlichen Werbewänden als auch als Schriftzug an Hausmauern (Abb. 13-14). Dies ist eine Charakteristik des Projekts: das zeitgleiche Arbeiten auf verschiedenen Ebenen und das Nützen von unterschiedlichen Kanälen, das heißt, sowohl innerhalb gewisser institutioneller Grenzen und im legalen Rahmen als auch außerhalb dieser. Norberto Puzzolo wies in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Gruppe in der Ausführung mehrmals auf militante Strategien zurückgriff, so zum Beispiel das Wachestehen für Kamerad_innen, damit diese

49 Vgl Interview mit Norberto Puzzolo vom 26.8.2012.

ungesehen die Schriftzüge an die Wand sprühen konnten.⁵⁰ Auch in diesen formalen Details zeigt sich, wie eng politische Aktionskunst und politischer Aktionismus verflochten sind, wobei das in diesem Fall bedeutet, dass sich die Künstlerinnen und Künstler gewisse Strategien aneigneten und für ihre Zwecke einsetzten. Neben den Schriftzügen auf der Straße verwendeten sie auch die Eintrittskarten alternativer Kinos, um das Wort Tucumán darauf zu stempeln. Vor der jeweiligen Aufführung wurde dann auch noch ein Dia mit dem gleichen Schriftzug eingeblendet, als handle es sich um die Vorschau zu einem bald ausgestrahlten Film. So waren die Bewohnerinnen und Bewohner Rosarios in verschiedenen Situationen mit dem Wort „Tucumán“, das zunächst ja nur eine Region im Nordwesten Argentiniens bezeichnet, konfrontiert. Natürlich warfen solche unerklärten Interventionen im öffentlichen Raum Fragen nach dem Sinn und Zweck, sowie nach dem Urheber der Aktionen auf und weckten eine Neugierde, welche durch die Verwendung verschiedener Kanäle und vor allem durch die darauffolgenden Phasen noch verstärkt wurde.

Die zweite Reise fand circa ein Monat später, Mitte Oktober 1968 statt. Die Reisegruppe vergrößerte sich und auch Journalisten, Journalistinnen, Soziologinnen und Soziologen begleiteten die Künstler_innen. Gleich zu Beginn, kurz nach der Ankunft in San Miguel de Tucumán, fand eine Pressekonferenz statt, bei der jedoch das Vorhaben der Gruppe selbst noch sehr vage blieb. Es war bloß von einer Gruppe von Künstler_innen die Rede, die in Tucumán ausstellen wollten und die aus diesem Grund in die Region gereist waren, um diese Ausstellung zu organisieren. Dies wurde von der Lokalpresse aufgegriffen und beworben. Die Schlagzeile einer Tageszeitung der Provinzhauptstadt San Miguel de Tucumán lautete Ende Oktober zum Beispiel: „Arte y Comunicación de Masas en el Trabajo de Artistas Rosarinos“⁵¹ während sie Mitte September noch lediglich „Tucumán: Tema de un Trabajo de Plásticos de Vanguardia“⁵² titelte.

Einige der Künstler_innen, darunter Graciela Carnevale, blieben in der Stadt San Miguel de Tucumán und übernahmen den offiziellen Part der Abordnung, während andere, darunter Noemí Escandell und Norberto Puzzolo, in die Dörfer reisten und Material sammelten. Sie führten Interviews mit Arbeiter_innen und deren Familien, besuchten die Zuckerrohrplantagen, filmten und fotografierten, zeichneten Audiomaterial auf und schrieben ihre

50 Vgl. ebda.

51 Arte y Comunicación de Masas en el Trabajo de Artistas Rosarinos, S. M. De Tucumán, Donnerstag, 24.10.1968.

„Kunst und Massenkommunikation in der Arbeit von Künstler(_innen) aus Rosario“ (Ü. d. A.).

52 Tucumán: Tema de un Trabajo de Plásticos de Vanguardia, S. M. De Tucumán, Mittwoch, 18.09.1968
„Tucumán: Thema einer Arbeit von Avantgardekünstler(_innen)“ (Ü. d. A.).

Erfahrungen nieder (Abb.15-16). Es handelte sich dabei nicht etwa um eine professionelle Recherche – weder im soziologischen noch im journalistischen Sinne – sondern um eine möglichst umfangreiche Dokumentation der Realität, auf die sie stießen, mit allen Mitteln, die ihnen zur Verfügung standen. Norberto Puzzolo erwähnt in diesem Zusammenhang, dass er für das Filmen verantwortlich war, ohne über Vorkenntnisse jeglicher Art zu verfügen. Ebenso fotografierte er und kam dadurch zu einem Medium, das er später (und noch bis heute) in seiner Karriere verwenden sollte.⁵³

Dieses Moment der Improvisation ist für eine Gesamtanalyse des Werkes wesentlich: Es handelt sich bei dem ausgestellten Material an sich nicht notwendigerweise um Kunst, das heißt nicht um künstlerische Fotografie oder besonders konzipierte Videos, sondern lediglich um Material. Erst die Zusammenstellung, der Ort und die Art der Ausstellung sowie der gesamte Prozess, der ihr zugrunde liegt, macht aus *Tucumán Arde* ein Kunstwerk.

Um zu verhindern, dass Material verloren geht, und um sicher zu gehen, dass sich nie alle Information in denselben Händen befand, wurden die Filme täglich nach Rosario verschickt, wo sie entwickelt wurden.

Erst am Ende ihres Aufenthalts enthüllte die Gruppe bei einer weiteren Pressekonferenz das tatsächliche Motiv ihrer Reise und stellte klar, welches Material sie gesammelt hatte und dass es ihr um eine klare Kritik an den sozialen Verhältnissen in der Region ging.

Während der zweiten Reise nach Tucumán wurde auch in Rosario die Werbekampagne um eine Facette ergänzt: Der Schriftzug auf den Eintrittskarten der Kinos sowie auf den Plakatwänden wurde durch das Wort „Arde“ ergänzt und somit erschien „Tucumán Arde“ („Tucumán brennt“) an allen zuvor beschriebenen Stellen (Abb. 17-18). Darüber hinaus wurde jedoch auch noch einmal der offizielle Weg bemüht: Die „1ª bienal de arte de vanguardia“ („Erste Biennale Avantgardistischer Kunst“) wurde angekündigt (Abb.19). In dieser harmlosen Ausstellungsbewerbung verstecken sich mehrere Ebenen von Fehlinformationen beziehungsweise Irritationen: Zunächst wurde eine „erste Biennale“ angekündigt, obwohl eine einmalige Ausstellung gemeint war, die zwar auch in Buenos Aires, Cordoba und Santa Fe stattfinden, sich aber bestimmt nicht in zwei Jahren wiederholen sollte. Dies half zum einen, Publikum anzulocken, das an einer derartigen Biennale potentiell interessiert wäre, andererseits war es – wenn man von den Hintergründen wusste – eine (nicht sehr) subtile Anspielung auf und Kritik an vergleichbaren Kunstmessen in Venedig, Sao

53 Vgl. Interview mit Norberto Puzzolo, vom 26.8.2012.

Paulo, aber auch Cordoba. Ein Moment der Irritation ergab sich spätestens in der Verbindung dieser Biennale mit dem angekündigten Ort der Ausstellung: den Räumlichkeiten einer Gewerkschaft. Wenngleich die CGT(A) sich auch Intellektuellen, Künstlerinnen und Künstlern sowie Studierenden öffnete und keine reine Arbeiter_innenvertretung war, musste die Gewerkschaftszentrale als Ausstellungsort doch einige Verwunderung hervorrufen.

Außerdem konnte, wer genau beobachtete, feststellen, dass die Flyer und Plakate mit dem Schriftzug „Tucumán Arde“ das gleiche Datum bewarben wie dieses Ausstellungsplakat und somit definitiv eine Verbindung zwischen den beiden erkennen.

Ein wesentlicher Punkt der Propagandaphase ist, dass die Gruppe stets auf mehreren Ebenen arbeitete. Nicht nur griffen sie auf unterschiedlichste Informationsträger zurück (angefangen von Hausmauern über Flyer bis hin zu Kinokarten), sondern sie arbeiteten auch stets sowohl auf offizieller Ebene (bezahlte Anzeigen auf Plakatwänden) als auch auf inoffizieller Ebene (Graffiti an Hausmauern). Dieses Konzept gilt nicht nur für die Propaganda, da auch bei den Reisen sowohl offen klargelegt wurde, was das Vorhaben war, als auch verdeckt gearbeitet wurde.

Diese Technik der unterschiedlichen Informationsebenen ist an sich noch nicht zwingend als Gegeninformation zu sehen (mit Ausnahme vielleicht der Plakate der Biennale), zeigt jedoch schon deutlich, wie wichtig der Aspekt der Information und der Medien für die Gruppe war.

Die dritte Phase des Projekts, wie sie in den Planungen beschrieben ist, besteht aus den Ausstellungen in den Räumlichkeiten der CGT in Rosario und in Buenos Aires, sowie den geplanten Expositionen in Santa Fé und Cordoba. Zu diesen kam es jedoch nie, da bereits die Ausstellung in Buenos Aires wegen polizeilicher Repression geschlossen werden musste.

Die Ausstellung in Rosario fand, wie bereits erläutert, in den Räumlichkeiten der CGT statt, da es sich hier um einen der wenigen Räume außerhalb der Kunstinstitutionen handelte und die Gruppe bereits von Anfang des Projektes an eng mit der Gewerkschaft zusammenarbeitete. Ziel der Ausstellung war es einen Moment der „Überinformation“ („Sobreinformación“) zu schaffen. Dafür wurde das gesamte gesammelte Material präsentiert (Abb. 20-22). Angefangen von Fotos, die überall im Raum verteilt wurden, über Projektionen der Super-8 Aufnahmen bis hin zu den Interviews, die dem Publikum aus Lautsprechern entgegen-schallten. Dazu wurden die Wände mit den übrig gebliebenen Plakaten tapeziert, auf welche Fakten der sozialen Situation der Region Tucumán geschrieben wurden. León Ferrari

kleisterte außerdem eine ganze Wand mit allen minutiös gesammelten Zeitungsartikeln über die Region voll, die sich zum Teil gegenseitig widersprachen. Bereits im Eingangsbereich musste das Publikum über (beziehungsweise auf) ein Plakat steigen, welches in einem Diagramm die Verbindung zwischen den Besitzern der wichtigsten Fabriken und der Politik darstellte (Abb. 23). Im Laufe der Ausstellung wurden diese einflussreichen Verbindungen durch die Besucherinnen und Besucher, die alle gezwungenermaßen auf diese Namen traten, symbolisch zerstört.

Die Präsentation der in der Provinz durchgeführten Erkundungen beschränkte sich aber nicht auf eine Ausstellung des Materials – so ungewöhnlich diese auch sein mochte. Es waren auch Zuckersäcke im Eingangsbereich aufgestapelt und man servierte ungesüßten Kaffee – als Symbol für die bittere Realität der Arbeiterinnen und Arbeiter der Zuckerrohrplantagen. Zudem wurde alle zwei bis drei Minuten das Licht ausgeschaltet. Damit wurde veranschaulicht, dass in der Provinz alle zwei bis drei Minuten ein Kind starb. Selbst auf der Ausstellung an sich wurden noch Interviews geführt und die von Soziologinnen und Soziologen parallel zur Recherche der Künstler_innengruppe durchgeführte Studie über die tatsächliche Situation der Menschen in Tucumán wurde als Kurzbericht an die Besucherinnen und Besucher verteilt.

Aufgrund des überraschenden Besucheransturms wurde die Ausstellung in Rosario auf fünfzehn Tage verlängert. Währenddessen mussten die Tätigkeiten der CGT in einer Ecke der Küche fortgesetzt werden, da *Tucumán Arde* das gesamte Gebäude einnahm. Die Ausstellung besetzte jeden Winkel des Gebäudes, um nicht eine Ausstellungssituation, wie sie in anderem Rahmen üblich war, in diesem Kontext zu wiederholen. Die Präsentation des Materials war schließlich keine Ausstellung, sondern sollte alle Sinne und Gefühle des Publikums aktivieren und zu einem Gesamtwerk der Überinformation werden.

Im Anschluss daran wurde die Ausstellung nach Buenos Aires verschickt, wo sie auf ähnliche Weise präsentiert werden sollte. Allerdings konnte man hier, auf Grund der Größe des Gebäudes, keine ganzheitliche Installation vornehmen. Die Ausstellung beschränkte sich also auf den Eingangsbereich, den Lift, den ersten, achten und neunten Stock des Gebäudes.⁵⁴ Während die Ausstellung in Rosario sogar verlängert wurde, musste sie in Buenos Aires jedoch bereits nach einem Tag abgebrochen werden, da die Beteiligten gewarnt wurden, dass von Seiten der Polizei ein repressiver Akt gegen die Ausstellung geplant war. So kam es zu

⁵⁴ Vgl. Longoni 1995, S. 339.

einem frühzeitigen Abbruch der Aktion. Die Tatsache, dass sich der Generalsekretär der CGTA, Raimundo Ongaro, so schnell dazu entschied, die Ausstellung zu schließen, nachdem gedroht wurde, der Gewerkschaft den Status einer juristischen Person zu entziehen, führte freilich zu Konflikten zwischen den Künstler_innen und Gewerkschafter_innen.⁵⁵

Ein vierte Phase des Projekts – zu der es ebenso wenig kam – sollte die erhobenen Daten noch einmal sammeln und analysieren. Diese Ergebnisse, sowie das Material an sich, sollten im Anschluss daran veröffentlicht werden. Das Projekt *Tucumán Arde* wird oft als gescheitertes Projekt angesehen, da es nicht über den dritten Punkt seines Programms hinausreichte. Nach der Schließung der Ausstellung in Buenos Aires wurden auch die folgenden Ausstellungen abgesagt und es kam nie zu einer Nachbearbeitung, wie sie für Phase vier angelegt war.

Das vorzeitige Ende des Projekts und die damit verbundenen Ereignisse prägten die Teilnehmenden dermaßen, dass viele von ihnen im Anschluss daran ihr künstlerisches Schaffen einstellten. Manche davon nahmen die Arbeit erst Jahre später wieder auf, andere stellten sie für immer ein. Eduardo Favario, zum Beispiel, schloss sich dem militärischen Flügel der Partido Revolucionario de los Trabajadores, dem Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT/ERP) an, und wurde 1975 während einer Übung vom Militär erschossen.

2.3. Analyse und Verortung

Es stellt sich die Frage, warum gerade dieses Projekt derartige Auswirkungen hatte und zu internationalem Ruf kam. Wie bereits festgestellt wurde, handelt es sich bei dem Projekt *Tucumán Arde* weder um eine erste Allianz zwischen Kunst und Politik in Argentinien, noch kann es als Unikum betrachtet werden, ja es handelt sich nicht einmal um ein „erfolgreiches“ Projekt, wenn man bedenkt, dass es noch in der vorletzten der geplanten vier Phasen abgebrochen werden musste. Trotzdem herrscht unter den Rezipientinnen und Rezipienten, unter den Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern sowie unter Künstlerinnen und Künstlern offensichtlich Einigkeit über die Wichtigkeit dieser politisch-künstlerischen Aktion. León Ferrari bezeichnet *Tucumán Arde* in einem Interview mit Andreas Siekmann und Alice Creischer sogar als einen „point of no return“⁵⁶

Dies kann sich sowohl auf die bereits angesprochene Tatsache beziehen, dass die meisten der

55 Vgl. Longoni 1995, S. 395.

56 Vgl. Creischer/Siekmann 2006, S. 24.

teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler nach *Tucumán Arde* zumindest für einige Zeit, wenn nicht für immer, die künstlerische Produktion zurücklegten, als auch auf die Vorbildfunktion, die das Projekt aus heutiger Sicht für viele Künstler_innen einnimmt.

Was waren nun die Neuerungen und was unterscheidet *Tucumán Arde* von anderen Projekten? Zunächst ist es ganz klar das Konzept der Überinformation, das charakteristisch für *Tucumán Arde* ist. Die Künstlerinnen und Künstler gingen einen Schritt über die Produktion von Kunstwerken hinaus und wurden selbst zu Forscher_innen, die ins „Feld“ gingen, um Information zu sammeln. Die Präsentation dieser Information in den Ausstellungen hat jedoch durchaus Vorbilder. Aus argentinischer Sicht sei zum Beispiel die raumgreifende Installation *La Menesunda* (Abb. 24-26) von Marta Minujin und Rubén Santantonín aus dem Jahr 1965 genannt. Dafür wurde der gesamte Ausstellungsraum des Instituto Di Tella in eine Erlebniswelt verwandelt, die zwischen Geisterbahn und Vergnügungspark angesiedelt war. Jeder Raum hatte eine Besonderheit, hinter jeder Ecke verbarg sich eine Überraschung, alle Sinne wurden angesprochen. *Tucumán Arde* greift die Art der Installation zum Teil auf, beschränkt sich aber nicht auf das Erlebnis der Sinne, sondern setzt diese gezielt ein, um eine Nachricht zu vermitteln und mit den Empfindungen Wissen zu verbinden, um dieses eindrücklicher zu machen. Der Geruch von schwarzem Kaffee steht nicht für sich selbst, sondern für die bittere Realität der Zuckerrohrplantagenarbeiter_innen. Das ausgehende Licht drückt nicht nur die Stimmung, sondern auch die Häufigkeit eines Kindstodes aus. Auch auf internationalem Niveau muss man nicht lange nach Referenzen suchen und findet diese natürlich bei Duchamps *Coal Sacks* 1938 (Abb.27) oder *Sixteen Miles of String* 1942 (Abb.28).

Abgesehen von der Überinformation ist die Beteiligung des Publikums von zentraler Bedeutung. Es geht um die persönliche Erfahrung, die aus der Interaktion mit dem Werk entsteht und individuell erlebt werden muss. Auch dieser Aspekt steht in einer Tradition der 1960er Jahre, in der das Publikum zunehmend mit dem Werk in Dialog tritt, es angreifen und erleben soll.

Spezifisch für das Projekt *Tucumán Arde* ist die Auseinandersetzung mit den Medien und die gleichzeitige Arbeit mit offiziellen und inoffiziellen Kanälen. Ein Teil der Arbeit wurde auf offiziellen Wegen bestritten, wohingegen ein anderer stets verborgen blieb, bis schließlich die beiden Wege zusammengeführt wurden. Das Spiel mit der Wahrheit repräsentiert die Situation im repressiven Regime. Wenngleich die Zeit von General Onganía nicht so totalitär und die

Repression nicht so umfassend und ausdrücklich war wie in der Diktatur zwischen 1976 und 1983, so gab es doch eine klare Einschränkung der freien Meinungsäußerung bei gleichzeitiger Manipulation der Information. Daher muss die politische, aktionistische Kunst in Argentinien 1968 notwendigerweise anders funktionieren als zum Beispiel in den USA und in Europa. Zur allgemeinen Tendenz der Politisierung nach den Aufständen und Protesten der 1968er Jahre kam in Argentinien eine starke militante Bewegung hinzu, die sich auch in der Verbindung zwischen Politik und Kunst äußerte. Dies hatte Einfluss auf die Organisationsformen der unterschiedlichen Gruppen und auf die Radikalität der Ansätze.

Es bleibt die Vermutung, dass der Blick auf *Tucumán Arde* rückblickend durch die Ereignisse der darauffolgenden Jahre geprägt war und ist. Das Regime Onganía blieb auch nach seinem Rücktritt 1970 bis ins Jahr 1973 intakt. Im Anschluss daran erfolgte eine kurze Rückkehr zur Demokratie, als Juan Domingo Perón aus dem Exil zurückkehrte und seine dritte Amtszeit antrat. Er verstarb jedoch im Juli 1974, worauf seiner Frau Isabel Perón das Präsidentenamt übernahm. Bereits zu dieser Zeit wurde die politische Gewalt immer härter und es entstanden rechte militante Gruppen, unter ihnen die berüchtigte „Alianza Anticomunista Argentina“ (Triple A), welche zwischen 1973 und 1976 an die tausend linke Aktivistinnen und Aktivisten ermordete.⁵⁷ Schließlich kam es 1976 erneut zu einem Militärputsch unter dem Namen „Proceso de Reorganización Nacional“ („Prozess der nationalen Reorganisation“ ü.d.A.), und in den Jahren bis zur Wiederkehr der Demokratie 1983 herrschte die wohl gewalttätigste Diktatur, die 30.000 Verschwundene und Ermordete zu verantworten hat. Regimekritische Werke wie *Tucumán Arde* oder auch das *Baño* von Eduardo Ruano inklusive seiner Publikumsinterventionen war in dieser Zeit nicht mehr vorstellbar. Das Leben auf öffentlichen Straßen wurde stark eingeschränkt und freie Meinungsäußerung war unter dem Staatsterrorismus nicht möglich. Viele Künstlerinnen und Künstler flüchteten zu dieser Zeit ins Exil. Wie die an *Tucumán Arde* teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler beschreiben, war nach dem Bruch, den sie zunächst mit den Kunstinstitutionen und schließlich mit dem System der Kunst an sich vollzogen, ein Schritt zurück nicht möglich. So sahen die einen als einzige Möglichkeit die aktive politische Arbeit, die anderen einen Rückzug aus beiden Milieus. Manche derjenigen, die später ihre künstlerische Arbeit wieder aufnahmen, kehrten zu klassischen Formen wie der figurativen Malerei zurück, andere engagierten sich auch weiterhin sozialpolitisch.⁵⁸ In beiden Fällen ist dieser „Point of no return“, dieses

57 Vgl. Novaro 2010, S. 127-128.

58 Als Beispiele könnten die Aquarelle Rodolfo Elizaldes auf der einen Seite und Umweltprojekte Graciela Carnevales auf der anderen Seite genannt werden.

einschneidende Erlebnis, das *Tucumán Arde* für die Beteiligten war, prägend für ihre weitere Arbeit und somit auch auf den Blick zurück und die Einschätzung der Ereignisse aus einer gewissen zeitlichen Distanz.⁵⁹

Darüber hinaus gibt es den Blick der nicht Beteiligten. Aus dieser Perspektive scheint das Projekt noch einzigartiger in seiner Form, in seinem politischen Anspruch und in seiner Umsetzung. Für diese Sicht ist es nicht wesentlich, ob die vierte Phase des Projekts abgeschlossen wurde oder nicht. Die Idee und die Umsetzung in erster Instanz ist viel wichtiger. Und schließlich ist es, sucht man nach einem Vorbild für aktionistische politische Kunst, einfach, manche Aspekte hervorzuheben und andere unter den Tisch fallen zu lassen, um so die Referenz zu schaffen, die man benötigt.

2.4. Das Archiv *Tucumán Arde*. Nationale und internationale Rezeption.

Das Werk *Tucumán Arde* erlebte eine Renaissance in den 1990er Jahren vor allem durch das Archiv *Tucumán Arde*. Da es sich bei *Tucumán Arde* um eine einmalige Aktion handelte, die nicht reproduzierbar ist, wird das Dokumentationsmaterial zum wichtigsten Anhaltspunkt für die Rezeption und Erforschung. Mehrere der beteiligten Künstlerinnen und Künstler verfügen über Fotos, Artikel, Eintrittskarten mit den Aufdrucken „Tucumán“ und „Tucumán Arde“ und anderem Material, doch das umfangreichste Archiv befindet sich zweifellos in den Händen Graciela Carnevales. Sie war zu jener Zeit dafür verantwortlich, Material zu sammeln und den Prozess zu dokumentieren. Über die Jahre ging jedoch einiges an Material verloren, nicht zuletzt, weil sie sich nach 1976 genötigt fühlte, Teile der Dokumente zu vernichten, um ihre Kolleginnen und Kollegen keiner Gefahr auszusetzen. Protokolle der Sitzungen, zum Beispiel, konnten allzu leicht gegen einzelne Personen verwendet werden, so sie in falsche Hände gerieten. Daher beschloss Carnevale, einen Teil des Materials zu vernichten und einen anderen zu verstecken.⁶⁰

Generell gehen die Meinungen der Teilnehmenden, was das Archiv betrifft, weit auseinander. Einerseits gesteht man Carnevale zu, gute Dokumentationsarbeit geleistet zu haben. Alles was heute das Archiv *Tucumán Arde* ist, ist ihrer Arbeit zu verdanken. Das bedeutet des Weiteren, dass die Rezeption des Werkes auch nur dadurch möglich ist. Andererseits ist problematisch, dass, die frühere Gruppenarbeit heute zu einer „One-Woman-Show“ mutiert ist. Graciela

59 Wie bereits erwähnt, gehen die Meinungen über den Werkcharakter von *Tucumán Arde* und dessen Bedeutung bei den Beteiligten auseinander.

60 Vgl. Interview mit Graciela Carnevale vom 27.8.2012.

Carnevale ist das Archiv *Tucumán Arde*. Sie entscheidet über Ausstellungsort und -form, sie bekommt Anfragen zum Thema, sie wird als erste (und oft einzige) interviewt. Das führt notwendigerweise zu einer verzerrten Sicht auf das Projekt, da immer nur eine Version weitergetragen wird. Gerade deshalb stellt die Arbeit von Longoni und Mestman⁶¹ einen so wichtigen Beitrag dar, da sie zahlreiche Interviews führten und Meinungen aus verschiedenen Richtungen zusammentrugen, um das Puzzle *Tucumán Arde* zusammenzufügen. Letztlich wurde eine breite Rezeption und Aufnahme in den Kunstkanon erst durch diese Arbeit ermöglicht.

Fragt man die Künstlerinnen und Künstler nach dem Werk *Tucumán Arde*, so ist die Antwort stets, dass der gesamte Prozess 1968, die Vorbereitung, sowie die einzelnen Phasen des Projekts das Werk (so es als solches gesehen wird) ausmacht. Fragt man die Künstlerinnen und Künstler nach einem Autor des Werkes, ist die Antwort eindeutig, dass es sich um eine Gruppenarbeit handle, in der nie wichtig war, wer welchen Teil produzierte, sondern in dem die einzelnen Fähigkeiten genutzt wurden und alle Beiträge zu dem Gesamtkunstwerk führten. Wie bereits erwähnt wurde, griffen sie auch immer wieder auf Strategien zurück, die auch in militanten Gruppen verwendet wurden, wo ebenso das Gesamtergebnis vor der Einzelleistung jedes und jeder Teilnehmenden steht. Nichtsdestotrotz sind einzelne Teile klar zugewiesen. Die Zeitungscollage von León Ferrari wird zum Beispiel stets als sein Werk rezipiert. Nicht umsonst, handelt es sich bei ihm doch um den Berühmtesten der teilnehmenden Künstler_innen.

Auch Graciela Carnevale bestätigte im Interview, dass das Werk nicht das Archiv sei, sondern das Projekt 1968 und sie lediglich das Archiv, das heißt sozusagen den Nachlass, verwalte. Trotzdem wird das Archiv weltweit ausgestellt und oft als Werk präsentiert. Aus den Aussagen Puzzolos und Escandells ist eine eindeutige Ablehnung dieser Tatsache herauszulesen, wenngleich sie niemals explizit ausgesprochen wurde.⁶²

Viel wichtiger als gruppeninterne Konflikte sind hier jedoch Überlegungen zum Stellenwert des Archivs im Zusammenhang mit dem Projekt 1968. In den letzten Jahren ist auf Biennalen und Ausstellungen sowie bei der letzten dOKUMENTA13 (2012) eine Tendenz festzustellen: Das Archiv spielt eine immer wichtigere Rolle als Kunstwerk. Als Beispiel seien hier nur die Arbeit *Assembly (Speech Matters)* von AGENCY im Dänemark Pavillon der Venedig-Biennale

61 Vgl. Longoni/Mestman 2000.

62 Vgl. Interviews mit Norberto Puzzolo, Graciela Carnevale und Noemí Escandell vom 26., 27. bzw. 28.8.2012.

2011 (Abb.29) und das „Brain“ Christov-Bakargievs auf der dOKUMENTA13 genannt.

Das Archiv *Tucumán Arde* wurde auf der documenta12 (2007) ausgestellt. Allerdings in einer Art und Weise, dass nicht klar erkennbar war, dass es sich dabei um die Dokumentation einer einmaligen Aktion handelte. Es war eine willkürliche Auswahl an Fotos und Dokumenten, die ohne jegliche Erklärung an eine Wand gehängt wurden (Abb.30). In der Rezeption durch die Besucherinnen und Besucher musste somit das Archiv *Tucumán Arde* als Kunstwerk wahrgenommen werden, deren Autorin dann lediglich Graciela Carnevale wäre, beziehungsweise wurde nur die Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario angegeben und die restlichen Künstler_innen ausgespart. In jedem Fall (und Abseits der Diskussion um die Autorenschaft) handelt es sich um eine zweifache Transformation zur Kunst einer Aktion. Politische aktionistische Kunst lebt davon, dass sie in einer gewissen Zeit an einem gewissen Ort stattfindet und als direkte Antwort auf gesellschaftliche Prozesse reagiert. Gräbt man ein solches Projekt vierzig Jahre später wieder aus, ohne es in den nötigen Kontext zu setzen, wird es zu einem Artefakt, das mit dem Werk an sich nichts mehr zu tun haben kann.

Die Mode, das neue Interesse an politischer Kunst, das derzeit in Europa zu beobachten ist, kämpft mit der Gratwanderung zwischen Anerkennung und Abnützung durch die Institutionalisierung (siehe Berlin Biennale 2012). Das Interesse an vergangener politischer Aktionskunst kann sich auf zwei verschiedene Weisen zeigen: zum einen als nostalgischer Blick in eine interessantere Vergangenheit, wie es meist der Fall ist, wenn ein Werk beziehungsweise seine Dokumentation nach Jahrzehnten erneut ausgestellt wird. Zum anderen durch eine Anerkennung und Adaption, das heißt als direkte Referenz für neue aktive Gruppen, die Strategien übernehmen und nach Vorbildern handeln. Für beide Versionen ist wesentlich den gesellschaftlichen Kontext mitzubedenken, damit die Rezeption nicht ins Leere führt. Gerade deshalb interessiert an dieser Stelle nicht nur, wie *Tucumán Arde* rezipiert wurde, sondern darüber hinaus, wie Strategien übernommen und angepasst wurden, welche Teile zeitgemäß erscheinen, wo die tatsächliche Rezeption liegt oder ob es nur zum „Name-Dropping“ im Kunstkontext dient.

3. Das Konzept der Gegeninformation

Der wichtigste Beweggrund für die Entstehung von *Tucumán Arde* war, den Unterschied zwischen der sozialpolitischen Realität und ihrer Darstellung aufzuzeigen. Daher konzipierten sie ihr Vorhaben als „Proyecto de contrainformación“ („Projekt der Gegeninformation“).⁶³ Die Situation in Tucumán diene als Ausgangspunkt einer Regimekritik, die einen gewissen pädagogischen Ansatz verfolgte, indem sie den Menschen die Wahrheit vor Augen führen wollte. Die Gegeninformation stellt somit den Beginn des Konzeptes dar und ist zugleich Konzept für sich.

Die Gegeninformation soll jene Information liefern, die die offiziellen Medien entweder auslassen oder bewusst verschleiern. Es handelt sich dabei nicht um eine Falschinformation, sondern vielmehr um eine Berichterstattung aus einer anderen Perspektive, von einem anderen Hintergrund aus betrachtet und in Einbeziehung alternativer Informationsquellen. Der Begriff der „Contrainformación“ ist in der argentinischen Linken auch in der Gegenwart weit verbreitet und findet sich auf diversen Blogs und Homepages linker Gruppierungen, die allesamt von sich behaupten, ein alternatives Informationsmedium zu liefern. Wogegen sich dieses Medium nun stellt und was als richtige Wahrheit angesehen wird, ist dabei sehr variabel. Meist jedoch herrscht die Meinung vor, dass offizielle Print- und Fernsehmedien von der jeweils vorherrschenden Politik beeinflusst sind und nicht dem entsprechen, was als freie Meinungsäußerung zu verstehen ist. Diese Debatten sind keinesfalls neu und in jüngster Vergangenheit lassen sich in Europa Parallelen in der Debatte um das ungarische Mediengesetz, Berlusconis Medienimperium und nicht zuletzt im Zusammenhang mit der Annoncenpolitik österreichischer Printmedien finden.

Das Postulat der Gegeninformation geht allerdings über eine Medienkritik hinaus und macht es sich zur Aufgabe, eben diese Gegeninformation selbst zu liefern, das heißt eine andere Informationsquelle für die Gesellschaft zu bieten. Dies geschieht selbstverständlich in jeder Epoche unterschiedlich. Die internationale und mehrsprachige Medienplattform indymedia.org, aus welchem im Jahr 2001 die Gruppierung ARGENTINA ARDE und folglich deren Subgruppierung ARDE! ARTE entstanden, ist ein globales Phänomen. Durch das Internet sind ganz neue Dimensionen der Vernetzung möglich, die auch ohne persönlichen Kontakt und über Grenzen hinweg relativ einfach instand zu halten sind. Auch die Gleichzeitigkeit

⁶³ Vgl. Giunta 2001, S. 367.

verschiedener Berichterstattungen ist durch dieses Medium erst möglich. In Europa entflammte diese Debatte neuerdings rund um die Ereignisse des „Arabischen Frühlings“, der sich ebensolcher Medien bediente. Das Büchlein „Vernetzt euch“ - ein Bericht über die Ereignisse in Tunesien aus Sicht der Bloggerin Lina Ben Mhenni und gleichzeitiger Aufruf an alle, sich selbst zu engagieren – erschien auf deutsch als Streitschrift im Ullsteinverlag und machte den Zusammenhang zwischen bloggen und protestieren nachdrücklich deutlich. Die Präsidentin von Reporter ohne Grenzen Österreich, Rubina Möhring, verweist jedoch auf einen wesentlichen Unterschied zwischen der Blogger-Berichterstattung und „tatsächlichem“ Journalismus: Letzterer basiert auf einem Wahrheitsanspruch und auf einer (angeblichen) Neutralität. Das heißt, journalistische Recherche geht ihren Quellen nach, deckt mögliche Lücken auf und kontrolliert die Beständigkeit der Information.⁶⁴ Wohingegen eine Berichterstattung auf Plattformen wie indymedia.org darauf baut, die Information möglichst zeitgleich zu übertragen und „live“ von einem Ereignis zu berichten. Der Anspruch von Korrektheit der Berichterstattung basiert auf der Tatsache, dass der oder die Schreibende tatsächlich an den Ereignissen teilgenommen hat und nicht bloß aus einer Beobachter_innenrolle heraus schreibt. Solche Nachrichten haben nicht den Anspruch, neutral zu sein und allgemein gültige Informationen zu liefern. Die Blogger behaupten von sich, die Wahrheit zu transportieren, weil sie selbst dabei waren, und verschleiern dabei nicht eine persönliche Positionierung. Das militante Kino, zum Beispiel, arbeitet mit solchen Dokumentationen aus einer endogenen Position. Die Kameraführung zeigt den Lauf der Ereignisse aus der Mitte heraus auf und gibt den Zusehenden das Gefühl selbst an Ort und Stelle zu sein. Stilistisch bauen die Filmschaffenden auf Nahaufnahmen in der Masse statt auf übersichtliche Standbilder und Totalen. Unruhige Kameraführung und spontan gewählte Bildausschnitte vermitteln diese Momente der Unmittelbarkeit und Teilnahme. Man wird dabei nie einen Demozug von vorne sehen, da der Kameramann oder die Kamerafrau selbst an der Demonstration teilnimmt. Nie wird man eine Verhaftung aus der Sicht eines Polizisten verfolgen, da die Kamera hinter den Festgenommenen steht.

Diese Entwicklung im Film begann bereits im revolutionären Russland und kam schließlich Ende der zwanziger Jahre in den Westen, wo derlei Autor_innenfilme als Gegeninformation begrüßt wurden:

Im Zuge der zwanziger Jahren (sic) zeigt sich die Linke zunehmend fasziniert von der Vorstellung, dass technische Medien die Realität »dokumentarisch« einzufangen vermögen, d.h. Filme und Fotos den Charakter von Dokumenten annehmen und daher im

⁶⁴ Vgl. Firlinger 2012, 7'17'.

politischen Kampf als Argumente dienen können.⁶⁵

Die Darstellungen verschleiern dabei nicht, dass eine Position eingenommen wird, vielmehr ist es ebendiese Durchschaubarkeit, die zu einer neuen Authentizität führt:

Authentizität ist also keine intentionslose Eigenschaft der Bilder, kein von vornherein gegebenes Naturereignis, sondern muss als Form und Resultat medialer Darstellung verstanden werden.⁶⁶

Der Filmhistoriker Thomas Tode analysiert im zitierten Aufsatz zur filmischen Gegeninformation einige Punkte, die auch abseits des Mediums Film für die Gegeninformation wichtig sind. Allen voran sei das Berichten „vom Rande aus“ erwähnt.⁶⁷ Dieser Perspektivenwechsel, der jene Dinge unter die Lupe nimmt, die in offiziellen Darstellungen zu kurz kommen, darf als allgemeine Strategie der Gegeninformation genannt werden. Im Film mögen es Momente sein, die die konventionellen Kameralente nicht einfangen, da diese sich auf das zentrale Ereignis konzentrieren. Im Journalismus, bzw. in den Berichterstattungen der Blogger mögen es jene Artikel sein, die die Position des Autors oder der Autorin nicht verhüllen. Und in den behandelten Beispielen aus der aktionistischen politischen Kunst Argentiniens kann eine ebenso große Varietät gefunden werden, wie sich im Laufe dieser Arbeit zeigen wird.

Der Begriff der Gegeninformation in der Kunst leitet sich demnach aus einer Tradition ab, die bereits im frühen „revolutionären“ Film Verwendung fand. Er entstammt dem Vokabular sozialer Bewegungen und des Aktivismus und wird schließlich von verschiedenen aktivistischen Kunstströmungen aufgenommen. Es handelt sich jedoch um einen Begriff, der selten klar definiert und dementsprechend unterschiedlich eingesetzt wird.

Die Künstler_innen von *Tucumán Arde* beriefen sich auf die Gegeninformation vor dem Hintergrund der Medientheorie von McLuhan, den zu lesen zu dieser Zeit stark in Mode war.⁶⁸ Herbert Marshall McLuhan zählt zu den wichtigsten Medientheoretiker_innen der 60er Jahre. Seine Medientheorie ist gleichzeitig als eine breite gesellschaftskritische Kulturtheorie zu sehen, die besonders von den Avantgardist_innen rezipiert wurde und ihre Überlegungen zu Kunstproduktion und Gesellschaft entscheidend beeinflusste. McLuhans Medienbegriff ist breit gefasst und er definiert ihn selbst nicht präzise. In seinem Verständnis von Medien ist ein

65 Tode 2004, S. 147.

66 Tode 2004, S.149.

67 Vgl. ebda., S. 154.

68 Wie Norberto Puzzolo der Autorin gegenüber in einem Mail vom 28.10.2012 bestätigte.

Medium alles, was eine Verlängerung des Körpers darstellt, ein Werkzeug, das mit ihm in Verbindung steht.⁶⁹ Das Medium ist ein *Dazwischen*, das vermittelt und durch seine Funktionalität ausgezeichnet wird.

Ein Satz McLuhans, der bereits in den allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen ist, ist: „The medium is the message“ – Das Medium ist die Botschaft. Nicht die Botschaft, welche durch die Medien vermittelt wird, sondern dieses Medium selbst steht also im Mittelpunkt und generiert die Bedeutung. Die Medientheorie befasst sich ebenso sehr mit den Vermittler_innen, also mit den Medien, wie mit der Botschaft, die sie vermitteln. McLuhan ist der Meinung, dass jedes Medium die Macht habe, sein Postulat den Ahnungslosen aufzuzwingen.⁷⁰ Der Fokus liegt auf der Frage, wie Medien vermitteln. Die Art der Vermittlung beeinflusst die Nachricht. Die Medientheorie sollte sich daher auf die Form konzentrieren, wie Medien funktionieren, und nicht nur auf deren Inhalte. Das Medium ist das Dispositiv, es determiniert die Wahrnehmung.

Das Neue bei McLuhan ist folglich die Ausweitung des Medienbegriffs auf den gesamten Bereich des menschlichen Lebens, auf Erfahrung, Denken, Handeln und Fühlen wie auch auf interpersonale Beziehungen, soziale Organisationen und Werte, Normen und dergleichen.⁷¹

Im Fall *Tucumán Arde* ist das Medium eine vielschichtige und multimediale Kunstaktion, die mit Überinformation der Gegeninformation dienen wollte. Das heißt, die Ausstellung, die am Schluss des Projekts stand, lieferte soviel Information auf einmal, dass die Besucher_innen diese Fülle nicht verarbeiten konnten. Wenngleich die Inhalte der Poster und Plakate, der Zeitungsausschnitte, der Interviews und der Bilder jeweils für sich betrachtet einen großen Informationswert besaßen, konnte dieser insgesamt durch die Überinformation gar nicht aufgenommen und reflektiert werden. Vielmehr kam es dadurch zu einem Gefühl der Reizüberflutung und Hilflosigkeit, die die tatsächliche Information, die Ahnung dessen, was der Inhalt des Gezeigten zu bedeuten hatte, auf einer emotionalen Ebene unterstrich. Auch hier ist, wie in den von Thomas Tode herausgearbeiteten Beispielen im Film, eine klare Positionierung der Autor_innen evident, die jedoch den Wahrheitsgehalt der Botschaft nicht schmälert, sondern vielmehr ihre Authentizität hervorhebt.

⁶⁹ Vgl. Mersch 2006, S. 110.

⁷⁰ Vgl. McLuhan 1992 (1964) bzw. Mersch 2006 S. 111.

⁷¹ Mersch 2006, S. 112.

4. Politische Aktionskunst in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren

4.1. Einleitung

Nach *Tucumán Arde* legten viele der teilnehmenden Künstlerinnen und Künstler ihr Schaffen auf Eis, um es erst Jahrzehnte später wieder aufzunehmen oder sogar für immer Abstand von der Kunstwelt zu nehmen. Das bedeutet aber nicht, dass es nicht in den Folgejahren ebenso spannende wie wichtige Aktionen und Kunstwerke gegeben hätte.

Die politisch-aktionistische Kunst wurde jedoch in den Jahren nach 1976 zurückgedrängt, da die ab diesem Zeitpunkt herrschende Militärdiktatur, welche unter dem Namen „Proceso de Reorganización Nacional“ („Prozess der Nationalen Reorganisation“) bekannt wurde, besonders grausam und repressiv handelte.⁷² Kunst im öffentlichen Raum war kaum möglich und auch Kritik am Regime, wie sie *Tucumán Arde* noch geäußert hatte, konnte in dieser Form nicht mehr angebracht werden. Es herrschten Zensur und Terror. Heute geht man von 30.000 „Desaparecidos“ („Verschwundenen“) aus, die Opfer dieses Regimes wurden. Erst 1983, nach der Rückkehr zur Demokratie, konnten die politischen Aktivist_innen wieder lauter werden, und die Kritik fand auch wieder ihren Weg zurück in die Kunst.⁷³

Für diese Arbeit seien besonders drei Momente herausgegriffen, mit Hilfe derer ein Bogen zwischen *Tucumán Arde* und ARDE! ARTE gespannt werden kann. Das ist zunächst die Ausstellung „Arte e ideología“ der CAYC AL AIRE LIBRE 1972, des Weiteren der im Jahr 1983 stattfindende sogenannte *Siluetazo* und zuletzt das Werk einer Gruppe, die sich in den 1990er Jahren bildete und eine fundamentale Rolle in der politischen Aktionskunst Argentiniens spielt: der GRUPO DE ARTE CALLEJERO („Straßenkunstgruppe“), kurz GAC. Letztere ist hier besonders für die Protestmärsche „Escraches“ wichtig, die gemeinsam mit der Gruppe ETCETERA und der Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S. durchgeführt wurden.⁷⁴

Die Beispiele wurden sowohl auf Grund ihrer Bedeutung im jeweiligen Kunstkontext gewählt – das heißt, es handelt sich in allen Fällen um zentrale Positionen, die als solche be- und

72 Die Militärjunta stand anfangs unter dem General Jorge Rafael Videla und herrschte in wechselnder personeller Zusammensetzung von 1976 bis 1983.

73 Vgl. Alonso 2011.
Rodrigo Alonso nennt auch Beispiele vor 1983; Stimmen, die lauter wurden, sobald sich das Ende der Diktatur abzeichnete.

74 Vgl. Colectivo Situaciones 2004.

anerkannt sind – als auch weil in diesen Fällen das Konzept der Gegeninformation eine wichtige Rolle spielt. Die Auswahl der folgenden drei Beispiele erfolgt im Bewusstsein, dass es eine Vielzahl von anderen Projekten und Gruppen gibt, die nicht minder wichtig waren. Jedoch wird zu Gunsten einer genaueren Abhandlung der ausgewählten Beispiele auf eine breitere Auflistung verzichtet.

4.2. Das CAYC, CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN

Nicht zwingend in der Tradition der politischen aktivistischen Kunst, jedoch für die Entwicklung der Kunst im öffentlichen Raum und der aktionistischen Kunst im Allgemeinen von großer Bedeutung ist das CAYC. Es handelt sich dabei um einen Zusammenschluss von Künstlerinnen und Künstlern, die sich im Jahr 1968 als CEAC, CENTRO DE ESTUDIOS DE ARTE Y COMUNICACIÓN („Zentrum der Kunst- und Kommunikationsstudien“) formierten und später in CAYC, CENTRO DE ARTE Y COMUNICACIÓN („Zentrum für Kunst und Kommunikation“) umbenannten. Das CAYC wurde von Jorge Glusberg geleitet und machte es sich zur Aufgabe, eine neue Ästhetik im Sinne eines Experimentalismus zu finden. Es handelt sich dabei um eine interdisziplinäre Plattform, welche sich stets für eine aktive Beteiligung des Publikums einsetzte und ungewöhnliche Situationen schaffen wollte, die sowohl dessen alltägliche Situation als auch dessen Vorstellung von Kunst verändern sollte.⁷⁵ Es ging der Gruppe weniger um eine direkte Anklage als um ein In-Frage-Stellen der Realität.

Für die Frage der Gegeninformation in politischer aktionistischer Kunst sei vor allem eine Intervention im öffentlichen Raum herausgegriffen. Es handelt sich um die Ausstellung aus dem Jahr 1972 „Arte e ideología“ auf der Plaza Roberto Arlt in Buenos Aires.⁷⁶ Diese Gruppenausstellung bestand aus vielen unterschiedlichen Künstler_innenpositionen, denen nicht zwingend ein verbindendes inhaltliches Konzept zu Grunde liegt. Gemeinsam hatten sie die Thematisierung des öffentlichen Raums als gemeinschaftlichen Ort. Der Beitrag von Victor Grippo und Jorge Gamarra *Construcción de un horno popular para hacer pan* („Errichtung eines Volksofens um Brot zu backen“, Abb. 31) entstand in Zusammenarbeit mit dem Bauarbeiter A. Rossi und bestand im tatsächlichen Bauen eines Ofens, der auf dem Platz aufgestellt und somit als Objekt de- beziehungsweise rekontextualisiert werden sollte. Die

⁷⁵ Vgl. March 2009, S. 2.

⁷⁶ Vgl. Alonso 2001.

Dieser ging im Jahr 1970 eine erste Ausstellung der CayC *al aire libre* (in etwa „an der frischen Luft“) *Escultura follaje y ruido* auf der Plaza Rubén Darío in Buenos Aires voraus.

Aktion bestand zunächst aus dem Bau des Ofens und anschließend aus dem Backen von Brot, das schließlich an das Publikum verteilt wurde. Außerdem wurde ein Flugblatt verteilt, auf dem die Intentionen erklärt wurden.⁷⁷ Man kann diese Arbeit entweder in der alchimistischen Tradition des Werkes Victor Grippos sehen, in dem die Verbindung der Elemente, die Faszination durch Feuer, et cetera ausschlaggebend sind, oder aber darin eine politische Kritik lesen, die die Gemeinschaft zum Thema hat. Diese Kritik erfolgt einerseits durch eben diese Rekontextualisierung eines Volksgutes an einem öffentlichen Ort (und im Zuge einer Ausstellung) und andererseits durch den sozialen und symbolischen Akt des Brotverteils.

Eine andere Arbeit, die im Zuge dieser Ausstellung im öffentlichen Raum realisiert wurde, ist Horacio Zabalas *300 metros de cinta negra para enlutar una plaza pública* („300 Meter schwarzes Band, um einem öffentlichen Platz Trauer anzulegen“), die aus einem circa 80cm breiten schwarzen Band bestand, mit dem er die Wände um den Platz schmückte. Außerdem brachte er dazu in regelmäßigen Abständen Trauerschleifen an.⁷⁸ Es handelt sich dabei um eine klare Anspielung auf kurz zuvor stattgefunden politische Ereignisse wie das Massaker von Trelew.⁷⁹ Die Arbeit Zabalas steht in der Tradition des Konzeptualismus und thematisiert Form und Funktion von ästhetischen Gegebenheiten. Gleichzeitig bedient sie sich einer metaphorischen Sprache, welche sofort Assoziationen in Bezug auf politische Ereignisse der Zeit weckt, ohne diese offen an den Pranger stellen zu müssen.

Schließlich sei noch eine gemeinsame Arbeit von Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Roberto Duarte Lafferrière und Ricardo Roux genannt. Diese malten auf eine der Seitenwände der Plaza Roberto Arlt sechzehn Kreuze. An ebendieser Wand gab es einen Abgang zu einer Art Keller, in dem eine Fotoserie über die Shoa ausgestellt war. Auch hier wird eine klare Verbindung mit den Ereignissen in Trelew nahegelegt (die sechzehn Kreuze stehen für die sechzehn erschossenen Widerstandskämpfer_innen), auf Grund derer die Polizei die Ausstellung schloss, das heißt das Werk zensurierte. Offiziell hieß es, dass an dem Ort nicht das ausgestellt wurde, was definitiv als Kunst angesehen werden könnte.⁸⁰

Rodrigo Alonso fasst die Ausstellung des *CayC al aire libre* wie folgt zusammen:

Los proyectos realizados en la Plaza Roberto Arlt en 1972 tienen un carácter político marcado, no sólo debido a la convocatoria (que propone trabajar sobre “arte e ideología”),

77 Vgl. López Anaya 2005, S. 466.

78 Vgl. Herrera 2007, S. 9.

79 Es handelt sich dabei um ein Massaker, das nach einem Fluchtversuch aus dem Gefängnis Rawson von sechzehn eingesperrten Widerstandskämpfer_innen der Gruppen ERP, FAR und Montoneros am 22.8.1972 stattgefunden hat. Für Details siehe u.a. Novaro 2010, S. 113.

80 Vgl. Herrera 1999, S. 126.

sino también, por el complejo clima social de ese año y la cercanía de la Masacre de Trelew. Algunas de las obras hacen referencia más o menos explícita a este hecho. Otras no lo hacen, pero en el contexto políticamente cargado de esos días adquieren connotaciones críticas o subversivas.⁸¹

Es handelt sich demnach nicht zwingend um eine deutlich politische Anklage und schon gar nicht um Aktionen im Sinne des politischen Aktivismus, wie wir ihn an anderen Beispielen sehen können. Dennoch ist den Werken politische Kritik eingeschrieben, die in direktem Zusammenhang mit den Ereignissen jener Tage steht. Daher weicht dieses Beispiel ein wenig von anderer politisch motivierten aktionistischen Kunst ab, verdeutlicht jedoch umso mehr den Zusammenhang zwischen soziopolitischem Kontext und der Leseweise von Kunst. Zu einer Zeit, in der Gewalt immer vordergründiger wurde, sich linke und rechte radikale Gruppen bekämpften und die rechtsradikale Guerillagruppe Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) an Vorherrschaft gewann, mussten die Werke mit diesem politischen Hintergrund gedeutet werden. Betrachtet man diese Umstände, so ist die Aussage, die hinter dem Bau eines einfachen Lehmofens steht, schon sehr gewagt.

4.3. Der *Siluetazo*

Das nächste Beispiel stammt bereits aus der Zeit des Übergangs zur Demokratie nach dem sogenannten „Proceso de Reorganización Nacional“ zwischen 1976 und 1983.

Als *Siluetazo* wird eine künstlerische Aktion bezeichnet, die zum ersten Mal während der III „Marcha de la Resistencia“ („3. Widerstandsmarsch“) am 21. September 1983 ausgeführt wurde, zu einer Zeit, in der noch Diktatur herrschte, die jedoch schon im Zeichen des Umbruchs stand. (Abb. 32-33) Die Idee zu der Aktion stammte von den drei Künstlern Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores und Guillermo Kexel und wurde schließlich in Kooperation mit den Madres de Plaza de Mayo durchgeführt. Es handelt sich dabei nicht ausschließlich um eine Kunstaktion, sondern um einen Beitrag zu einer Demonstration, der erst im Nachhinein durch die Rezeption Einzug in den Kunstkanon fand.⁸² Im Laufe der

81 Alonso 2011, 3. Diálogo con la realidad social.

„Die Projekte, die 1972 auf der Plaza Roberto Arlt realisiert wurden, haben einen deutlichen politischen Charakter, nicht nur auf Grund der Ausschreibung (die nahe legt zu „Kunst und Ideologie“ zu arbeiten), sondern auch wegen dem komplexen sozialen Klima dieses Jahres und der zeitlichen Nähe zum Massaker von Trelew. Manche Werke beziehen sich mehr oder weniger deutlich auf dieses Ereignis. Andere tun das nicht, aber durch den politisch geladenen Kontext dieser Tage erlangen sie kritische oder subversive Konnotationen.“ (Übersetzung der Autorin).

82 Parallelen lassen sich sowohl bei *Tucumán Arde* feststellen, das auch nicht als Kunstaktion geplant war und von einigen der Beteiligten nicht als solches angesehen wird, wenngleich der ästhetische Anspruch in beiden Fällen offensichtlich ist, sowie zu den Aktionen von ARDE! ARTE, die sich auch stets in den Kontext

verschiedenen Etappen, von der ersten Idee bis zur tatsächlichen Aus- und Weiterführung, durchlief das Projekt mehrere Metamorphosen: vom Kunstprojekt, das für eine Institution gedacht war, zur Demonstrationsstrategie, die sich verselbstständigte und weiterentwickelte und schließlich zurück zu einer Wiedereingliederung in und für den Kunstkontext.

Der Name *Siluetazo* leitet sich aus dem Wort „siluetas“ („Silhouetten“) ab und bedient sich darüber hinaus des Augmentativs -azo, der nicht nur eine Vergrößerung ausdrücken will, sondern in Argentinien häufig für die Bezeichnung von Aufständen verwendet wird. So spricht man zum Beispiel vom Cordobazo, einem Aufstand, der in der 1969 Stadt Cordoba stattgefunden hat, dem Rosariazo im selben Jahr in der Stadt Rosario und dem Argentinazo 2001.⁸³

Seinen Anfang nahm das Projekt im Sommer 1981, als die Direktorin des Museo Eduardo Sívori, Nelly Perazo, an Julio Flores herantrat und ihm eine Teilnahme beim Salón Esso im Centro Cultural Recoleta im nächsten Jahr vorschlug. Sie betonte, dass die Ausschreibung völlig frei sei und es keine thematischen Einschränkungen gebe. Dies veranlasste Flores sich darüber Gedanken zu machen, ob denn zum Zeitpunkt des „Proceso de Reorganización Nacional“, das heißt in Zeiten einer Diktatur, eine derartige Ausschreibung überhaupt möglich sei.⁸⁴ Die Überlegung, die Ausschreibung und ihren Kontext sogleich zum Inhalt des Werks zu machen, das heißt, die Geschehnisse der letzten Jahre zu thematisieren, erfolgte in Zusammenarbeit mit Rodolfo Aguerreberry und Guillermo Kexel. Die formale Vorlage für die Silhouetten stammte von Jerzy Spasky, einem polnischen Künstler, der die 2.370 Personen, die jeden Tag in Auschwitz starben und die 1688 Tage, die das Konzentrationslager betrieben wurde, in ähnlicher Weise visualisierte.

Es kam schließlich nie zur Realisierung der Ausstellung, da nach dem Falklandkrieg, beziehungsweise der Guerra de Malvinas, jegliche Kunstproduktion der Fundación Esso eingestellt wurde. Dies bestätigte zunächst die Überlegung, dass eine solche Kunstproduktion in dieser Zeit *nicht* möglich war, ließ die Künstler jedoch nicht von ihrer Idee abkommen. Schließlich präsentierten sie ihr Projekt als „hecho gráfico“ (in etwa „grafische Gegebenheit“) den Madres de Plaza de Mayo kurz vor der III Marcha de la Resistencia.⁸⁵ Diese bewilligten

einer Demonstration einschreiben.

83 Aus genau diesem Grund bevorzugten manche Beteiligten und Wissenschaftler_innen den Titel *Siluetada*, Vgl. García Navarro 2008, S. 339.

84 Vgl. Flores 2003, S. 88-89.

85 Vgl. Aguerreberry/ Flores/ Kexel 1983, S. 63.

die Aktion mit einigen Einschränkungen: Die Silhouetten sollten nicht beschriftet sein und keinen Namen tragen, damit alle *Desaparecidos* auf gleiche Weise eingeschlossen wurden. Die Silhouetten sollten niemals am Boden angebracht werden, sondern nur vertikal, um eine Assoziation mit dem Tod zu vermeiden, schließlich ist ihr Leitspruch „*Aparición con vida*“ (in etwa „lebendiges Erscheinen“).

Die Aktion wurde schließlich dreimal ausgeführt. Zunächst bei ebendiesem Widerstandsmarsch am 21. September 1983, im Dezember desselben Jahres und im März 2004.⁸⁶ Dabei gab es einige Transformationen, die sich im Prozess ergaben und aus dem Projekt schließlich ein anderes Werk machten, als es ursprünglich konzipiert war. Es ist diese Verselbstständigung, die den Siluetazo zu etwas Besonderem macht und die veranschaulicht, welche Dynamik hinter dem Prozess stand. Der Protestmarsch im September 1983 war immerhin die größte Demonstration gegen das repressive Regime, an dem Tausende teilnahmen. Julio Flores schreibt selbst davon, dass sie im Laufe des Prozesses, der alle Beteiligten zu Produzent_innen machte und die Autorität der Künstler in den Schatten stellte, die Rolle von Kuratoren einnahmen.⁸⁷ Sie kamen mit wenig Material an der Plaza de Mayo an und wären nach kurzer Zeit nicht mehr notwendig gewesen, da sich die Arbeit bereits verselbstständigt hatte. Die Arbeit der Künstler war bis zu einem bestimmten Grad zu dem Zeitpunkt getan, als sie am Platz ankamen und sich in die Demonstration eingliederten. Ihr Anteil an der Arbeit war zunächst schlicht die Idee und in einem zweiten Schritt die Logistik (Herbeischaffen der Materialien, Überlegungen zur Form der Silhouetten und einfachen Vervielfältigung et cetera). Die Überlegung, sich Unterstützung zu holen, andere Künstler_innen miteinzubeziehen und auch bei diversen politischen Gruppen anzufragen kam erst aus der Herausforderung, die unglaubliche Zahl von 30.000 Silhouetten anfertigen zu müssen. Man darf jedoch nicht vergessen, dass jede dieser Aktionen ein enormes persönliches Sicherheitsrisiko bedeutete, und niemand riskieren wollte, dass alle Beteiligten verhaftet würden. Dies war schlussendlich auch der Punkt, warum sich die Künstler an eine etablierte Menschenrechtsorganisation wandten, die einen derartigen Aufruf starten konnte, ohne mit den gleichen Konsequenzen rechnen zu müssen wie Einzelpersonen.

Die Aktion an sich bestand aus der Erstellung von eben diesen 30.000 Silhouetten, die die Verschwundenen repräsentieren sollten. Dabei stellten die Künstler im Vorfeld Überlegungen

⁸⁶ Vgl. Longoni/ Bruzzone 2008, S. 8.

⁸⁷ Vgl. Flores 2003, S. 95.

an, wie diese formal aussehen sollten, und fertigten bereits einige Modelle an, die dann beim Protestmarsch als Vorlagen verwendet werden konnten. Die Silhouetten sollten den Platz je eines oder einer Verschwundenen einnehmen und waren daher zunächst so geplant, dass sie auch individuelle Merkmale (zum Beispiel an der Kleidung) aufweisen konnten, oder die Namen der Verschwundenen eingeschrieben hatten. Es war jedoch die Bedingung der Madres de Plaza de Mayo, dass sie anonymisiert bleiben sollten, da sie so den Platz von jedem und jeder Einzelnen einnehmen konnten und auch diejenigen Verschwundenen, die nicht mit Namen registriert waren, vertreten sein würden. Genau dieser Punkt wurde jedoch nicht eingehalten, da sich das Projekt am Platz verselbstständigte und die Angehörigen nicht nur den Spruch „Aparición con vida“ sondern auch Namen, Geburtsdaten et cetera in die Silhouetten schrieben (Abb 34-35). Es ergaben sich außerdem neue Formen von Silhouetten von Kindern und schwangeren Frauen die ebenfalls repräsentiert werden sollten. Selbst die Madres widersetzten sich schließlich den von ihnen selbst auferlegten Bedingungen.⁸⁸ So entstand eine Vielzahl an unterschiedlichsten Silhouetten, die nach und nach an den Hauswänden angebracht wurden. In einem Atelier nahe der Plaza de Mayo wurden Silhouetten in Massenproduktion gefertigt und auch am Platz selbst wurde produziert. Die Verselbstständigung des Prozesses erfolgte auch dadurch, dass zu wenig Material von den Künstlern gebracht worden war, sodass viele Menschen selbst Pinsel und Papier mitnahmen oder wieder nach Hause gingen, um neues Material zu besorgen, oder dass Geld gesammelt wurde, um neue Farbe zu kaufen. Die vielfache Beteiligung führte dazu, dass die Silhouetten nicht einheitlich waren, sondern verschiedene Formen aufwiesen. Manche bestanden bloß aus einer schwarzen Linie, andere hatten entweder den Körper oder den Hintergrund ausgemalt, um die Person stärker abzuzeichnen. Manche wurden mit einer Schablone gefertigt, andere freihändig gemalt und für wieder andere stellten sich die Menschen selbst als Schablone zur Verfügung, indem sie sich aufs Papier legten und ihren Umriss nachzeichnen ließen. Indem die Teilnehmenden ihre eigenen Körper zur Verfügung stellten, wurde die Abwesenheit auf doppelte Weise sichtbar: zum einen blieb der Umriss ihres Körpers auf Papier dokumentiert, wodurch in dieser Silhouette ein ganz bestimmter Körper erkennbar, ein konkreter Abdruck geschaffen wurde und gleichzeitig stand die Figur natürlich für einen anderen Körper, der tatsächlich verschwunden war.

Die Spontaneität und die Kreativität der Masse trugen zur endgültigen Ausführung des Projektes bei. Nur durch den Input von jedem und jeder Einzelnen wurde der *Siluetazo* zu

88 Vgl. Flores 2003, S. 98.

jenem Werk, das noch heute rezipiert wird. Die Partizipation des Publikums bedeutet jedoch nicht nur eine vielfältige Form, sondern vor allem einen Schutz für das Individuum. Wenn die Masse agiert, setzen sich nicht Einzelne der Gefahr aus, die durch das repressive Regime bei einer solchen Aktion gegeben ist, sondern das Individuum wird durch die Gruppe geschützt. Wie bereits bei *Tucumán Arde* wurde auch hier die Aussage vor die Form gestellt. Die Handlungen erfolgten schnell und im Kollektiv, die Ausführung entsprach also keiner einheitlichen Ästhetik.⁸⁹

Nicht minder wichtig für die Bedeutung des *Siluetazos* aus einer historischen Perspektive ist der Ort, an dem die Aktion stattgefunden hat. Die Plaza de Mayo ist schließlich der zentrale Ort in Buenos Aires, das heißt, er ist nicht nur Zentrum des Stadtkerns, sondern auch von politischer Bedeutung. An einem Ende der Plaza steht das Regierungsgebäude („La casa rosada“) und alle politischen Kundgebungen finden, so sie sich nicht vor dem Kongress ansiedeln, auf ebendiesem Platz statt. Er ist daher einerseits ein wichtiger offizieller Ort, an dem die Regierung ihr Amt ausführt, beziehungsweise mit dem Volk in Kontakt tritt, andererseits stellt er aber auch einen Ort des Widerstands dar, denn er ist ebenso Ausgangspunkt für Demonstrationen und Manifestationen.⁹⁰ Die Madres de Plaza de Mayo schulden ihm ihren Namen, weil sie sich an diesem Platz zum ersten Mal getroffen, sich dem Versammlungsverbot durch einen „Spaziergang“ am Platz widersetzt hatten und seitdem bis heute jeden Donnerstag dort ihre Runden drehen. Die Silhouetten, die an den Hausmauern rund um den Platz und an den anliegenden Straßen angebracht wurden, sodass sie fast bis zum Kongressplatz reichten, okkupierten diesen zentralen Ort längerfristig, da sie zwar teilweise von der Polizei entfernt wurden, teilweise aber auch noch lange Zeit nach dem Marsch an den Mauern kleben blieben. Aguerreberry, Flores und Kexel sprechen von einer Appropriation eines Ortes der Macht.⁹¹

Der *Siluetazo* versuchte die Gräueltaten der Diktatur sichtbar zu machen, indem er die Anzahl von 30.000 angenommenen Verschwundenen von der abstrakten Vorstellung, die man mit einer derartigen Dimension verbindet, im wörtlichen Sinn konkretisieren wollte. Wenn man davon

89 Bei *Tucumán Arde* war dies die Kritik der Künstler_innen selbst, wobei schon gezeigt wurde, dass sie sich trotzdem in eine bekannte ästhetische Ordnung einfügten. Beim *Siluetazo* war die Form im Moment der Ausführung nur mehr in dem Sinne wichtig, als der Platz eingenommen werden sollte, nicht jedoch, ob die Silhouetten alle gleich aussahen oder nicht.

90 Zur multiplen Bedeutung zentraler Plätze am Beispiel des Hauptplatzes von Mexico-Stadt vgl. Wildner 2004.

91 Vgl. Aguerreberry/ Flores/ Kexel 1996, S. 77.

ausgeht, dass eine Silhouette in Lebensgröße gerundet zwei mal einen Meter einnimmt, werden aneinander gereiht ca. 60.000 m² Fläche von den Silhouetten bedeckt.⁹² Dadurch wird das Ausmaß der Verbrechen im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar.

Im Falle des *Siluetazos* transformiert sich ein Konzept, das ursprünglich für einen institutionellen Rahmen entwickelt wurde, zu einem Werkzeug des Protests und wird anschließend und rückblickend wieder in den Kunstkontext eingeschrieben. Die positive Rezeption dieser Aktion ist wegen ihres exemplarischen Charakters nachzuvollziehen. Es gab auch vor dem *Siluetazo*, noch während der Diktatur (als sich ihr Ende jedoch bereits abzeichnete), erste künstlerische Aktionen und die Tendenz, sich den öffentlichen Raum, der solange verschlossen war, wieder anzueignen. Doch auf Grund seiner Reichweite und seines Ausmaßes ging vor allem der *Siluetazo* in die argentinische Kunstgeschichte ein. Auch bei diesem Beispiel gibt und gab es die Diskussion, ob man das Werk in einen institutionellen Rahmen bringen könnte/sollte. In diesem Fall entschieden sich die Künstler dagegen, da der Kern des Projekts die Masse ist, die die Fläche einnimmt und den Raum okkupiert. Die Ausstellung einzelner Silhouetten wäre demnach nicht aussagekräftig. Es gab jedoch eine Ausstellung (inklusive Dokumentation) im CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina) in Buenos Aires. Dabei handelt es sich um eine Gratwanderung zwischen Institutionalisierung und Nicht-Institutionalisierung, da es sich weder um ein Museum noch um eine Galerie handelte, sondern um ein Forschungszentrum, der Ausstellung demnach eher Dokumentationscharakter innewohnte.⁹³

Die Künstler fungieren in diesem Fall als Kuratoren, die den Anstoß zum Projekt geben, jedoch nicht dessen alleinige Autoren sind. Wenngleich die Aktion geplant war, kam es doch während der Ausführung zu einer Verselbstständigung und somit zu einer Veränderung des Projekts durch die Teilnehmenden, wie es bereits bei *Baño* von Eduardo Ruano geschehen war. In formaler Hinsicht bedeutet dieser Prozess eine Ästhetik des Selbstgemachten, Flüchtigen, das die Handschrift von vielen trägt. Sie unterscheidet sich nicht sehr von Transparenten, die für Demonstrationen angefertigt werden, da es sich um einen ähnlichen (kollektiven) Entstehungsprozess handelt. Außerdem können darin Elemente der Street Art gesehen werden, bei der die Vervielfältigung eines Motivs, die Anbringung dieser Motive an Straßenmauern und Schablonen (Stencils) zur schnellen Vervielfältigung angewendet werden.

92 Vgl. Aguerreberry/ Flores/ Kexel 1983, S. 64.

93 Vgl. Longoni/ Bruzzone 2008, S. 48.

4.4. Die GAC - GRUPO DE ARTE CALLEJERO

Die GRUPO DE ARTE CALLEJERO schließlich bildete sich in den späten 90er Jahren zu einer Zeit, die sonst als eine Zeit des Individualismus galt und in gewisser Weise eine Leerstelle in Argentinien jüngerer Geschichte darstellt. Die Regierungsjahre von Präsident Carlos Menem waren geprägt von einem stetig wachsenden liberalen Kapitalismus. Der argentinische Peso wurde eins zu eins mit dem US-Dollar gehandelt, der Konsum stieg, die Argentinier kauften, reisten und konsumierten. Dieses Kartenhaus aus ökonomischen Versprechungen und irrationalen Annahmen stürzte 2001 ein und führte das Land in eine gravierende Wirtschaftskrise, die sich Ende ebendieses Jahres abzeichnete und von der sich das Land nur schwer erholen konnte. Kam es im Zuge dessen zu einer lebhaften Protestbewegung im ganzen Land, auf die im folgenden Kapitel eingegangen wird, befand sich dieses Potential der Masse in den 1990er Jahren noch im Dornröschenschlaf. Umso wichtiger ist in dieser Zeit die Formation der GRUPO DE ARTE CALLEJERO, kurz GAC, die unter anderem wegen ihrer frühen Gründung zu den wichtigsten Künstler_innengruppen zählt.

Entstanden ist die Gruppe aus dem Zusammenschluss einiger Studentinnen der Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, die sich einem Lehrendenstreik anschlossen und dafür ihre ersten Aktionen planten.⁹⁴ Sie waren Lehramtsstudentinnen für Bildnerische Erziehung und sahen sich daher direkt von den Protesten im April 1997 betroffen. Die GAC ist eine Gruppe, die keine fixen Mitglieder hatte, sondern sich von Aktion zu Aktion neu bildete. Das erste Wandgemälde im Zuge des Lehrendenstreiks verwirklichten Lorena Bossi, Mariana Corral, Lorena Merlo und Violeta Bernasconi (Abb.36). Schon bei der zweiten von insgesamt dreißig nächtlich gefertigten Wandmalereien, die in den folgenden Wochen und Monaten entstanden, schlossen sich circa zwanzig Menschen der Gruppe an, um gemeinsam auf die Straße zu gehen und ihren Protest kundzutun.⁹⁵ Die GAC zeichnet sich also seit jeher durch eine flexible Zahl an Mitgliedern aus, wenngleich sich der Kern der Gruppe um Lorena Fabrizia Bossi, Vanesa Yanil Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Cecilia Corral und Nadia Carolina „Charo“ Golder formte und bis heute besteht.⁹⁶ Es handelte sich schon seit dem Beginn um eine vorwiegend weibliche Gruppe.

94 Vgl. Alonso 2011, Grupo de Arte Callejero.

95 Vgl. GAC 2009, S. 27.

96 Vgl. ebda. Diese Frauen sind als Mitglieder der GAC und als Autorinnen des Buches angeführt.

In weiterer Folge wurde sie vor allem für die sogenannten „Escraches“ (Abb.37-40) bekannt, einer extremen Form des Protestmarsches gegen ehemalige Kollaborateure der Militärdiktatur. Dabei werden die Häuser derjenigen ausfindig gemacht, die an den Verbrechen der Diktatur beteiligt waren, und ein Demonstrationzug gestartet, der in den jeweiligen Stadtvierteln Aufmerksamkeit erregen soll. Dabei werden Schilder angebracht, Flugblätter verteilt, Wände beklebt und schließlich das Wohnhaus selbst farblich markiert. Dadurch wird zum einen die Person, die Ziel des Marsches ist, als Menschenrechtsverbrecher ausgewiesen und angeklagt und zum anderen die Nachbarschaft informiert, zum Nachdenken angeregt und zum aktiven Protest animiert. Ziel der *Escraches* ist es, die Informationen über die Taten mit den persönlichen Daten wie Adresse und Telefonnummer des oder der Angeklagten in Verbindung zu bringen, um so ein Wegschauen oder Nicht-Wissen unmöglich zu machen. Außerdem wird durch diese Aktion Gerechtigkeit gefordert, da seit den Amnestiegesetzen, die unter der Präsidentschaft Raúl Alfonsíns in den späten achtziger Jahren verabschiedet wurden, keine Gerichtsverhandlungen mehr dafür sorgten.⁹⁷ Diese Aktionen wurden gemeinsam mit der ebenfalls zu jener Zeit gebildeten Gruppe ETCETERA, die aus dem Bereich des Untergrundtheaters kamen, durchgeführt. Beide Gruppen bildeten eine breite Kooperation mit der rezent initiierten Menschenrechtsorganisation H.I.J.O.S., der Töchter und Söhne der Verschwundenen, welche diese Form des Widerstands einführte.⁹⁸ Jedoch blieb die GAC – und ist es noch – immer unabhängig von Organisationen und Parteien. Ebenso eng wie mit den H.I.J.O.S. arbeiten sie mit den Madres de Plaza de Mayo zusammen, ohne sich den einen oder anderen unterzuordnen.

Das von der GAC entworfene Straßenschild „*Juicio y Castigo*“ („Prozess und Strafe“, Abb. 38-39) wurde schon bald zum Symbol für die „Escraches“ und darüber hinaus für die Reklamation von nachträglicher Gerechtigkeit für die Opfer der Diktatur durch ein Zur-Verantwortung-Ziehen der Kollaborateure und die Aufhebung der „Ley del Punto final“, des Amnestiegesetzes. Das umgewidmete Straßenschild ähnelt einem „Einfahrt verboten“ Schild, es besteht also zunächst aus einem roten Kreis mit weißem Kern. Darin eingeschrieben ist der Spruch „*Juicio y Castigo*“ und ein Piktogramm einer Generalmütze. Im gleichen Stil entwarf die GAC über die Jahre noch eine Vielzahl anderer Schilder, die stets auf Verbrechen der Diktatur hinweisen und in derselben einfachen Bildsprache verfasst sind, die mit Piktogrammen und kurzen Schriftzügen arbeitet. Zunächst wurden die Schilder noch aus

97 Vgl. Vezzetti 2002, S. 143.

98 Vgl. Colectivo Situaciones 2004.

Karton gefertigt und dienten hauptsächlich als Werkzeug für die Proteste, doch entwickelten sie sich über die Jahre immer weiter und nehmen nun auch in Form von tatsächlich metallenen Schildern den Raum ein. Jedoch vollzog sich diese Entwicklung im Zuge einer immer stärkeren Institutionalisierung der Gruppe, auf die später noch eingegangen wird. Die Installation mit der wohl größten Anzahl an Straßenschildern befindet sich heute zum Beispiel im „Parque de Memoria“ an der Costanera in Buenos Aires (Abb. 41-42).⁹⁹

Formal oszillieren die Werke der GAC zwischen Grafik und Performanz. Die ersten gemeinsamen Werke bauten noch auf nächtliche Aktionen und eine gewisse Ritualisierung in der Gruppe. Weiße Kittel, sogenannte „Guardapolvos“, welche argentinische Schüler in der ersten Klasse tragen, wurden zum Symbol der Solidarisierung mit dem Lehrendenstreik. Sie wurden zunächst an die Wand geklebt und später mit Fackeln verbrannt, so dass die Brandspuren wie Graffiti in die Wand eingeschrieben blieben. Später ging man dazu über, keine tatsächlichen Kittel mehr zu verwenden, sondern diese bloß aufzuzeichnen. Diese frühen Werke stellen die Aktion in den Mittelpunkt des Interesses und den Akt vor die ästhetische Ausführung. Im Laufe der Zeit wurde die Grafik immer relevanter. Im Zuge der *Escraches* fertigte die GAC bereits erwähnte Schilder „Juicio y Castigo“ und andere Straßenschilder. Auch für „Aca viven genocidas“ („Hier leben Völkermörder“, Abb. 40) war die Grafik als stilistisches Moment von größter Wichtigkeit. Durch die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen kam es schließlich wieder zu einer vermehrten performativen Tätigkeit, die sich zum Beispiel in *Juego de las Sillas* aus dem Jahr 2000 (Abb. 43) zeigt. Die Performance glich dem Kinderspiel „Reise nach Jerusalem“, respektive „Sesseltanz“, wobei jeder ausscheidenden Person ein Schild mit der Aufschrift „arbeitslos“ umgehängt wurde um auf diejenigen aufmerksam zu machen, die vom Wirtschaftssystem ausgeschlossen wurden. Die Performance, die sich zu Beginn aus den rituellen nächtlichen Aktionen ergab, wird ab diesem Zeitpunkt bewusst eingesetzt und reflektiert. Den eigenen Körper einzubringen, zählt zu den wichtigsten Methoden der GAC.¹⁰⁰ Daraus ergeben sich weitere Stilmittel wie Verfälschung und Verdrehung, Verkleidung, Ironie und Parodie, die die GAC selbst als „Kommunikationsguerrilla“ bezeichnen und die von Aktivistinnen und Aktivisten aus dem Bereich der Kunst, Politik und Kommunikation betrieben wird.¹⁰¹

Das Buch „Pensamientos, Prácticas, Acciones“, das die GAC 2009 publizierte, ist eine

99 Vgl. Battiti/Rossi 2001.

100 Vgl. GAC 2009, S. 179.

101 Ebda. S.180.

Zusammenstellung und Dokumentation ihrer Werke und fungiert gleichzeitig als Reflexion ihrer Methodologie. Es wird betont, dass das Buch auch als Teil ihrer Praktik gelesen werden soll, zwar nicht als Anleitung, jedoch durchaus als Anregung ihre Strategien zu übernehmen und/oder weiterzuentwickeln. Dies entspricht der Tatsache, dass die GAC die Werke nicht signiert, um den anonymen Charakter zu bewahren und den Gedanken der Autorenschaft in den Hintergrund zu drängen. Die Autorität des Werkes verändert sich je nach Aktion und deren Kontext. Wie bereits erwähnt, ist die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen – sowohl künstlerischen als auch Menschenrechts-organisationen – ein wichtiger Teil ihrer Arbeit. Daher wird ein fiktiver Betrachter oder eine fiktive Betrachterin einerseits zu einem oder einer aktiven Mitbeteiligten, andererseits aber zum Subjekt der Konfrontation. Das Publikum ist in gewisser Weise zweigeteilt zwischen den Anhänger_innen und den Kontrahent_innen. Aus diesem Grund wird auf eine Unterschrift verzichtet, denn die Nicht-Unterzeichnung soll zum Stimulus für eine Wiederaneignung von Seiten der beteiligten Betrachter_innen werden. Darüber hinaus soll die fehlende Autorenschaft dazu beitragen, dass das Werk nicht als Kunstwerk betrachtet wird, sondern die Übergänge zwischen politischen und künstlerischen Praktiken deutlich werden.¹⁰² Hier lässt sich eine Parallele zu *Tucumán Arde* feststellen, die in der Werbephase ebenfalls mit anonymer Street Art arbeiteten. Jedoch diente dies dem Spannungsaufbau und der Gegeninformation, in der das Projekt kulminierte, und war nicht zur Nachahmung gedacht, worauf die GAC ihrerseits explizit hinweist.

Die GAC bildete sich zunächst als Protestbewegung, die sich bekannter Ausdrucksmittel bedienten und so ihren Widerstand in Form von Wandmalereien ausdrückten, jedoch relativ unabhängig von anderen Kunstströmungen agierten. Ana Longoni weist darauf hin, dass sie im Zuge der Vorstellung des Buches „Del Di Tella a Tucumán Arde“, welches in dieser Arbeit schon mehrfach zitiert wurde, erkannten, dass ihre Art des künstlerischen Protestes keineswegs neu war, sondern dass sie klare Vorbilder in diesem Bereich finden konnten. Ihr künstlerisches Selbstverständnis bildete sich angeblich erst nach dieser Erkenntnis heraus.¹⁰³ Dies ist insofern bezeichnend, als sich die Gruppe immer stärker institutionalisierte, was durch internationale Rezeption geschürt wurde und deren internationaler Höhepunkt wohl die Teilnahme an der 50. Biennale in Venedig 2003 war. Die Frage, ob die Gruppe daran teilnehmen sollte oder nicht, führte zu starken internen Konflikten. Schließlich wurde das Angebot jedoch angenommen, angeblich aus der pragmatischen Überlegung heraus, dass der

102 Vgl. GAC 2009, S. 182.

103 Vgl. Longoni 2009, S. 10.

dadurch verdiente Betrag für Materialkosten aufgewendet werden konnte, in einem Umfang, der sonst nie möglich gewesen wäre, und unter der Bedingung, weder eine Dokumentation von vorhergehenden Projekten auszustellen noch Projekte zu verwenden, die in Verbindung mit anderen Gruppen entstanden waren, sondern etwas Neues zu schaffen.¹⁰⁴ Die Debatte über die Teilnahme an oder Boykottierung von internationalen Kunstevents wie der Biennale in Venedig ist keine Besonderheit der GAC. Vielmehr schreibt sie sich in globale Überlegungen zur Institutionenkritik ein. Im Falle der politischen Aktionskunst zieht sie jedoch noch weitere Kreise. Die Teilnahme an einem solchen Event sowie jede Ausstellung im institutionellen Rahmen macht die Künstler_innen des Verrats an der Sache verdächtig. Nicht nur im Sinne der kritischen Kunst, sondern auch im Sinne der politischen Motivation, die dahinter steht, und der Ziele, die mit den Protesten erreicht werden sollen. Innerhalb der Institution kann es keine aktionistische Kunst geben und auch keinen Aktivismus. Innerhalb der Institution wird daraus höchstens politische Kunst im Sinne einer thematischen Einbettung in politische Diskurse.

Später beschloss die GAC sich wieder aus jeglichem institutionellen Kontext herauszunehmen und keine derartigen Angebote mehr anzunehmen.

4.5. Gegeninformation in der Demokratie und die Wiederbelebung des öffentlichen Raums

Die angeführten Beispiele sollten die Entwicklung der aktionistischen politischen Kunst in Argentinien in den 1970er, 1980er und 1990er Jahren aufzeigen, um die beiden zentralen Beispiele *Tucumán Arde* und *ARDE! ARTE* mit einander zu verbinden und in eine gemeinsame Geschichte einzuschreiben. Die Charakteristika dieser Entwicklung sollen im Folgenden noch einmal ausgearbeitet werden.

Zunächst zeigt sich eine klare Tendenz zur immer stärkeren Verwendung des öffentlichen Raums. Diese ist unumstritten mit der Rückkehr der Demokratie verbunden. Die Aktion der *CAYC al Aire Libre* wurde in einem gewaltgeladenen Umfeld noch zensuriert, wohingegen der *Siluetazo* am Übergang zur Demokratie, eingebettet in eine bereits institutionalisierte Form des Protests der Madres de Plaza de Mayo, im öffentlichen Raum stattfinden konnte. Die gemeinsame Aktion unter Beteiligung von vielen ermöglichte es, einen Plan durchzuführen, der für Einzelne und wenige gefährlich gewesen wäre. Im Jahr 1983 kam es

¹⁰⁴ Vgl. GAC 2009, S. 236-237.

nicht nur auf künstlerischer Ebene, sondern gesamtgesellschaftlich betrachtet zu einer Wiederbelebung des öffentlichen Raums. In den 90er Jahren schließlich war der Protest auf offener Straße an und für sich nichts Außergewöhnliches mehr, es kam jedoch zu einer neuen Form der Anklage vergangener Menschenrechtsverbrechen von Seiten der Organisation H.I.J.O.S., die wiederum die Bühne für neuen künstlerischen Aktivismus bot.

Die Gegeninformation wird von keiner dieser Gruppen als wesentliches Element ihrer Kunst postuliert, jedoch scheint sie in jedem Programm auf. Die Ausstellung *Arte e ideología* der CayC *al Aire Libre* thematisierte auf unterschwellige Weise das tagespolitische Geschehen, allem voran das Massaker von Trelew. Es handelt sich um eine relativ subtile Kritik, die von den Betrachtenden selbst in die Kunstwerke hinein gelegt werden muss. Das heißt nicht, dass diese Assoziation fern liegt, sie ist im Gegenteil offensichtlich. Doch es handelt sich trotzdem um eine Metapher, um einen Verweis und nicht um eine klar verbalisierte Kritik. Der *Siluetazo* hingegen arbeitet mit so deutlichen Symbolen, dass keine Fehlinterpretation möglich ist. Die Sichtbarmachung der Verschwundenen thematisiert eine Tatsache, die allen bekannt ist und nicht einmal von den Machthabern selbst eindeutig verleugnet wird, wenngleich die Wahrheit verschwiegen wird. Vielleicht noch wichtiger als die Sichtbarkeit der Verschwundenen ist der Akt der Besetzung des öffentlichen Raums. Diese Handlung ist das eigentliche Anliegen des Protests: Die Wiedergewinnung der Öffentlichkeit im Sinne einer Wiedergewinnung der Freiheit und eines Lebens ohne Angst vor Repression. Ähnlich funktioniert das Postulat der GAC, denen es um die Thematik der Aufarbeitung und um Gerechtigkeit geht. Das heißt, sie stellen sich wiederum gegen eine scheinbar heile Welt, die sich ihrer Geschichte nicht bewusst sein will. Sozialer Protest und Kunst vermischen sich.

Auf einer formalen Ebene betrachtet, muss die Ausstellung der CayC ebenso als Ausnahme in diesen drei Beispielen betrachtet werden. Sie situiert sich deutlich in einer Tradition des Konzeptualismus und der Aktionskunst, die immer mehr in den öffentlichen Raum geht. Vergleichsbeispiele aus jener Zeit wären unter anderen das *Vivo Dito* Alberto Grecos (ab 1962, Abb. 47-48) oder Luis Pazos *Transformaciones de masas en vivo* (1973, Abb. 49).

Der *Siluetazo* ordnet sich formal nicht in die Kunst seiner Zeit ein, da es sich um eine flüchtige Ästhetik handelt, die schnell von einer Vielzahl von Händen geschaffen wird. Umso stärker wurde er später in unterschiedlichen Bereichen der argentinischen Kunst rezipiert. Nicht umsonst handelt es sich hierbei um ein Paradebeispiel aktionistischer politischer Kunst. Die GAC befindet sich in dieser Tradition, bedient sich aber auch Elementen aus der Street

Art, unter anderem durch Stencils und das Bekleben von Werbetafeln, Laternenmasten, Hausmauern und so fort. Die GAC sah sich zunächst nicht in einer Kunsttradition, wenngleich ihre Initiatorinnen an der Kunstschule studierten. Ihre Aktionen waren zunächst nicht als Kunst sichtbar, sondern für die „Escraches“ als Protestform wichtig. Erst durch den Kontakt zu Ana Longoni und das Wissen über ihre Forschung zu *Tucumán Arde* konnten die Mitglieder der GAC kunsthistorische Referenzen in ihrer Arbeit und den Zusammenhang zwischen Militanz und Kunst erkennen.¹⁰⁵ Die Aufnahme in den argentinischen Kunstkanon hängt jedoch gewiss auch mit dem Aufkommen des internationalen Interesses zusammen.

5. ARDE! ARTE und die Kunst nach 2001

5.1. Entstehungskontext – Proteste 2001

Das Jahr 2001 steht im argentinischen Kontext für den Höhepunkt der Wirtschaftskrise, welche sich schon in den Jahren zuvor angebahnt hatte und im Dezember des Jahres zur Zahlungsunfähigkeit der Banken führte. Verkürzt betrachtet kann die Krise auf die sogenannte „Convertibilidad“ („Konvertierbarkeit“) das heißt die Bindung des Peso-Kurses an den US-amerikanischen Dollar, zurückgeführt werden, die vom Präsidenten Carlos Menem unter dem Wirtschaftsminister Domingo Cavallo eingeführt wurde. Dies war eine zunächst erfolgreiche Methode die Hyperinflation zu bekämpfen, unter der das Land in der Regierungszeit Raúl Alfonsíns (1983-89) ringen musste, Es sollte zu erhöhter Wettbewerbsfähigkeit im internationalen Kontext führen, und das Vertrauen der Argentinierinnen und Argentinier in ihre eigene Währung fördern, damit sie nicht mehr in US Dollar investierten, wie es seit jeher üblich war. Außerdem setzte Präsident Carlos Menem eine Reihe anderer neoliberaler Reformen durch und privatisierte wichtige staatliche Unternehmen. Die enormen Inflationsraten der 1980er Jahre konnten tatsächlich reduziert werden und die 1990er Jahre gelten im Allgemeinen als Jahre des Konsums und des wirtschaftlichen Aufschwungs, wobei die Auslandsschulden gleichzeitig in unermessliche Höhen stiegen. Argentinien zählte zu den vielversprechendsten Schwellenländern und orientierte sich an der Praktik der sogenannten

¹⁰⁵ Vgl. Longoni 2009, S. 10.

Angeblich kam es bei der Vorstellung des Buchs „Del Di Tella a Tucumán Arde“, das auch in dieser Arbeit bereits mehrfach zitiert wurde, zu dieser Erkenntnis. Der Einfluss der Kunstforschung auf die Kunst, durch Kanonisierung und Legitimierung der „politischen Kunst“, ist beachtlich.

Tigerstaaten Asiens. Jedoch war dieses Wirtschaftswachstum nicht für alle Argentinierinnen und Argentinier von Vorteil. Die Schere zwischen Reichtum und Armut wurde größer, es kam zu einer stärkeren Arbeitslosigkeit und zu einem Verschwinden der Mittelklasse.¹⁰⁶

Im Zuge dieser Entwicklung bildeten sich neue Formen des Protests heraus, allen voran die sogenannten „Piqueteros“. Dabei handelt es sich um Straßenblockaden („Piquetes“), die seit Mitte der 1990er Jahre durchgeführt wurden, um auf unterschiedlichste Missstände aufmerksam zu machen. Die Demonstrantinnen und Demonstranten blockierten dafür wichtige Handelsrouten des Landes und führten dort auf der Straße ihre Proteste durch, um Aufmerksamkeit zu erhalten. Die Strategie wurde vor allem von Arbeitslosen und Arbeiter_innen mit freien Lohnverhältnissen angewendet, da diese sich nicht durch Gewerkschaften zum Streik organisieren konnten. Anfänglich handelte es sich dabei um lose Gruppierungen und mehr oder weniger spontane Aktionen, im Laufe der Jahre organisierten sie sich jedoch immer stärker und führten hunderte von Straßenblockaden im ganzen Land durch. Viele andere Organisationen und Privatpersonen solidarisierten sich mit der Bewegung.

Die Soziolog_innen Nicolás Iñigo Carrera und María Celia Cotarelo weisen darauf hin, dass es sich bei den Protesten im Dezember 2001 um den Höhepunkt der neu organisierten Widerstandsformen handelt, die 1993 in der Auflehnung der Provinz Santiago del Estero im Norden des Landes ihren Anfang nahmen und in den folgenden Jahren mit Straßenprotesten in verschiedenen Provinzhauptstädten des Landes, sowie der bereits beschriebenen „Piquetero“- Bewegung fortgesetzt wurden.

Tanto el desarrollo de las formas de lucha como el proceso de formación de fuerza social indican que la insurrección de diciembre se encuentra dentro del ciclo de enfrentamientos sociales que comienza en diciembre de 1993 y que recorre desde el motín hasta la insurrección y de lo local a lo nacional, culminando cuando, con el estallido de la crisis económica, una de cuyas manifestaciones fue la desaparición del dinero, todas las fracciones y capas sociales se movilizan en forma simultánea y en todo el territorio nacional.¹⁰⁷

106 Vgl. Novaro 2010, S. 228.

107 Iñigo Carrera/ Cotarelo 2003, S. 213.

„Sowohl die Entwicklung der Kampfformen wie auch der Entstehungsprozess der sozialen Kräfte zeigen, dass der Aufstand im Dezember sich innerhalb einer Reihe von sozialen Konfrontationen befindet, die im Dezember 1993 begonnen hat und von der Auflehnung bis zum Aufstand, vom Lokalen zum Nationalen unterschiedliche Arten durchläuft und ihren Höhepunkt während des Zustands der Wirtschaftskrise, die als eine Auswirkung das Verschwinden des Geldes hatte, erreicht, als sich alle Fraktionen und soziale Schichten zusammentaten und sich simultan im ganzen Land mobilisierten.“ (Übersetzung der Autorin)

Die 1990er Jahre waren also geprägt von einer Vielzahl an verschiedenen Protestbewegungen, die sich über das ganze Land ausbreiteten. Nicht selten kamen die Initiativen aus den Provinzen, was in einem zentralisierten Land wie Argentinien bemerkenswert ist. Die „Asamblea Popular“ (in etwa „Volksversammlung“) wurde zu einem weiteren wichtigen Bestandteil dieser sozialen Bewegungen. Darunter versteht man selbstorganisierte Versammlungen in der Nachbarschaft. Meist fanden sie auf offener Straße, an Straßenecken oder in Parks statt. Sie entstanden aus dem spontanen Bedürfnis sich abseits der – anscheinend nicht funktionierenden – staatlichen Politik selbst zu organisieren und mitzusprechen. Man versammelte sich aus diesem Grund im eigenen Viertel, um sich mit Nachbarinnen und Nachbarn zusammenzuschließen und sich zu organisieren. Wichtig ist für diese Art der Versammlung, dass es sich um eine horizontale Art der Politik handelt, die abseits von Parteien und Gewerkschaften stattfindet und ihre Strukturen in der Versammlung selbst herausbildet. Auch diese Bewegung wurde immer organisierter, es wurden Vertreter_innen der verschiedenen „Asambleas“ gewählt, die ihrerseits wieder an Versammlungen teilnahmen, um sich mit den Vertreterinnen und Vertretern anderer „Asambleas“ zu vernetzen und gemeinsam Aktionen zu planen.

Im Dezember 2001 kam es schließlich zum Höhepunkt der Proteste. Am 12. des Monats organisierte die CAME (Coordinadora de Actividades Mercantiles Empresarias, heute Confederación Argentina de la Mediana Empresa), eine Unternehmer_innenorganisation, die ersten sogenannten „Cacerolazos“ und „Bocinazos“, Demonstrationen, bei denen mit Töpfen („Cacerolas“) und Hupen („Bocinas“) auf den Straßen Lärm gemacht wurde. Spontan schlossen sich tausende von Einwohnerinnen und Einwohnern diesen Protestzügen an und gingen mit ihren eigenen Töpfen auf die Straße oder machten von den Balkonen und Fenstern aus Lärm.¹⁰⁸ Für den 13. Dezember kündigten die Gewerkschaften CGT und CTA (Central de Trabajadores Argentinos) einen Generalstreik an und es kam zu zahlreichen Straßenblockaden in den Provinzen. Außerdem kam es zu einzelnen Plünderungen in Supermärkten, die sich bis zum 19. Dezember auf das ganze Land ausbreiteten. Darüber hinaus wurden offizielle Gebäude und Banken blockiert oder in sie eingebrochen. Im Zuge dieser Okkupationen kam es zu zahlreichen gewalttätigen Konfrontationen mit der Polizei.¹⁰⁹

In der Nacht vom 19. auf den 20. Dezember 2001 erfolgte schließlich der größte Protest unter dem Motto „Que se vayan todos! Que no quede ninguno!“ („Auf dass sie alle verschwinden!“)

¹⁰⁸ Vgl. Granovsky 2001, S. 6.

¹⁰⁹ Vgl. Iñigo Carrera/ Cotarelo 2003, S. 210-211.

Dass kein Einziger bleibe!“ Ü.d.A.). Dieser Leitspruch verdeutlicht die breite Ablehnung gegen alle Politikerinnen und Politiker, denen man Korruption und eine schlechte Führung des Staates vorwarf. Der Wirtschaftsminister Domingo Cavallo, der bereits unter Präsident Menem wirkte, trat schließlich an diesem Tag zurück. Ihm folgte am 20. Dezember der amtierende Präsident Fernando de la Rúa.¹¹⁰ An diesem Tag kam es zu einer gewaltsamen Repression von Seiten der Regierung gegen die Demonstrierenden. Mindestens fünf Menschen starben, wie die Zeitschrift *Página 12* am nächsten Tag berichtete.¹¹¹ Das Besondere an diesem Aufstand ist einerseits die Vielfalt der Beteiligten und andererseits, dass es sich nicht um einen organisierten Aufstand handelte, sondern dass er spontan entstand. Die Versammlungen des 19. Dezember, der in Argentinien ein Feiertag ist, reichten bis in die Nacht hinein. Die „Cacerolazos“ gingen durch die Straßen und schließlich erreichte der Widerstand seinen gewaltigen Höhepunkt am folgenden Tag, an dem es zu direkten Konfrontationen zwischen den Protestierenden und der Polizei kam. Niemand kann dabei genau sagen, wann diese Ereignisse ihren Anfang nahmen, noch von wem sie ausgingen. Zahlreiche sozialwissenschaftliche Studien untersuchten diese Frage, letztendlich bleibt es jedoch meist bei ideologisch gefärbten Erklärungen.¹¹²

Der 19. und 20. Dezember stehen seither als Synonym für den Aufstand, aber auch in Verbindung mit all jenen sozialen Bewegungen, die sich in diesem Zusammenhang gebildet haben. Noch nicht erwähnt wurden die sogenannten „Trueques“, Tauschbörsen, bei denen Menschen zusammenkamen und Dinge, die sie entbehren konnten, gegen solche eintauschten, die sie benötigten, und somit abseits des offiziellen Wirtschaftsbetriebs und vor allem abseits des Kapital- und Bankenwesens Handel betrieben. Ein weiteres Phänomen, das charakteristisch für jene Zeit wurde, sind die „Empresas Recuperadas“, zurückeroberte Fabriken, welche Andrés Ruggeri wie folgt definiert:

Las empresas recuperadas por sus trabajadores (ERT) definidas como unidades productivas empresarias abandonadas o vaciadas por sus patrones y puestas en funcionamiento por sus trabajadores bajo autogestión (...).¹¹³

110 Vgl. Iñigo Carrera/ Cotarelo 2003, S. 211.

111 Vgl. Alarcón 2001, S. 12.

112 Vgl. Colectivo Situaciones 2003, S. 32. Nähere Informationen dazu siehe auch die restlichen Beiträge des Bandes, auf Deutsch herausgegeben von Ulrich Brand.

113 Ruggeri 2009, S. 129.

„Die von ihren Arbeiter(_innen) wiedergewonnenen Fabriken (werden) definiert als von ihren Besitzern (?)verlassene oder geräumte unternehmerische(?) Produktionseinheiten, die von ihren Arbeiter(_innen) durch Selbstbestimmung in Betrieb genommen (wurden)“ (Übersetzung der Autorin).

Unter dem Motto „Produktion ohne Ausbeutung“ nahmen die Arbeiter_innen von geschlossenen Betrieben die Produktion wieder auf, um ihre Arbeitsplätze zu sichern und der massenweisen Schließung von nationalen Fabriken entgegenzuwirken. Sie besetzten daher die Fabriken und produzierten selbstverwaltet weiter.¹¹⁴

Die Vielzahl an sozialen Bewegungen, die im Zuge dieser Ereignisse entstanden, erweckten international Aufmerksamkeit. Mit Spannung wurde das Geschehen in Argentinien beobachtet und oftmals auch von Künstlerinnen und Künstlern in der einen oder anderen Weise aufgenommen und interpretiert. Der Spanier Santiago Sierra nahm sich dem Phänomen der „Cacerolazos“ an und verbreitete es in *Traslación de una cacerolada* (2002) in europäischen und nordamerikanischen Städten. Dafür vervielfältigte er eine Audioaufnahme des Klopfens und Lärmens mit Kochtöpfen und rief dazu auf, diese zu einer bestimmten Uhrzeit zu Hause abzuspielen und die Lautsprecher an den Fenster oder auf Balkonen aufzustellen, sodass der Schall der Proteste an unterschiedlichsten Orten verbreitet wurde.¹¹⁵

5.1.1. Die Bildung von Künstler_innengruppen während der Proteste

Wie bereits beschrieben, handelte es sich bei diesen sozialen Bewegungen in Argentinien um Phänomene, die von allen Gesellschaftsschichten aufgenommen und mitgetragen wurden. Die Gruppen vernetzten sich untereinander und viele Menschen solidarisierten sich. Durch die „Asambleas“ konnten sich alle an den Aktionen beteiligen, ihre Meinung äußern, mitbestimmen und handeln.

Viele Künstler_innengruppen formierten sich in dieser Zeit oder – so sie schon zuvor bestanden – gliederten sich in die Proteste ein. Die allgemeine Bereitschaft auf die Straße zu gehen, seine Meinung kundzutun und für seine Rechte einzutreten begünstigte kollektive künstlerische Aktionen. Javier del Olmo, Mitglied des ARDE! ARTE Kollektivs, beschreibt die Situation wie folgt: Gemeinsam mit acht anderen Künstlerinnen und Künstlern hatte er zuvor bereits die Gruppe MÍNIMO 9 („Mindestens 9“) gegründet, die Kunst im öffentlichen Raum unter Einbeziehung des Publikums machen wollte. Der Name der Gruppe bezieht sich auf die Idee, dass mindestens die neun Mitglieder, im Idealfall jedoch mehr Personen nötig waren,

114 Siehe auch lavaca 2007, Magnani 2003, Ruggeri/Martinez/Trinchero 2005.

115 Vgl. Giunta 2009, S. 31; bzw. http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php.

Und zwar in den Städten London, Frankfurt, Genf, Wien, Madrid und New York. In Wien wurde die CD mit den Audioaufnahmen von der Kunsthalle am Karlsplatz verteilt und auch auf Radio Orange übertragen. (Vgl. <http://www.kunsthallewien.at/cgi-bin/event/event.pl?id=285&lang=de>).

um die Aktionen durchzuführen. Anfänglich waren diese jedoch nicht sehr erfolgreich, da es an der Beteiligung des Publikums mangelte und schließlich meistens nur die Mitglieder der Gruppe selbst aktiv teilnahmen. Nach den Protesten 2001 änderte sich das plötzlich, da viel mehr Menschen auf die Straße gingen und protestierten und daher die Bereitschaft an öffentlichen Aktionen mitzumachen exponentiell stieg.¹¹⁶

Zu einem Teil lässt sich die Entstehung dieser Gruppen daher auf die Tatsache zurückführen, dass die Künstlerinnen und Künstler einen Augenblick nützten, um auf ihre Weise an den Bewegungen teilzunehmen. Es erscheint nur logisch, dass sie – sofern sie in die Proteste involviert waren – dies auch in ihrer Funktion als Künstler_innen taten. Magdalena Jitrik weist berichtet, dass sie zu jener Zeit an der Volksversammlung in ihrem Viertel teilgenommen hat und auch zu anderen Vernetzungstreffen der unterschiedlichen „Asambleas“ ging. Mit Mariela Scafati und Diego Posadas, zwei befreundeten Künstler_innen, gründete sie schließlich den TALLER POPULAR DE SERIGRAFÍA (kurz TPS, in etwa „Siebdruckworkshop“). Sie entwarfen mit diesem einerseits Designs für die Demonstrationen und druckten Material für die Protestaktionen, positionierten sich aber andererseits auch bei den Protesten selbst mit ihren Druckutensilien und ließen alle Beteiligten am Siebdruck mitwirken (Abb. 50-51). Jitrik verweist auch darauf, dass ein Zeitpunkt kam, an dem Menschen von allen Seiten an sie herantraten und sie baten, Logos zu entwerfen, sodass die künstlerische Produktion zur Auftragsarbeit wurde.¹¹⁷ Der TPS arbeitete auf verschiedenen Ebenen. Einerseits innerhalb der Proteste, andererseits auch auf halbkommerzielle Weise, indem sie zum Beispiel Taschen bedruckten, die verkauft wurden. Außerdem verkauften sie später ihre Arbeit zum Teil an Museen oder – häufiger – an Bibliotheken, die an der Dokumentation der verschiedenen visuellen Formen der Proteste interessiert waren.¹¹⁸ Durch die Technik des Siebdrucks ist eine Vervielfältigung der Werke freilich leicht möglich, sofern die Vorlagen erhalten bleiben. Jitrik betont, dass die Drucke während der Proteste immer gratis verteilt (beziehungsweise eben gemeinschaftlich produziert) wurden und es sich dabei um dieselben handelt, die an Museen oder Bibliotheken vergeben wurden, mit dem Unterschied, dass diese dafür bezahlten. Die Siebdrucke des TPS wurden zu signifikanten Symbolen für die Proteste und erhielten für manche Beteiligten daher beinahe einen Fetischcharakter. Manche ließen sich sogar ihre T-Shirts, welche auf einer Demonstration bedruckt wurden, in einer nächsten mit dem neuen Druck ergänzen und behielten sie als

116 Vgl. Interview mit Javier del Olmo, José Luis Meirás, Natalia Revale, vom 2.9.2012.

117 Vgl. Interview mit Magdalena Jitrik vom 31.8.2012.

118 Sowohl national als auch international. Zu den Interessent_innen gehörte zum Beispiel die Bibliothek des MACBA in Barcelona.

auratisches Andenken.¹¹⁹ Innerhalb der sozialen und politischen Proteste, stellen die Werke des TPS daher ein Symbol der Teilnahme dar, wohingegen sie für Kunstinstitutionen als Dokument von Interesse waren und im Zuge des starken Interesses an politischer Kunst in den Kanon aufgenommen wurden. Der TPS arbeitete eng mit ARDE! ARTE und ETCETERA zusammen und teilte sich mit den beiden Gruppen auch für einige Zeit ein gemeinsames Atelier.

Neben ARDE! ARTE und dem TPS, welche sich in dieser Zeit neu als Gruppe zusammenschlossen, sind auch in diesem Kontext die Gruppen GAC und ETCETERA von großer Bedeutung. Beide formierten sich ja bereits in den 1990er Jahren und sammelten Protesterfahrung bei den „Escraches“. Natürlich nahmen sie auch aktiv an den Protesten 2001/2002 teil. Die GAC, zum Beispiel mit der Aktion *Invasión* (Abb.44) vom 16. bis 19. Dezember 2001, für die sie Spielzeugsoldaten mit Miniaturfallschirmen von Fenstern und Balkonen der Innenstadt abwarfen und auf die Straßen hinab segeln ließen, und die GRUPO ETCETERA machte 2002 mit dem *Mierdazo* Schlagzeilen (Abb.46). Diese Aktion ist wohl der Inbegriff der Ablehnung aller politischen Machthaber_innen und Entscheidungsbefugten. Die Gruppe rief dazu auf, mit Fäkalien zum Kongressplatz zu kommen und diese vor den Toren des repräsentativen Gebäudes abzulegen, während dort die Abgeordneten tagten. Zusätzlich führten sie eine Performance durch, bei der ein Mitglied der Gruppe, als Schaf maskiert und um den Hals ein Schild mit der Aufschrift „Me cago en el sistema“ („Ich scheiße aufs System“ Ü.d.A.) gehängt auf einen Topf setzte und öffentlich sein Geschäft verrichtete. Begleitet wurde diese Aktion mit Schildern der Protestierenden, die zum Beispiel die Aufschrift „Que se vayan todos a la mierda“ („Sie sollen alle scheißen gehen“ Ü.d.A.) oder „Diputados y senadores, hoy los cagamos a ustedes“ („Abgeordnete und Senatoren, heute scheißen wir auf euch“ Ü.d.A.) trugen. Die Verbindung von humorvollem Theater und politischer Anklage ist charakteristisch für die Gruppe, wenngleich andere Aktionen weniger drastische Maßnahmen erforderten und eher einem Kabarett ähnelten. So führten sie im Jahr 1998 zum Beispiel während eines „Escraches“ ein Fußballspiel *Argentinien vs. Argentinien* auf, während das argentinische Nationalteam in der Weltmeisterschaft gegen England spielte. Die Performance nimmt sowohl das Verhältnis dieser beiden Länder unter Betracht, das durch den Krieg um die Islas Malvinas, respektive Falkland Inseln geprägt ist, als auch die Gewalttaten, die während der Fußballweltmeisterschaft 1978 in Argentinien verrichtet wurden. Ab 2005 formten sich einige ihrer Mitglieder und weitere Künstlerinnen und

119 Vgl. Interview mit Magdalena Jitrik vom 31.8.2012.

Künstler zur INTERNACIONAL ERRORISTA („erroristische Internationale“) zusammen, die bis heute besteht.

Gemeinsam ist den genannten Gruppen, dass sie sich eigens für die Proteste formierten und im Zeichen des Aufstands wirkten. Manche sahen und sehen sich eher als eine andere Form von militanter Gruppe (wie zum Beispiel die GAC), andere vorrangig als Künstler_innengruppe, die sich in den Kontext der Proteste einschrieb (wie zum Beispiel der TPS). Gemeinsam ist ihnen, dass sie künstlerische Mittel für den Aktivismus einsetzen. Formal stehen sie in der Tradition der Institutionenkritik, sowie der Aktionskunst im Sinne Joseph Beuys, Alberto Grecos und anderen.

Eine weitere Gemeinsamkeit findet sich in der Tatsache, dass die meisten der Gruppen noch über die Aufstände 2001 hinaus aktiv waren und bis Mitte der 2000er Jahre bestanden. Manche von ihnen sind noch heute in derselben Formation aktiv, andere bildeten neue Gruppen oder nahmen ihre Arbeit nach einer Phase des Rückzugs wieder auf.¹²⁰ Die Künstler_innengruppen entstanden im Kontext von sozialen Bewegungen und arbeiteten dann auch abseits von diesen weiter. Die internationale Aufmerksamkeit, die durch die Proteste neben den Bewegungen der „Piqueteros“ und der „Empresas Recuperadas“ auch auf die Künstlerinnen und Künstler gerichtet wurde, führte zu einer zunehmenden Vereinnahmung durch Kunstinstitutionen. Manche konnten sich mit dieser Position identifizieren, andere wiederum wollten nichts mit dieser Zuschreibung zu tun haben. In jedem Fall führte die Entwicklung gruppenintern sowie im öffentlichen Diskurs zu Konflikten. Um die Mitte der 2000er Jahre, als sich sowohl die Wirtschaft des Landes wieder erholte als auch die massiven Proteste zurückgingen und den üblichen punktuellen Demonstrationen Platz machten, veränderten sich auch die politisch aktiven Künstler_innengruppen zusehends. Was bleibt, ist eine neue Identität des künstlerischen Aktivismus, der sich bereits in den 1990er Jahren anbahnte und sich ganz anders äußert als die Avantgarde-Bewegungen der 1960er Jahre.

5.2. ARDE! ARTE

Um die angedeuteten Entwicklungen genauer herauszuarbeiten, soll im Folgenden ein Beispiel explizit betrachtet werden. Die Gruppe ARDE! ARTE wurde unter anderem deshalb ausgewählt, weil sie sich schon in ihrem Namen ganz eindeutig auf *Tucumán Arde* bezieht

¹²⁰ Federico Geller, einst Mitglied von GAC, ist nun Teil von COMUNITARIA TV, ETCETERA wurde 2005 zur INTERNACIONAL ERRORISTA, die Mitglieder von ARDE! ARTE widmeten sich individuellen Projekten, denken aber derzeit über eine neue Gruppenaktion nach, um nur einige Beispiele zu nennen.

und auch auf ihrer Homepage das Konzept der Gegeninformation als für ihre Arbeit wesentlich postuliert. Sie eignet sich daher besonders gut, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Positionen herauszuarbeiten und die Bezüge zu benennen, die einerseits auf der Hand zu liegen scheinen, andererseits jedoch in ihrer Art und Weise oft diametral entgegengesetzt wirken.

5.2.1. Die Entstehung der Gruppe und Verlauf der Bewegung

ARDE! ARTE kann nicht ohne ARGENTINA ARDE gedacht werden. Bei Letzterer handelt es sich um eine Gruppierung, die nach dem 19. und 20. Dezember 2001 entstand und die argentinische Version des internationalen Medienportals indymedia.org aufbaute. Nach den Ereignissen des Aufstands und nach der gewaltsamen Repression von Seiten der Regierung am 20. Dezember, gab es einen Aufruf sich zusammenzuschließen und über die Ereignisse zu berichten. Die Plattform arbeitet mit einer Vielzahl unterschiedlicher Medien, wie Video, Fotos, Reportagen und sofort. Der Aufruf von indymedia.org und anderen Medieninitiativen (unter anderen CONTRAIMAGEN, OJO OBRERO, CINE INSURGENTE und BOEDO FILMS, welche teilweise an politische Gruppen oder Gewerkschaften gebunden sind) nach dem 19. und 20. Dezember lautete „Vos lo viviste. No dejes que te lo cuenten“ („Du hast es erlebt, lass nicht zu, dass sie es dir erzählen.“ Ü.d.A.). Die Plattform legte es allen nahe, ihr eigenes Material, wie Fotos und Videos der Ereignisse, auf der Homepage zu publizieren und aus persönlicher Sicht darüber zu berichten, da sie sich über die offiziellen Medien nicht repräsentiert fühlten, beziehungsweise der Meinung waren, dass auf diesen Kanälen nur die halbe Wahrheit berichtet würde. Abgesehen von zahlreichen Online-Publikationen brachte ARGENTINA ARDE auch eine eigene Zeitung heraus. Das erste Treffen, bei dem sich auch die unterschiedlichen Mitglieder von ARDE! ARTE kennenlernten, fand in der Universidad de las Madres de Plaza de Mayo statt. Schließlich kamen sie überein, eine Art künstlerische Delegation der Bewegung zu eröffnen, die ursprünglich als GRUPO DE ARTE DE ARGENTINA ARDE („Kunstgruppe von Argentinien Brennt“) entstand und die sich schließlich ARDE! ARTE DE ACCIÓN COLECTIVA („Brenn! Kollektive Aktionskunst“ Ü.d.A.), kurz ARDE! nannte.

Der Name ARGENTINA ARDE verweist unmissverständlich auf das Projekt *Tucumán Arde* 1968. Setzten sich die Avantgardistinnen und Avantgardisten damals noch das Ziel auf die Missstände in einer Region hinzuweisen, die „brannte“, suggeriert die neu entstandene Medienplattform, dass im Jahr 2001 das ganze Land brenne.

Das Medienkollektiv löste sich 2002 auf, die Künstler_innengruppe ARDE! ARTE bestand

jedoch weiter.¹²¹ Zu dieser Gruppe zählen unter anderen Daniel Sanjuro, Federico Mañanes, Javier del Olmo, José Luis Meirás, Leandro Gorrini, Natalia Revale, Paula Zambelli und Silvina Bernasconi, wobei es sich auch um eine lose Gruppierung handelt, das heißt, dass zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedlich viele Menschen Teil der Gruppe waren und jeder und jede auch eigene Projekte verwirklichte. Die genannten Personen können als Kern der Gruppe betrachtet werden. An den Aktionen an sich nahmen außerhalb der Gruppe auch viele andere Personen teil, die einerseits zu anderen Gruppen gehörten, andererseits Teilnehmende an den jeweiligen Protesten waren.

In dieser Formation bestand ARDE! ARTE bis ins Jahr 2006, als sich die Gruppe auflöste und die Mitglieder eigene Wege gingen. Schließlich kamen sie im Jahr 2011 noch einmal zusammen. Heute identifizieren sich noch Natalia Revale, José Luis Meirás, Leandro Gorrini und Javier del Olmo, sowie neu hinzugekommen Hernán Dupraz mit ARDE! ARTE. Das zehnjährige Jubiläum der Proteste des 19. und 20. Dezember 2001 veranlasste sie, die durchgeführten Aktionen Revue passieren zu lassen und Material zu sammeln. Im Unterschied zu anderen Gruppen setzte ARDE! ARTE nämlich nicht auf die Archivierung des Materials als wichtiges Element ihrer Kunst. Natalia Revale verweist auf die Geschwindigkeit, mit der die verschiedenen Proteste anfangs vonstatten gingen und schließt daraus, dass die Notwendigkeit zu handeln immer im Vordergrund stand. Erst im Zuge des zehnjährigen Jubiläums machten sie sich daran, das Material zu ordnen und aufzuarbeiten. Obwohl schon vorher eine Homepage existierte, auf die Fotos von den Aktionen geladen wurden, sammelte die Gruppe im Zuge dieser Archivarbeit erst eine größere Menge an Dokumentationsmaterial, wie zum Beispiel Videos, die sie von denjenigen Personen erbaten, die sich an den Aktionen beteiligt und diese gefilmt hatten.¹²²

Dies unterscheidet sie unter anderem von der GAC und vom TPS, die bereits von Anfang an ihre Aktionen archivierten und stets Register führten.

ARDE! ARTE beschäftigt sich mit dem zentralen Motiv von Repression und Gewaltakten in Zeiten der Demokratie. Wie bei den Protesten 2001, so auch nach der Erschießung zweier „Piqueteros“ am Puente Pueyrredon im Juni 2002. Aber auch die Solidarisierung mit den „Empresas Recuperadas“ drückte sich in Kunstaktionen aus. Man könnte also sagen, ARDE! ARTE funktionierte überall dort, wo sich soziale Bewegungen respektive Proteste bildeten. Wenngleich die Gruppe auch abseits sozialer Bewegungen Aktionen durchführte, ist ihr

¹²¹ Vgl. Lag 2011.

¹²² Vgl. Interview mit Javier del Olmo, José Luis Meirás, Natalia Revale, vom 2.10.2012.

Hauptwerk doch an derlei Veranstaltungen gebunden und ohne den Kontext der politischen Bewegungen nicht zu denken.

Als sich schließlich das Konfliktpotenzial im Land verringerte und es auch auf den Straßen wieder ruhiger wurde, löste sich die Gruppe auf. Manche der Beteiligten führten ihre künstlerische Produktion auf individuelle Weise weiter, andere führten ihre Arbeit auf politischer Ebene fort. Natalia Revale ist nun zum Beispiel Teil der 2004 gegründeten FPDS, „Frente Popular Darío Santillán“, einer politischen und sozialen Bewegung, andere waren bereits vorher Mitglieder einer Partei und bedurften keiner neuen Organisationsform.¹²³

Die Aufarbeitung der gemeinsamen Aktionen führte zu einer Ausstellung im Centro Cultural de la Cooperación in Buenos Aires. Dabei war es der Gruppe ein besonderes Anliegen, auch den Entstehungskontext ihrer Werke aufzuzeigen:

Era fundamental mostrar el contexto en el que sucedieron las acciones porque no son una pintura, que habla por sí sola; el conjunto de cosas que sucedían hacían a la acción. Es oportuna esta muestra para recuperar una época que nos marcó y transmitir prácticas válidas que se pueden seguir multiplicando.¹²⁴

5.2.2. Aktionen/ Werke

Eine der ersten künstlerischen Aktionen, die ARDE! durchführte war *Círculos* im Jahr 2002 (Abb. 52). Bei mehreren „Cacerolazos“ im Februar 2002 wurden die Demonstrantinnen und Demonstranten dazu aufgefordert einen Kreis um sich herum auf den Boden zu zeichnen und in diesen Kreis etwas hineinzuschreiben, was sie ausdrücken wollten. Die Künstlerinnen und Künstler erhofften sich dadurch eine Personalisierung der Proteste. Die anonyme Masse, die an den Märschen teilnimmt, soll damit individualisiert und sichtbar gemacht werden.¹²⁵ Bedeutung bekommt die Aktion eigentlich erst im Nachhinein, als Intervention im öffentlichen Raum, die lange über die Mobilisierung hinaus wirkt und in gewisser Weise als Mahnmal auf dem zentralen Platz in Buenos Aires bestehen blieb.¹²⁶ Die *Círculos* nehmen die Idee des *Siluetazos* auf, eine Menge, die für sich selbst schwer darstellbar ist, auf der Plaza de

¹²³ Vgl. Lag 2011.

¹²⁴ Natalia Revale im Interview mit Lag 2001.

„Es war fundamental den Kontext, in dem die Aktionen stattgefunden haben, zu zeigen, weil es keine Malereien sind, die für sich selbst sprechen; die Gesamtheit der Dinge, die passiert sind, haben die Aktion gemacht. Die Ausstellung ist die Gelegenheit, um eine Zeit aufleben zu lassen, die uns geprägt hat und gültige Praktiken aufzuzeigen, die sich auch zukünftig vervielfältigen lassen.“ (Übersetzung der Autorin).

¹²⁵ Vgl. Autor Unbekannt, *Círculos*, in: Arde! Arte, 06.01.2013, www.ardearte.com.ar.

¹²⁶ Die Fotos von der Aktion, die auf der Homepage veröffentlicht sind, wurden erst 2005 aufgenommen. Trotzdem kann man die Kreise noch eindeutig erkennen und sogar manche Schriftzüge lesen.

Mayo zu verbildlichen. Außerdem verweisen sie auf die *Vivo-Ditos* von Alberto Greco, der sich selbst und andere, Gegenstände und sogar Fahrzeuge mit Kreide umkreiste und zum Kunstwerk erklärte (Abb. 48). Der Gedanke hinter dieser Aktion ist die aktive Konstruktion von Erinnerung. Dadurch, dass sie schon während der Demonstration eine Spur hinterlassen, beeinflussen sie die Geschichtsschreibung der Zukunft. Die Zirkel, die noch bis 2005 am Boden des Platzes sichtbar und deren Inschriften auch in diesem Jahr noch teilweise lesbar waren, zeugen von den Ereignissen, die somit nicht so leicht in Vergessenheit geraten. Trotzdem scheint bei dieser Aktion der künstlerische Aspekt noch relativ gering zu sein und der gemeinschaftliche Aspekt der Partizipation und „Verewigung“ der Protestierenden im Vordergrund zu stehen.

Kunsthistorisch interessanter ist die Aktion *Vete y vete* (Abb. 53-54), welche im März desselben Jahres während einer der *Escraches*¹²⁷ durchgeführt wurde. Hierbei trugen einige Demonstrierende in der ersten Reihe verspiegelte Schilder mit dem Aufdruck „VETE Y VETE“. Somit sahen sich die Polizist_innen, die dem Protestzug gegenüber standen, in diesen Schildern reflektiert und gleichsam von der Aussage angesprochen. Der Text enthält ein Wortspiel, denn im Spanischen ist die Form „Vete“ zugleich der Imperativ des Verbs „irse“ (weggehen) und „verse“ (sich sehen, anschauen). Der Spruch muss also übersetzt als „Schau dich an und verschwinde!“ gedeutet werden. Ein interessanter Aspekt ist das verwendete Material. Die Gruppe trug nicht etwa tatsächliche Spiegel vor sich her, sondern mit Spiegelfolie beklebte Kartons. Dies mag zum einen praktische und ökonomische Gründe gehabt haben, prägt aber das Werk insofern, als die Umgebung im Spiegel verzerrt und unscharf gesehen wird. Die Polizist_innen sehen sich daher in dieser verzerrten Welt und werden zur Selbstreflexion aufgerufen. Die Schilder in der ersten Reihe des Demonstrationszugs fungieren zum einen als eine Barriere zwischen den Polizist_innen und den Demonstrierenden, somit als eine Art Schutzschild. Es erfolgt eine Umkehrung dadurch, dass die Polizist_innen plötzlich sich selbst gegenüber stehen, da die Machtdemonstration und Einschüchterung, die mit einer Masse an Polizeipersonal bei Demonstrationen meist erreicht werden soll, nicht funktioniert, sobald die Demonstrierenden nur die Schilder und die Polizist_innen sich selbst sehen. Andererseits machen sie die Demonstrierenden auch verwundbarer und es erfordert Mut den Ordnungsmächten im wahrsten Sinne des Wortes den Spiegel vorzuhalten. Paula Zambelli verweist auf die Gewalt, die in der Bewegungslosigkeit beider Seiten steckt und erklärt:

127 Gegen den ehemaligen Erzbischof Juan Carlos Aramburu und den Ökonomen Roberto Aleman.

Se produce, en el plano simbólico, una subversión de códigos y roles: son los manifestantes quienes actúan voluntariamente sobre los policías, los cuales permanecen allí, „indefensos“.¹²⁸

ARDE! Verwendet auch häufig Werbetafeln im öffentlichen Raum für ihre Interventionen. Für *Okupar Espacios* („Räume besetzen“, Abb.55-57), ebenso aus dem Jahr 2002, plakatierten sie diese mit weißem Packpapier und Fotos von Militärs und Politiker_innen. Dazu hängten sie einen Stift, mit dem der restliche Raum ausgefüllt werden konnte. Diese Intervention fand vor einer Demonstration statt, sodass die Teilnehmenden, während sie daran vorbeizogen, Halt machen und ihre Meinung kundtun konnten. Es erschienen einerseits Kritiken an den abgebildeten Personen, andererseits Sprüche, die während der Demonstration verwendet wurden, sowie andere Meinungsäußerungen zur Politik und aktuellen Situation des Landes. Ähnlich wie bei *Círculos* spielt die Partizipation aller Beteiligten eine zentrale Rolle. Durch die Intervention der Künstler_innengruppe sollte ein zusätzliches Sprachrohr für freie Meinungsäußerung geschaffen werden und zwar an einem Ort, an dem normalerweise nur „konsumiert“ (das heißt gelesen und gesehen) und nicht interveniert wird. Auch hier geht es nicht um eine spezifische ästhetische Äußerung, das heißt nicht um die Form der Plakatwände nach der Aktion, sondern viel mehr um die Idee selbst und um die kreative Nutzung von öffentlichen Räumen.

Am 9. Juli 2002 fand ein großer Protestmarsch statt, der von Daniel Campione als „contradesfile de la disconformidad“ (in etwa „Gegenparade des Nichteinverständnisses“) bezeichnet wird.¹²⁹ Schließlich wurden an diesem Tag, dem Unabhängigkeitstag, meist nationalistische und patriotische Festzüge von Seiten der Regierenden veranstaltet. Dass nun ausgerechnet diejenigen, die an „Asambleas“ und „Piquetes“ teilnahmen an diesem Tag auf der Plaza de Mayo aufmarschierten, ist für sich schon ein Statement. Für diesen Tag konzipierte ARDE! *Labala bandera* (Abb. 58-59). Bei dem Titel handelt es sich wiederum um ein Wortspiel zwischen „Lava la bandera“ („Wasch die Fahne“) und „La bala (bandera)“ („Die Kugel [-Fahne]“), die sich nur durch ihre unterschiedliche Schreibweise, nicht jedoch durch die Aussprache unterscheiden. Für die Aktion färbte das Kollektiv einen Brunnen des Hauptplatzes mit roter Farbe ein und begann in ihm Nationalflaggen zu „waschen“. Durch

¹²⁸ Zambelli 2003, S. 5.

„Es entsteht auf symbolischer Ebene eine Subversion der Rollen und der Codes: Es sind die Demonstrierenden, die freiwillig mit den Polizisten agieren, die auf der anderen Seite „hilflos“ bleiben.“ (Übersetzung der Autorin).

¹²⁹ Campione 2002.

jeden Waschgang wurde die Fahne schmutziger und stärker rot eingefärbt. Die so getränkten Fahnen wurden auf überdimensionalen Wäscheleinen über den Platz verteilt zum Trocknen aufgehängt. Das Publikum nahm an der Aktion in großer Zahl teil. Später verschwanden die meisten Fahnen, da sie von unterschiedlichsten Personen als Erinnerungstück mitgenommen wurden. Die Aktion hat ein direktes Vorbild in einer ähnlichen Waschaktion in Peru im Jahr 2000. Dabei wurden ebenfalls die Nationalfahnen auf einem öffentlichen Platz gewaschen und aufgehängt, um auf die Korruption unter dem Regime Alberto Fujimoris aufmerksam zu machen.¹³⁰ ARDE! Nahm diese Idee auf und verstärkte den Effekt, indem sie die Fahnen nicht nur wuschen, sondern den Vorgang der Reinigung dadurch umkehrten, dass sie durch jeden Waschgang stärker (blut-)rot eingefärbt wurden. ARDE! ARTE zitiert damit noch eine zusätzliche Quelle aus der argentinischen Kunstgeschichte, nämlich das Werk Nicolás García Uriburus, der durch das Einfärben von Gewässern weltweit bekannt wurde. Unter anderem färbte er im Jahr 1968 die Kanäle Venedigs und 1972 vierzehn Brunnen der Stadt Kassel (Abb. 60) im charakteristischen Grünton seiner Werke ein.

Das Wortspiel ARDE! ARTES mit der Kugel weist auf die Gewalt hin, die das Nationalsymbol in sich trägt. Es soll nicht rein gewaschen, sondern zum Informationsträger werden.¹³¹ Auf ihrer Homepage fragen sich ARDE!: „¿Cuántos lavados, para quitar la hipocresía de éste, nuestro 'símbolo patrio'?“ („Wieviele Waschgänge (braucht es) um die Heuchelei von diesem unserem 'Nationalsymbol' zu entfernen?“ Ü.d.A.).¹³² Das Blut verweist in diesem Fall eindeutig auf die gewaltsam getöteten Piqueteros Darío Santillán und Maximiliano Kosteki. Aber auch auf alle anderen Opfer polizeilicher Repression, vor allem in Zeiten der Demokratie. Die Aktion stellt ein Nationalsymbol und seine Bedeutung in Frage. Dadurch wird die Flagge zum Objekt der Gegeninformation, da sie nicht Heimatverbundenheit und Nationalstolz ausdrückt, sondern auf die schmutzigen Seiten der Regierung aufmerksam macht:

Lavar un símbolo, sacar la bala que oprime la memoria. En este sentido, reutilizar los recursos físicos y simbólicos, para recuperar la voz en la historia, relatarnos en acto.¹³³

LaBala Bandera macht sowohl auf die Repression aufmerksam, die auch in Zeiten der Demokratie von Staatsseite ausgeübt wird, als auch auf Vergangene Menschenrechtsverletzungen und die Verbrechen der Militärdiktatur(en). Die Vergangenheit wird so mit der

130 Vgl. Vich 2005, S. 79.

131 Vgl. Pérez 2011.

132 Vgl. Autor Unbekannt, Labala bandera, in: Arde! Arte, 06.01.2013, www.ardearte.com.ar.

133 Ebda.

„Ein Symbol waschen, die Kugel, die die Erinnerung unterdrückt, herausnehmen. In diesem Sinn, die physischen und symbolischen Mittel wiederverwenden, um die Stimme in der Geschichte wieder zu gewinnen, uns durch Handlung auszudrücken.“ (Übersetzung der Autorin).

Gegenwart in Verbindung gebracht und es wird deutlich, dass die Geschichte eines Landes aus einer linearen Entwicklung entsteht. Auch ein Übergang zwischen Diktatur und Demokratie erfolgt selten als tatsächlicher Bruch und die Geschehnisse der Vergangenheit beeinflussen die Politik der Gegenwart. In den Werken ARDE! ARTES zeigt sich dies durch ihr Engagement bei tagespolitischen Protesten, sowie der Beteiligung an „Escraches“, die für eine Aufarbeitung der Verbrechen der letzten Militärdiktatur stehen.

Seit der Auflösung des Kollektivs ARGENTINA ARDE im Juni 2002 bestand die ARDE! ARTES als unabhängige Künstler_innengruppe und traf sich in einem Kulturzentrum des Stadtteils La Boca, das früher eine besetzte Fabrik war. Auch sonst stand die Arbeit mit zurückeroberten Fabriken im Mittelpunkt vieler Gespräche, woraus sich einige Kunstaktionen entwickelten. Bereits kurz vor dem 19. und 20. Dezember 2001 besetzten die Arbeiterinnen der Textilfabrik Brukman die Fabrik. Der Kampf gegen deren Schließung ist eines der wichtigsten und bekanntesten Beispiele der „Empresas Recuperadas“. Es kam zu mehreren Räumungen und dabei immer wieder auch zu Gewalt. ARDE! Nahm an vielen dieser Etappen im Kampf für die Wiederaufnahme der Produktion teil. Bei den „Asambleas“ und in den Treffen von ARGENTINA ARDE wurde auch über diese Problematik diskutiert, und so beschlossen die Künstlerinnen und Künstler sich zu solidarisieren. Sie traten mit verschiedenen Projekten und Vorschläge an die Arbeiterinnen heran, wie sie den Protest unterstützen könnten. Diese waren, wie Natalia Revale berichtet, zunächst hauptsächlich an ihrem Kampf interessiert, stimmten dann aber zu. So entstand die Arbeit *muchos botones para un cierre* (2003, Abb.61-62), die mit Anwesenheit und Abwesenheit spielt. Es handelt sich um eine Installation zahlreicher Kleiderbügel, die auf über den Köpfen gespannten Schnüren aufgehängt wurden. Statt der üblichen Kleider hingen darauf aber nur deren übergroße Schilder, die unterschiedlich beschriftet waren. Sie nahmen den Raum der Kleider ein, die wegen der geschlossenen Fabrik nicht gefertigt werden konnten. „TRAJE sin botones“ („Anzug ohne Knöpfe“) las man darauf zum Beispiel, oder aber „TRAJE trabajo“ („Arbeitsanzug“) und „TRAJE solidaridad“ („Solidaritätsanzug“). Die teils filigranen Bügel und die losen Schilder vermitteln eine Zerbrechlichkeit, die dadurch verstärkt wird, dass sie sich in unerreichbarer Höhe befinden und fast bedrohlich über den Köpfen der Menschen baumeln. Desgleichen spielt die Arbeit mit einer Umkehrung des Privaten und Öffentlichen. Kleiderbügel werden üblicherweise zu Hause verwendet und sind in verschlossenen Kleiderschränken verborgen. Durch die Verlagerung in den öffentlichen Raum verdeutlichen sie die Tatsache, dass die Anliegen der Fabriksarbeiter_innen von Brukman ebenso von öffentlichem Interesse ist und es sich nicht

(nur) um eine Privatangelegenheit einiger weniger handelt.

Ende Mai 2003 organisierten einige Gruppen (darunter auch TPS, ETCETERA und viele andere) gemeinsam die „Semana cultural por Bruckman – Arte y confección“ („Kulturwoche für Bruckman – Kunst und Konfektion“) mit Vorträgen, Musik, Videoprojektionen, Podiumsdiskussionen, Kunstausstellungen und so fort um noch mehr öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Im Zuge dessen entwickelte ARDE! die kollektive Aktion *Moldes sin patrones* (in etwa „Formen ohne Boss“Ü.d.A., Abb.63), für die sie Ankleidepuppen zur Verfügung stellten und die Menschen dazu aufforderten, ihre Kleidung unter Anleitung der Arbeiter_innen von Bruckman aus einfachen Materialien wie Papier und Plastik, selbst herzustellen. Innerhalb einer Kulturwoche wird diese Arbeit zum Spektakel, das Schaulustige anzieht und den politischen Protest zur kurzweiligen Abwechslung werden lässt. Durch derlei künstlerische Aktionen kann Bewusstsein geschaffen und dem „Demonstrationsalltag“, zu dem die Proteste in diesen Jahren wurden, frischer Wind eingehaucht werden, das subversive Potential dieser Form von aktivistischer Kunst hält sich jedoch in Grenzen. Die Aktion *Mapa Físico Político* (Abb. 64-65) war eine weitere Intervention auf der Plaza de Mayo, die ebenso als Spektakel zu bezeichnen ist. Die Umrisse von Argentinien wurden als Landkarte auf den Boden gemalt und an der Südspitze war eine Kamera so positioniert, dass sie die Menschen von oben aufnahm, die sich innerhalb der „Landesgrenzen“ befanden. In kurzem Abstand dazu stand ein Fernseher, welcher die aufgenommenen Bilder direkt übertrug, sodass wer in der Landkarte stand, sich sogleich im Fernseher beobachten konnte. Die Menschen versammelten sich, um ihr Land einzunehmen und ihren Platz darin projiziert zu sehen. Der Titel „*Physisch-politische Landkarte*“ verweist auf die geografischen Begriffe der unterschiedlichen Landkartentypen. Gleichzeitig spielt er auf die physische Präsenz der Teilnehmenden und den politischen Kontext der Demonstration an. Wichtige Elemente dieser Aktion sind zunächst die physische Beteiligung vieler Menschen, die ihren Körper hergeben, „platzieren“. Damit verbunden ist auch die persönliche Erfahrung, die jeder und jede Einzelne macht, während er oder sie sich im Fernseher wiedererkennt, und darüber hinaus eine gewisse Medienkritik durch die gleichzeitige Aufnahme der Proteste, die hier direkt übertragen wurden. Das heißt, die Beteiligten konnten sich im Bildschirm beobachten und den Perspektivenwechsel zwischen Beteiligung und Wiedergabe unmittelbar erleben.

Eine der wenigen Aktionen, die ARDE! abseits von Demonstrationen, Protestcamps oder anderen Bewegungen realisierte war, im Jahr 2004 die *Siluetada* (Abb. 66-68). Vor den Toren

der jährlich stattfindenden Messe für zeitgenössische Kunst in Buenos Aires, der ArteBA, übermalte das Kollektiv Werbetafeln mit schwarzer Farbe, sodass lediglich der Name der Messe und einige weiße Silhouetten übrig blieben. In klarer Referenz auf den *Siluetazo* aus dem Jahr 1983 wurde damit die Abwesenheit vieler Künstlerinnen und Künstler im Kunstzirkel thematisiert. Einerseits im Sinne der Kritik am elitären Zirkel der Kunstinstitutionen und ihrer Mitwirkenden, andererseits aber auch in Hinblick auf verschwundene¹³⁴ Künstlerinnen und Künstler, deren Gestalten auf eigene Zettel gedruckt und an den Tafeln angebracht wurden, sodass sie unter den Silhouetten erschienen. Wie so oft verwendete die Gruppe Werbetafeln als Medium für ihre Botschaft. In diesem Fall handelt es sich um eine direkte Intervention in die bereits vorhandenen Plakate, die auf diese Weise umgedeutet werden. Zu diesem Zeitpunkt waren die Proteste im Land schon abgeebbt und viele der Gruppen, die nach dem 19. und 20. Dezember 2001 entstanden waren, hatten sich bereits aufgelöst. Andererseits kam es damals zu einer vermehrten Institutionalisierung der Gruppen durch ein zunehmendes Interesse von in- und ausländischen Kunstinstitutionen. Das Museum Ludwig in Köln widmete beispielsweise 2004 unter dem Titel „ExArgentina“ dem Thema eine ganze Ausstellung.¹³⁵ Die GAC nahm an der Biennale von Venedig teil, der TPS war bei der Biennale in Sao Paulo vertreten und ETCETERA wurde in der ArteBA ausgestellt. ARDE! ARTE hielt sich aus diesen Zirkeln heraus und übte vor den Toren der Kunstmesse Kritik.

Im selben Jahr noch verwirklichte die Gruppe den *Ceramicazo* (Abb. 69-70) gemeinsam mit der wiedergewonnenen Keramikfabrik Zanon aus der südlichen Provinz Neuquén. Im Unterschied zu den Aktionen, die für und mit Brukman ausgeführt wurden, traten dieses Mal die Arbeiterinnen und Arbeiter der Fabrik an die Künstlerinnen und Künstler heran und baten sie um Unterstützung. Die Arbeiterinnen und Arbeiter kamen aus Neuquén, um vor dem Kongress in Buenos Aires für ein Gesetz der Enteignung von zurückeroberten Fabriken („Empresas Recuperadas“) zu kämpfen. Dafür installierten sie ein Camp auf dem Kongressplatz, auf dem sie acht Tage bleiben wollten, und organisierten verschiedene Veranstaltungen, Vorträge, ein Konzert et cetera. Vier Jahre nach dem „Argentinazo“ war die künstlerische Intervention in sozialen Protesten also schon zur Selbstverständlichkeit geworden. Hatte sich ARDE! 2002 noch an Brukman angenähert, um die Menschen dort bei ihren Protesten zu unterstützen und sich zu solidarisieren, waren sie demnach von sich aus an

134 Im Sinne der Desaparecidos -Detenidos.

135 Kuratiert von Alice Creischer und Andreas Siekmann, Vgl. Creischer/Siekmann/Massuh 2004.

die Arbeiter_innen mit Ideen für Aktionen herantreten, welche diese schließlich akzeptierten, so war der Prozess in diesem Fall genau umgekehrt. Man kann daher behaupten, dass die Zusammenarbeit zwischen sozialen Bewegungen und Künstler_innen(gruppen) zu dieser Zeit bereits „institutionalisiert“ war. Die Arbeiterinnen und Arbeiter der Firma stellten sogar das Material zur Verfügung, die Protestaktion wurde zur Auftragsarbeit. Sie bestand aus einer Fläche aus Fliesen, die auf dem Boden ausgebreitet wurde und auf die ARDE! die Konturen sanitärer Anlagen druckte. Die Besucherinnen und Besucher waren wiederum dazu aufgefordert sich auch selbst an der Aktion zu beteiligen, dazu zu zeichnen oder zu schreiben und somit ein gemeinsames Werk zu schaffen. Es kann behauptet werden, dass das Output von eher geringerer Bedeutung war. Die Kunst wird zum Spektakel, sie unterstützt den Protest nicht durch ihre Botschaft, sondern durch die reine Anwesenheit. Sie liefert keine Inhalte, die ohne die Aktion nicht zum Ausdruck kommen könnten (wie es in anderen Fällen durch die drohende Repression sehr wohl der Fall war), sondern bietet Raum zur Entfaltung und Abwechslung zum Demonstrationsalltag.

Weiterhin spielte der Kampf für Menschenrechte eine wichtige Rolle im Werk von ARDE! ARTE. Auf die Verbindung mit den Madres de Plaza dem Mayo auf der einen und H.I.J.O.S. auf der anderen Seite wurde bereits hingewiesen. Der von 2003 bis 2007 amtierende Präsident Néstor Kirchner postulierte eine Regierung der Menschenrechte, in der alte Vergehen aufgearbeitet und viele Gerichtsverfahren für Verbrechen der Vergangenheit eingeleitet wurden. Jedoch wies ARDE! mit der Aktion *Libertad a los presos por luchar* (2005) (Abb. 71;73) darauf hin, dass es gerade unter dieser Regierung die meisten politischen Gefangenen seit dem Ende des Militärregimes gab. Wieder wurden für die Verbreitung dieser Botschaft offizielle Werbetafeln herangezogen. Diese erhielten aufgedruckte Gitterstäbe unter dem Titel, der übersetzt in etwa „Freiheit für die fürs Kämpfen gefangenen Genommenen“ (Ü.d.A.) bedeutet, der zugleich Aufruf und Anklage war. In der Mitte der Tafel wurde ein Loch ausgespart und die Gitterstäbe rundherum grafisch aufgebogen, sodass der Eindruck entstand, dass jemand durch dieses Loch geflüchtet war. Die Tafel funktionierte wie Jahrmarktfotowände, auf denen ein lustiges Motiv mit Figuren aufgemalt ist, deren Gesichter durch Löcher ersetzt werden, sodass die Besucherinnen und Besucher sich dahinter stellen und ihren Kopf hindurch strecken können und somit die vorne aufgemalte Gestalt verkörpern. So konnten die Passantinnen und Passanten in diesem Fall zu entfliehenden Gefangenen mutieren und dabei von ihren Angehörigen fotografiert werden.

Eine ähnliche Installation bot *Dario y Maxi no estan solos* („Dario und Maxi sind nicht allein“, Abb.75-76) beim Protestcamp in Erinnerung an die Ereignisse des Puente Pueyrredon, bei denen sich jeder und jede zu den Abbildern der beiden Ermordeten gesellen und somit Solidarität bekunden konnte. Das Camp wurde während des Prozesses an den Verantwortlichen der Ermordung von Darío Santillán und Maximiliano Kosteki vor dem Gericht aufgeschlagen und blieb während der gesamten Dauer aufrecht. Am 26. März wurde schließlich eine große Demonstration beim Puente Pueyrredon veranstaltet, da sich das Ereignis zum dritten Mal jährte. Hierfür entwarf die Gruppe *La bolabala* (Abb.72; 74) einer Metallkugel mit circa 1,30m Durchmesser, die aus Draht gefertigt war und auf der Patronenhülsen aller Art angebracht wurden. Diese Kugel wurde während des Protestmarsches mitgerollt und landete schließlich in erster Reihe des Demonstrationszuges, wo sie – den Spiegeln von *Vete y vete* ähnlich – die Polizei direkt konfrontierte.

5.3. Gegeninformation bei ARDE! ARTE

Die Gegeninformation äußert sich in den Aktionen von ARDE! ARTE in ähnlicher Weise wie beim *Siluetazo*. Parallelen sind auch zur Arbeitsweise der GAC erkennbar. Beide manifestieren sich in der Tatsache, dass die Aktionen nicht zwingend Information liefern, die zuvor nicht bekannt war, sondern diese vielmehr in einen größeren Zusammenhang stellen. Das heißt, im Unterschied zu *Tucumán Arde*, wo die Gegeninformation das zentrale Moment des Projekts war und sich darin die Kritik am Regime äußerte, verhält sich die Sache bei ARDE! ARTE umgekehrt, da der Protest gegen die Regierung auch unabhängig von der Gegeninformation vorhanden ist. ARGENTINA ARDE wurde gegründet, um die Art, wie über die Proteste berichtet wurde, zu kritisieren und ihr eine andere Sichtweise entgegenzustellen. Die Künstler_innengruppe ARDE! bildete sich aus dieser Formation heraus und führte diese Überlegung auf künstlerische Art innerhalb der Proteste weiter. Die Gegeninformation dient also als Hilfsmittel, in gewisser Weise als Werkzeug, um sich auszudrücken, steht jedoch nie am Anfang des Protests. Es geht eher darum, neue Wege, neue Ausdrucksmittel zu finden. Der Verweis auf *Tucumán Arde* bestätigt das Projekt von 1968 demnach als Vorbild, wenngleich die beiden Positionen formal keine Gemeinsamkeiten haben. ARDE! ARTE bedient sich, ähnlich wie die Gruppe ETCETERA Strategien des Theaters und macht die Stadt zur Bühne, die Protestierenden sowohl zu Zuschauern als auch zu Mitspielern. Durch das Umdeuten von bekannten Symbolen bringen sie Wertsysteme zum wanken und hoffen auf die Reaktion des Publikums. ARDE! ARTE wurde als Teil einer Gegeninformationsplattform geboren und ist

klarerweise von den Protesten 2001/2002 geprägt. Jedoch entwickelte sich die Gruppe im Laufe der Zeit weiter und passte sich den unterschiedlichen Gegebenheiten der jeweiligen sozialen und politischen Bewegungen an. Gegeninformation ist dabei ein wichtiger Teil ihrer Strategien, jedoch bestimmt nicht der einzige.

6. Der subversive Anspruch politischer aktionistischer Kunst – Ein Spannungsverhältnis

Abschließend soll im folgenden Kapitel das Spannungsverhältnis politischer aktionistischer Kunst zwischen Aktivismus und Institutionen erläutert werden. „Institution“ bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht nur auf Galerien und Museen, sondern soll als weiter gefasster Begriff verstanden werden, der zum Beispiel den wissenschaftlichen Diskurs mit einschließt. Zunächst werden die zwei zentralen Beispiele *Tucumán Arde* und ARDE! ARTE noch einmal gegenüber gestellt und im Hinblick auf das Konzept der Gegeninformation verglichen, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten deutlich herauszuarbeiten und zusammenzufassen.

Im Anschluss daran wird das Konzept der Gegeninformation in der Kunst noch einmal kurz behandelt, um seine Funktion in der politisch-aktivistischen Kunst zu erläutern und infolgedessen zu analysieren, was der subversive Anspruch politisch-aktionistischer Kunst ist beziehungsweise sein kann. Wie verhält sich das Postulat dieser Kunstform zu ihrer Ausführung? Diese Erkenntnisse sollen in einem vierten Schritt wieder zurück auf die behandelten Beispiel geführt und somit reflektiert werden.

6.1. *Tucumán Arde* vs. ARDE! ARTE

ARDE! ARTE nimmt sich *Tucumán Arde* als Vorbild und erklärt explizit, dass ihre verschiedenen Aktionen auf das Projekt 1968 verweisen und auch das Konzept der Gegeninformation zentral für ihre Arbeit sei.¹³⁶ Auf den ersten Blick scheint das mehr als nachvollziehbar, schließlich handelt es sich in beiden Fällen um Proteste, die sich gegen das jeweilige politische System richten und einen alternativen Weg der Information bereitstellen wollen. Die Tatsache, dass der Name der Gruppe ARDE! ARTE, beziehungsweise schon das alternative Medienprojekt

¹³⁶ Vgl. Autor Unbekannt, Arde!, in: Arde! Arte, 06.01.2013, www.ardearte.com.ar.

ARGENTINA ARDE, auf *Tucumán Arde* verweist, ist nicht abzustreiten. Doch muss diese Verbindung abseits einer Hommage an vorangehende Vorbilder auf die tatsächlichen Gemeinsamkeiten noch untersucht werden.

Zunächst sei die Entstehung des Projekts *Tucumán Arde* mit der Entstehung der Gruppe ARDE! ARTE verglichen. *Tucumán Arde* entstand, wie bereits ausführlich in Kapitel 1 dargestellt wurde, aus einer Reihe von institutionskritischen Werken einer Gruppe von jungen Künstlerinnen und Künstlern, die damals als Avantgarde galten. Schrittweise erfolgte ein Abnabelungsprozess von den Institutionen, bis es schließlich zum endgültigen Bruch kam. Erst im Laufe dieser Entwicklung wurde die Schwelle von der Kunst zur politischen Aktion übersprungen und ein Projekt konzipiert, das anders sein sollte als alle vorangegangenen. Dies spiegelt sich einerseits in der engen Zusammenarbeit mit den Gewerkschaften wider, andererseits in der Arbeitsweise, die mehr an die Realisierung einer sozialwissenschaftlichen Studie erinnert als an ein Kunstprojekt. Umso interessanter ist die Tatsache, dass sich der Output viel stärker an jenen Avantgardebewegungen orientiert, mit denen zuvor gebrochen wurde, als es von den Beteiligten zugegeben wird. Während die meisten Teilnehmerinnen und Teilnehmer dem Projekt ihren Stellenwert als Kunstwerk absprechen und vor das Ergebnis vor allem auf inhaltlicher Ebene vor den ästhetischen Werten ansiedeln, können gewisse Parallelen aus der Kunstgeschichte nicht verleugnet werden. Die Aussage, dass der ästhetische Wert auf Grund der Dynamik des Projektes zurückgedrängt wurde, bezieht sich auf die einfachen, handgeschriebenen Plakate der Ausstellung, auf schnell hinzugefügte Notizen auf allen zur Verfügung stehenden Materialien, et cetera. Dabei wird jedoch die Ästhetik der Ausstellung ausgespart.

Diejenigen, die das Projekt *Tucumán Arde* konzipierten und ausführten, waren zu diesem Zeitpunkt anerkannte Künstlerinnen und Künstler, welche durch die Aktion hin zu einem politischen Protest auf breiterer Ebene fanden. Nicht zufällig haben fast alle nach dieser Aktion ihr künstlerisches Schaffen zumindest für eine Zeit zurückgestellt.

Bei ARDE! verläuft der Entstehungsprozess diametral entgegengesetzt. Die Gruppe bildete sich aus einer sozialen Protestbewegung heraus und emanzipierte sich schließlich von dieser. Die Teilnehmenden hatten zuerst verschiedene andere Aktivitäten gesetzt, engagierten sich jeweils in verschiedenen „Asambleas“ und waren Teil der Proteste, die das ganze Land nach dem 19. und 20. Dezember 2001 erfassten. Sie fanden sich durch den Aufruf von ARGENTINA ARDE zusammen und nahmen eine Zeit lang innerhalb dieser Strukturen an verschiedenen Aktionen teil, bis sie sich schließlich als eigenständiges Künstler_innenkollektiv davon

abnabelten. Das politische Engagement bedeutete für diese Gruppe keinen notwendigen Bruch mit der Kunstwelt. Man versuchte im Gegenteil, mit den eigenen Werkzeugen an den Protesten teilzunehmen.

Welche Rolle spielt nun die Gegeninformation in beiden Fällen?

Wie bereits festgestellt wurde, handelt es sich bei diesem Begriff um ein Konzept, das vor allem von sozialen Bewegungen angewendet wird, um sich gegen monopolistische Medienkomplexe zu stellen und alternative Informationskanäle zu schaffen. Dieser Ansatz erhebt einen edukativen Anspruch, verspricht man sich doch, andere auf diese Weise auf Ungerechtigkeiten aufmerksam zu machen und Halbwahrheiten aus einem anderen Blickwinkel zu vervollständigen beziehungsweise zu korrigieren. Gleichzeitig ist Gegeninformation eine deutliche Aussage den jeweiligen Machthaber_innen gegenüber, denn sie beschuldigt sie der Lüge. Indem sich *Tucumán Arde* als Projekt der Gegeninformation versteht, positioniert es sich also innerhalb sozialer Bewegungen und politischer Proteste.

Der Verweis auf das Konzept der Gegeninformation liegt bei ARGENTINA ARDE als Medienportal nahe. Gleichzeitig beruft sich bereits dieses Kollektiv in seinem Namen auf eine Aktion, die zum Zeitpunkt des Entstehens schon lange in den Kunstkanon aufgenommen worden war. Dieser Aspekt ist es – ob bewusst oder unbewusst, sei dahingestellt – der bei ARDE! ARTE noch deutlicher hervorgehoben wird. „Brenn! Kunst“ nennt sich die Gruppe übersetzt und stellt sich damit eindeutig auf die Seite der Institution Kunst mit all ihren Assoziationen und Kontexten. Es scheint beinahe eine Verteidigung des Politischen in der Kunst zu sein. Die Kunst soll nicht als ein Bereich angesehen werden, der außerhalb des alltäglichen Lebens steht, exklusiv und luxuriös ist. Kunst soll verändern. Kunst soll brennen. Deshalb braucht ARDE! ARTE das Konzept der Gegeninformation, um sich ebenso in die sozialen Bewegungen zu integrieren, ohne jedoch die Kunst beiseite zu lassen. Inhaltlich steht die Gegeninformation jedoch nicht zwingend im Vordergrund. Sie war bestimmt der erste Motor, der die Gruppe am Anfang dazu bewegte, sich zusammenzuschließen. Ihr erstes Werk, *Círculos*, sollte zum Beispiel die Zahl der Protestierenden verdeutlichen, die in den Zeitungen oft niedriger angegeben wurde. Nach den ersten Protesten im Dezember 2001 gingen die Menschen jeden Freitag zum „Cacerolazo“ auf die Straße. Obgleich die Anzahl der Protestierenden lange Zeit enorm war, wurde in den Medien nach und nach weniger darüber berichtet. Die *Círculos* geben somit eine visuelle Gegeninformation gegen dieses Verschweigen. *Okupar Espacios* schafft einen Raum der freien Meinungsäußerung, indem sie das „Publikum“ beziehungsweise die Mitprotestierenden jeweils dazu auffordern, selbst den

Stift in die Hand zu nehmen und ihre Meinung kundzutun. Hier bieten nicht die Künstlerinnen und Künstler eine Gegeninformation an, sondern sie bieten lediglich den Platz für eine Vielzahl verschiedener Stimmen. Auch die Silhouetten der Werbeplakate der Kunstmesse ArteBA fungierten als Gegeninformationsmedium und machten auf Abwesende im Kunstkontext aufmerksam, über die sonst nicht berichtet wurde.

Grenzfälle sind Aktionen wie *Labala Bandera* und *bolabanda* die beide eine äußerst starke und eingehende politische Aussage haben, jedoch nicht eindeutig mit dem Konzept der Gegeninformation arbeiten. Das Einfärben der Nationalflagge mit roter Farbe verweist auf die Gewaltverbrechen, die auch zu Zeiten der Demokratie von Seiten des Staates ausgeübt werden, und die übergroße Metallkugel, die mit Patronenhülsen bespickt ist und die an der Spitze des Demonstrationszugs auf eine Reihe von Polizist_innen zugerollt wird, lässt keinen Zweifel an der Anklage gegenüber dem Polizeiapparat und den Ereignissen des Puente Pueyrredon.¹³⁷ Einerseits sind das selbstverständlich Dinge, die von offizieller Seite verschwiegen oder zumindest abgemildert, respektive umgedeutet werden, andererseits liefern die Künstler und Künstlerinnen dabei keine Gegeninformation im Sinne einer Botschaft mit „neuem“ Inhalt. Vielmehr verdeutlichen sie die Inhalte, die unter den Demonstrierenden nur allzu gut bekannt sind, indem sie mit Metaphern und Symbolen arbeiten. Andere Arbeiten, darunter diejenigen, die im Kontext der sogenannten Zurückeroberte Fabriken („Empresas Recuperadas“) entstanden sind (zum Beispiel *Muchos botones para un cierre*, *Moldes sin patrón*, *Ceramicazo*, u.a.), fügen sich noch enger in einen bestimmten Protest ein, sei es eine Demonstration, eine Besetzung oder ein Protestcamp. Dabei spielt das Konzept der Gegeninformation im Grunde keine zentrale Rolle.

Oft kommt es darauf an, wie weit oder eng der Begriff Gegeninformation gefasst wird, ob eine Aktion daraufhin ausgelegt werden kann oder nicht. In jedem Fall kann zwischen den beiden Positionen ein wesentlicher Unterschied in der Herangehensweise festgestellt werden: während im Projekt *Tucumán Arde* das Konzept der Gegeninformation einen Bildungsanspruch verfolgt¹³⁸, geht es bei den Aktionen von ARDE! ARTE immer um eine Beteiligung. Dies hängt ohne Zweifel mit der jeweiligen sozialpolitischen Situation zusammen, aus der sich die unterschiedlichen Positionen herausbildeten. Im Argentinien des Jahres 1968 war der Versuch, das Regime anzuklagen und zu kritisieren schon ein scharfer Protest. Eine Gegeninformation zu liefern (oder bloß zu fordern?) bedeutete bereits ein persönliches

¹³⁷ Wo zwei „Piqueteros“ bei einer Straßenblockade von der Polizei erschossen wurden.

¹³⁸ Vgl. Balvé 2001, S.106.

Sicherheitsrisiko. Ende 2001/ Anfang 2002 war Protest im wahrsten Sinne des Wortes alltäglich. Eine Vielzahl von Menschen ging auf die Straße, um Wahrheit und Gerechtigkeit zu verlangen und die Lügen der Politik an den Pranger zu stellen. In diesem Kontext geht es weniger darum, Gegeninformation zu liefern, sondern diese zu teilen. Das heißt sowohl zu vervielfältigen als auch möglichst viele Stimmen sprechen zu lassen. Dies wiederum wirkt sich auch formal auf die Aktionen aus. Der Aspekt der Beteiligung führt dazu, dass viele Aktionen von der Gruppe geplant, jedoch erst in Verbindung mit den Beteiligten ausgeführt werden. Das „Publikum“ wird so zu Mitwirkenden und die Werke tragen schließlich die Handschrift von vielen.

Das Konzept der Gegeninformation war zu Beginn bestimmt ein wichtiger Impuls für die Entstehung der Gruppe und für ihre Arbeit. Es zeigt sich allerdings eine gewisse Abnahme der Bedeutung, beziehungsweise eine Umdeutung des Begriffes im Laufe der Jahre. Gegeninformation wird zum Beispiel bei Aktionen rund um die „Empresas Recuperadas“ in den Hintergrund gerückt; in deren Zentrum steht eher das Sichtbarmachen.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den beiden Positionen, ist die Überlagerung von verschiedenen Interessen. Im Jahr 1968 beschlossen die Künstler_innen und Künstler der Kunst den Rücken zu kehren und schlossen sich inhaltlich einem der Problempunkte der Gewerkschaft an. Wenngleich sie als Gruppe unabhängig blieben und sich keiner Partei oder politischen Gruppierung anschlossen, zeichneten sich unterschiedliche Interessenebenen ab. Manche der beteiligten Künstler_innen waren mehr, andere weniger, in den sozialen Kampf involviert. Die Tatsache, dass sich die Gruppe nach dem Projekt *Tucumán Arde* auflöste, zeigt, dass in diesem Fall das Spannungsverhältnis zwischen Kunst und politischem Engagement nicht mehr von allen gemeinsam getragen werden konnte. Im Fall ARDE! ARTE zeigt sich die Überlagerung ebenfalls im Näheverhältnis zu sozialen und politischen Gruppierungen. Von Anfang an arbeiteten sie eng mit der Menschenrechts-organisation H.I.J.O.S. zusammen und wirkten an „Escraches“ mit. Nachdem die Proteste nach der Wirtschaftskrise gegen 2004 abflauten und die Notwendigkeit sich als Künstler_innengruppe an sozialen Bewegungen zu beteiligen geringer war, lies auch ihre Arbeit im Kollektiv nach und die Beteiligten widmeten sich individuell anderen Projekten.

Politisch motivierte aktionistische Kunst entsteht in ebendiesen Feldern der Macht, in denen sich nach Bourdieu der Kampf um ökonomisches, soziales, kulturelles und symbolisches

Kapital abspielt. Dies sind keine eindeutig voneinander abzugrenzende Bereiche, sondern Felder, in denen verschiedene Kräfte wirken und welche jeweils neu verhandelt werden müssen:

Das Feld der Macht ist der Raum der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren oder Institutionen, deren gemeinsame Eigenschaft darin besteht, über das Kapital zu verfügen, das dazu erforderlich ist, dominierende Positionen in den unterschiedlichen Feldern (insbesondere dem ökonomischen und dem kulturellen) zu besetzen.¹³⁹

Einerseits befinden sich also die Künstler_innen im Kampf um ihre eigene Position zwischen Künstler_in und Aktivist_in, andererseits werden die Machtkämpfe auch zwischen Institutionen und Individuen ausgetragen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Unterschied in der Art der Rezeption. *Tucumán Arde* wurde fast dreißig Jahre nach seiner Entstehung wieder ausgegraben und durch eine erste wichtige Forschung von Ana Longoni und Mariano Mestman aufgearbeitet. Diese trug wesentlich zur breiten Rezeption bei, die das Projekt heute genießt. Ausschlaggebend hierfür ist selbstverständlich auch das Archiv Graciela Carnevales, ohne das eine derartige Verbreitung nicht möglich gewesen wäre. Die Dokumentation politischer, künstlerischer Aktionen ist ausschlaggebend für deren Rezeption, da nur durch Archivmaterial ein Diskurs über vergangene Ereignisse entstehen kann. Die Bedeutung der Ereignisse kann wiederum nur in Kooperation mit Zeitzeug_innen und den Künstler_innen selbst vermittelt werden. Die Rezeption nicht (gut) dokumentierter Aktionen ist stets problematisch, da sie allzu viel Raum für Interpretation bietet, beziehungsweise wichtige Details leicht verloren gehen können. Für die Gruppe ARDE! ARTE bedeutete die Ausstellung im Jahr 2011 im Centro Cultural de la Cooperación in Buenos Aires die Gelegenheit einer Retrospektive. Somit waren sie in gewisser Weise dazu gezwungen, Dokumentationsmaterial zu den Aktionen und Installationen zu suchen, aufzuarbeiten und ein Archiv anzulegen. Obschon diese Arbeit noch nicht abgeschlossen ist, bedeutet sie den ersten Schritt zu einer breiteren (und über Landesgrenzen hinausgehenden) Rezeption ihres Schaffens.

Obwohl sich die wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Gruppe ARDE! ARTE noch in Grenzen halten, ist doch auffällig, dass sich das prinzipielle Interesse an den Künstler_innengruppen, welche nach dem Dezember 2001 in Argentinien entstanden, relativ synchron erwachte. Sowohl Kunstkritiker_innen, als auch Kurator_innen und Wissenschaftler_innen haben sich für diese Gruppen bereits kurz nach ihrer Entstehung

¹³⁹ Vgl. Bourdieu 1999, S. 342.

interessiert. Nicht nur nationale, sondern auch internationale Aufmerksamkeit beweist zum Beispiel die Ausstellung „ExArgentina“ von Alice Creischer und Andreas Siekmann im Museum Ludwig in Köln 2004.¹⁴⁰ Die Tatsache, dass die GAC und TPS auf Biennalen vertreten waren, spricht für ein prinzipielles Interesse an politischer aktivistischer Kunst von Seiten des Kunstbetriebs. Welchen Stellenwert sie in einigen Jahrzehnten für die Kunstgeschichte Argentiniens haben werden, bleibt abzuwarten. Man kann jedoch vermuten, dass auf Grund der Bedeutsamkeit der Proteste im argentinischen Geschichtsbewusstsein auch die daraus entstandenen Gruppierungen, das heißt nicht zuletzt auch die Künstler_innen-gruppen, im Gedächtnis bleiben werden.

6.2. Der Subversive Anspruch der aktionistischen politischen Kunst

Das Interesse an politischer Kunst und Aktivismus zeigt sich auch an den Publikationen und Ausstellungen, welche seit Mitte der 1990er Jahre zum Thema erscheinen und die sich oft des Begriffs der *subversiven Kunst* bedienen. Nun ist dieser Begriff der subversiven Kunst jedoch in den letzten Jahren zum Schlagwort geworden, unter dem alles und nichts zusammengefasst wird. In den einführenden Kapiteln einschlägiger Sammelbände wird meist das subversive Potential der Kunst gepriesen und die angeführten Beispiele werden als Exempel für eine mögliche Politik dargestellt. Widerständige Kunst wird neuerdings als subversive Kunst wiedergeboren.

Der Begriff subversiv meint zunächst das Untergraben bestehender Systeme, doch darüber hinaus impliziert er eine mögliche Umkehrung ebendieser Systeme zu Gunsten der Subalternen¹⁴¹. Subversive Kunst beansprucht daher nicht nur, gegen das bestehende System Widerstand zu leisten, sondern es zu untergraben und dadurch schließlich zu stürzen. De Cauter schlägt darüber hinaus den Begriff der „Subversivity“ vor, den er als eine „disruptive attitude that tries to create openings, possibilities in the 'closedness' of a system“ definiert. Diese Subversivität ist von der politischen Subversion zu unterscheiden und spielt sich an anderen Orten ab, sie ist heterotopisch und charakterisiert beinahe jede Subkultur. Subversivität meint eine temporäre Störung der Situation, jedoch nicht notwendigerweise ein Stürzen des Systems.¹⁴² Eine klare Abgrenzung zwischen politischer Kunst und aktivistischer Kunst fordert hingegen Nina Felshin:

140 Vgl. Creischer/Siekmann/Massuh 2004.

141 Nach Gramsci 1999 (1934).

142 Vgl. De Cauter 2011, S. 6.

The fact that a political work is publicly sited, in exclusively physical terms, does not guarantee comprehension or public participation. Political art, in short, is not synonymous with activist art.¹⁴³

Lutz Hieber und Stephan Moebius sehen den Anfang des künstlerischen Aktivismus in der Dada-Bewegung, in welcher „(...) künstlerische Protestbewegungen, die sich – mit unterschiedlicher Akzentsetzung – sowohl gegen die Konventionen des Kunstbetriebs wie gleichermaßen gegen den politisch-gesellschaftlichen Konservatismus richten, [kulminieren].“¹⁴⁴ Sowohl die Dadaist_innen, als auch die Surrealist_innen sahen eine direkte Verbindung zwischen Kunst und Lebenspraxis, die sie mit Hilfe von Manifesten und Pamphleten vermitteln wollten, ein Stilmittel, das noch heute in der politisch-aktionistische Kunst verwendet wird. Das ist insofern von zentraler Bedeutung, als es manifestiert, dass ein Kunstwerk nicht bloß aus sich heraus verstanden werden kann. Die Avantgarden entstanden aus Diskursen, die über jene der Kunstwelt hinausgingen, aus politischen und gesellschaftskritischen Debatten, aus Gemeinschaften, die miteinander Theorien entwickelten und sie in der Praxis umsetzten. Die Avantgarden entstanden – im Unterschied zur Moderne – abseits eines autonomen Kunstwerks.¹⁴⁵ In den Jahren des zweiten Weltkriegs kam es zu Repressionen gegen diese avantgardistischen Kräfte. Infolge der starken Emigration verlagerte sich das Zentrum der künstlerischen Avantgarde in den Nachkriegsjahren nach Amerika (in die USA), wo sie besonders in den 1960er Jahren als Postmoderne wieder zum Leben erwachte.¹⁴⁶

Wie andere soziale Praktiken sind auch künstlerische Praktiken abhängig von bestimmten Strukturen und eingelagert in ein Feld spezifischer Normen, Institutionen und sozialen, politischen sowie kulturellen Machtverhältnissen – ein Feld, das Unterscheidungen zwischen dem Legitimen und dem Illegitimen und somit die Grenzen der sozialen Akzeptabilität von Kunst markiert.¹⁴⁷

Carol Becker bezieht sich im Vorwort zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband „The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility“ auf Lukács, wenn sie schreibt:

143 Felshin 1995, S. 21.

144 Hieber/ Moebius 2009, S. 9.

145 Vgl. Hieber/ Moebius 2009, S. 14.

Hieber und Moebius beschreiben auch die Tendenz der Institutionen, die verschiedenen Avantgarden (Dada und Surrealismus auf der einen Seite und Bauhaus und Jugendstil auf der anderen – formalen – Seite) meist aus dem Kontext nehmen und ästhetisieren, bzw. nur die jeweils „passenden“ Objekte ausstellen und die nicht-passenden herausnehmen. So zB. zu „politischen“ Manifesten auf der einen und zu „kunsthandwerklichen“ Objekten auf der anderen Seite.

146 Vgl. Huyssen 1993, S. 19.

147 Hieber/Moebius 2009, S. 24.

The more that is hidden and suppressed, the more simplistic the representation of daily life, the more one-dimensional and caught in the dominant ideology the society is, the more art must reveal.¹⁴⁸

Sie erkennt aber in der neueren politischen Kunst auch eine Tendenz der Entzweigung von Publikum und Künstler_innen, die auf der einen Seite auf Missverständnissen beruhe und auf der anderen Seite zur Rebellion führte und schließlich verhinderte, dass Kunst einen Einfluss auf die Gesellschaft habe.¹⁴⁹

Interessant an Beckers Ansatz ist, dass sie nicht nur über den Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft schreibt, sondern auch vorschlägt, Kunst als eine Art der Investigation anzuerkennen. Die Beiträge des Sammelbandes betrachten sowohl kunsttheoretische, als auch künstlerische Aspekte und sollen ein möglichst globales, dekolonialisiertes Bild von Kunst und Widerstand aufzeigen. Dabei bleiben die meisten Beispiele innerhalb der Institutionen und konzentrieren sich eher auf eine persönliche Sicht der jeweiligen Autor_innen, wodurch auch Fragen nach der Lebensweise und der individuellen Verortung innerhalb politischer und gesellschaftlicher Phänomene aufgeworfen werden.

Stella Rollig und Eva Sturm hingegen setzen sich mit der Auffassung von Kunst als einem Raum sozialen Austausches und politischer Artikulation seit den 90er Jahren auseinander. Dabei steht nicht bloß der Kunstraum im Zentrum des Interesses, sondern auch dessen Abgrenzung oder Überschneidung mit Begriffen wie „Cultural Work“, „Communities“ und „Vermittlung“.¹⁵⁰

Diese Erfahrung [wechselnde Koalitionen, weitgehender Verzicht auf Copyright und das Etikett „Kunst“ im Zuge des Aktivismus in Österreich seit Februar 2000, Anm.d.A.] legt den Schluß nahe, daß man dem Kunstbetrieb vielleicht zumindest temporär den Rücken kehren muß, um andere, subversive Begriffe, Strategien und Arbeitsweisen zu entwickeln.¹⁵¹

Im lateinamerikanischen Kontext sei zunächst auf den Beitrag von Rachel Weiss zu Künstler_innengruppen und deren Antworten auf die kubanische Nationalkrise verwiesen. Am Beispiel des Projektes *Pilón* wird die Bedeutung der persönlichen Erfahrung der Künstler_innen innerhalb des Projektes und deren transformative Macht hervorgekehrt. Während Kunst im Wirkungskreis der Kunst blieb, sei es möglich gewesen, utopische Erwartungen an ihre transformative Kraft zu stellen. Sobald man diesen Punkt jedoch

148 Becker 1994, S. xiii.

149 Vgl. Becker 1994, S. xiii.

150 Vgl. Rollig/ Sturm 2002, S. 14.

151 Ebda., S. 23.

überschritt, blieben nur die Möglichkeit der politischen Aktion oder der Rückzug.¹⁵²

Parallelen zu *Tucumán Arde* sind nicht zufällig, handelt es sich doch bei Pílon auch um eine abgeschiedene Provinz Kubas und beim *Projekt Pílon* um eine eindeutige Referenz auf den argentinischen Vorgänger *Tucumán Arde*.

Nelly Richard beschäftigt sich hingegen mit den Unterschieden zwischen der Brigada Muralista, welche in Chile Wandgemälde in der Ideologie Allendes fertigten¹⁵³ und somit zu den ersten Künstler_innen gehören, die im öffentlichen Raum arbeiteten, und der Gruppe CADA (COLECTIVO DE ACCIONES DE ARTE; „Kollektiv für Kunstaktionen“, Abb. 77-78), welche sich nicht nur der Wand im öffentlichen Raum bemächtigte, sondern das Publikum als Subjekt entdeckte:

The relationship between their [CADA Anm.d.A.] art and its urban subject no longer took the form of a mural narrative of popular events. Rather, the group *redefined the condition of their creative participation in the behavior and discourses of everyday life*. With CADA's 'art actions', unlike the work of the Brigadas, the Chilean in the street no longer sees the ornamented walls as a space for graffiti or political propaganda, he is no longer a passive spectator of images but actively involved in the creative process: he becomes part of the living material of the work through his own interaction with it, by being urged to intervene in the whole network of social conditioning in which he is ensnared.¹⁵⁴

Richard spricht hiermit einen wesentlichen Punkt aktivistischer Kunst an: die Beteiligung des Publikums. Sie hebt hervor, dass der Betrachter und die Betrachterin Teil des Werkes werden und selbst aktiv am kreativen Prozess teilnehmen. Das heißt, es geht nicht nur um die Beteiligung des Publikums, sondern auch um ihr kreatives Potential, das heißt, das Potential zu *kreieren*, etwas zu schaffen. Das trifft nicht nur für die chilenische Gruppe CADA zu, sondern begegnet uns auch in den Arbeiten ARDE! ARTES ganz deutlich. Der kollektive Schaffensprozess ist für fast jede ihrer Aktionen essentiell. Der Begriff des lebendigen Materials (living material) scheint interessant in Bezug auf die Arbeitsweise der Aktionskünstler_innen. Diejenigen Aktionen, die sich in Demonstrationen oder andere soziale Proteste eingliedern sind in jedem Fall für diesen Kontext geplant und rechnen mit der Beteiligung einer großen Anzahl von Menschen. ARDE! erklärte zu ihrer Vorgehensweise, dass sie manchmal bestimmte Leute im Vorfeld gebeten hatten, eine Rolle zu übernehmen, andere direkt bei der Aktion darauf ansprachen und wieder andere fügten sich von selbst ein. Die Aktion *Vete y vete* verlangte zum Beispiel eine bestimmte Anzahl an Personen, die die Spiegel halten würden und es auch wagten, so vor die Polizei zu treten. Mit den Mitgliedern der

¹⁵² Vgl. Weiss 2007, S. 143.

¹⁵³ Vor allem für seine Wahlkampagnen 1958 und 1964.

¹⁵⁴ Richard 1998, S. 144.

Gruppe und befreundeten Aktivist_innen war ein erster „Grundstock“ an Personal abgedeckt und man wusste, dass sich bei einem großen „Escrache“ weitere Personen finden, die sich der Aktion anschließen würden.¹⁵⁵ Ohne diese Menschen hätte die Aktion nicht funktioniert und das Werk wäre unvollständig geblieben. Die Bezeichnung „lebendiges Material“ trifft insofern zu, als dass die beteiligten Menschen eine weitere Ressource darstellen, die für die Durchführung der Aktion vonnöten ist. So spricht auch Richard von der Wichtigkeit der Wiedergewinnung des öffentlichen Raums als Ort des Protests und der Meinungsäußerung.¹⁵⁶

Zusammenfassend sei noch einmal betont, dass zwischen verschiedenen Arten der Subversion unterschieden werden muss. So unterscheiden Ernst (et al) die politisch-revolutionäre, künstlerisch- avantgardistische, minoritäre und dekonstruktivistische Subversion (nach Derrida.)¹⁵⁷

Schössler dagegen sieht die Ästhetik als einen und Politik als anderen Pol einer Achse, als die man die künstlerisch-avantgardistische Subversion sehen kann. In ihrem Konzept bewegt sich Subversion zwischen der rein immanent ästhetischen Subversion und der Subversion als Institutionsreflexion, zwischen ästhetischen Versuchen Kunst und Leben zu fusionieren und dem Anspruch Diskursgrenzen zu überschreiten bis hin zum realen politischen Eingreifen.¹⁵⁸ Das heißt, auf der einen Seite der Achse stehen formale Überlegungen zum Bruch mit konventionellen Stilen, gefolgt von Überlegungen zu Kunstinstitutionen und der Kritik an ihnen (im Sinne der „klassischen“ Institutionenkritik). Beide Punkte wurden in vorliegender Arbeit nicht behandelt. Vielmehr ist die andere Seite der Achse in diesem Zusammenhang von Interesse. Die Fusion von Kunst und Leben mit Hilfe von ästhetischen Mitteln zeigt sich zum Beispiel in den mannigfaltigen künstlerischen Beiträgen zu Demonstrationen, Protestcamps und Besetzungen. Diskursgrenzen werden insofern überschritten, als sie Kunst nicht nur in den öffentlichen Raum bringen, sondern innerhalb sozialer Bewegungen positionieren. Schließlich steht am anderen Ende der Achse der direkte Eingriff in die Politik, welcher sich in der Entwicklung von *Tucumán Arde* zeigte, für die GAC charakteristisch ist und der in Ansätzen auch in einigen der Aktionen der neueren Künstler_innengruppen zu erkennen ist.

Lieven De Cauter unterscheidet wiederum zwischen der theoretischen, der politisch/ethischen und der ästhetischen Subversion, wobei er zur zweiten abseits klassischer politischer

155 Vgl. Interview mit Javier del Olmo, José Luis Meirás, Natalia Revale, vom 2.9.2012.

156 Vgl. Richard 1998, S. 147.

157 Vgl. Ernst et al. 2008, S. 13.

158 Vgl. ebda. S. 20.

Subversion auch einen „*carnavalesque mode*“ zählt, das heißt eine temporäre Umkehrung „to make life more bearable“.¹⁵⁹ Diese temporäre Umkehrung ist nicht per se subversiv, sondern dient eher dem persönlichen Befinden. Dies scheint auch im Kunstkontext interessant. Niemand erhofft sich allein von Kunst ein tatsächliches Umstürzen des Systems, dennoch wird viel Hoffnung in das subversive Potential der Kunst gelegt. Wie hoch das subversive Potential der Kunst tatsächlich ist und ob politisch-künstlerische Aktionen tatsächlich etwas bewirken, kann nur schwer festgestellt werden. Wären die Proteste 2001/2002 in Argentinien ohne Gruppen wie ARDE! ARTE oder dem TPS anders verlaufen? Oft scheint der Begriff der Subversion auch als Legitimierung eines Vorhabens zu dienen. Man kann nicht nicht demonstrieren, daher will man an die subversive Kraft der Kunst glauben.

De Cauter geht daher von der These aus, dass ästhetische Subversion seit Duchamp der Vergangenheit angehöre und schließt daraus, dass es anstelle dessen mehr Engagement von Seiten der Künstlerinnen und Künstler gibt, sich Projekte in direkter Zusammenarbeit mit Gemeinden entwickeln oder deren Inhalt von sozialer Relevanz sei.¹⁶⁰ Weiters meint er:

The subversive gesture in art and culture is mostly frivolous (...) Nor can artistic work alone be considered action; it is playful reflection, commentary, a condensation of significance and experience. (...) The playful contemplation of theory and art is an end in itself, and precisely because it is so valuable in itself it should not be confused with action or activism.¹⁶¹

Das würde heißen, dass Kunstschulen und andere Einrichtungen eine Art „Spielplatz“ darstellen, auf dem man sich und seine Fähigkeiten erproben könne. Erst wenn man diesen verlasse, beginne der tatsächliche Aktivismus.

Bei *Tucumán Arde* kann genau dieses Schema erkannt werden. Der schrittweise Bruch mit den Institutionen kulminiert (zumindest bei einigen) in tatsächlichem politischen Aktionismus. Jedoch ist die Trennlinie nicht immer so genau erkennbar. Bei ARDE! ARTE verlaufen politisches und künstlerisches Engagement parallel. Versucht man eine Einordnung, scheint für *Tucumán Arde* der Begriff der subversiven Kunst angebracht, da mehrere Kanäle untergraben wurden (Kunstinstitutionen formal; Massenmedien durch Falschinformation). ARDE! ARTE versucht hingegen nicht ein System zu untergraben, sondern protestiert lautstark dagegen. Sie befinden sich immer dort, wo soziale Kämpfe ausgetragen werden, können also eher als aktionistisch bezeichnet werden.

159 De Cauter 2011, S. 12.

160 Vgl. ebda. S.13.

161 Ebda. S. 14.

In beiden Fällen wurde deutlich, dass das große Potential politischer Aktionskunst in der Tatsache liegt, dass Künstler_innen Personen der Öffentlichkeit sind und sich dadurch oft deutlicher artikulieren können als andere. Man gewährt ihnen sozusagen eine gewisse Narrenfreiheit, die genutzt werden kann, um auf Aspekte aufmerksam zu machen, die sonst vernachlässigt würden. Die Gegeninformation in der politischen aktionistischen Kunst hat subversives Potential insofern, als sie Probleme aufzeigen, neuen Raum schaffen und Themen frühzeitig ansprechen kann.

6.3. Referenz und Legitimierung

Nun stellt sich schließlich die Frage, inwiefern diese theoretischen Überlegungen für die Reflexion der aktivistischen Kunst Argentiniens relevant sind. Wie verhalten sich die Diskurse über das subversive Potential der Kunst zu den konkreten Werken? In welchem Verhältnis stehen die Werke zur gesellschaftlichen Situation? Die abschließende Hypothese lautet hier, dass die Werke der politischen aktionistischen Kunst zwar in einer bestimmten Kunsttradition stehen, sie sich demnach Anleihen sowohl aus vorhergehenden aktivistischen Werken als auch zeitgenössischer nicht-aktivistischer Kunst holen. Dennoch scheint der gesellschaftspolitische Kontext, in dem die jeweiligen Werke entstehen, den wichtigsten Einfluss auf ihre Ausführung zu haben.

Im konkreten Fall von ARDE! ARTE kann das sehr gut herausgearbeitet werden. Die Referenz auf das Projekt *Tucumán Arde* ist klar und deutlich. Doch haben die beiden Positionen abgesehen vom Konzept der Gegeninformation nicht sehr viel gemeinsam.

Zunächst muss festgehalten werden, dass der Ort der Aktionen gänzlich unterschiedlich ist. Die Künstlerinnen und Künstler von *Tucumán Arde* haben zunächst mit den Institutionen gebrochen und mussten sich dadurch einen neuen, alternativen Raum suchen, um ihre Kunst auszustellen. Zunächst versuchte es die GRUPO DE ARTE DE VANGUARDIA in Rosario mit neutralen Ausstellungsorten, wie beim „Ciclo de Arte Experimental“, für den sie ein leerstehendes Gassenlokal mit eigenen finanziellen Mitteln für den Ausstellungszyklus angemietet hatte. Bei *Tucumán Arde* führte die Kooperation mit der CGTA schließlich dazu, dass die Ausstellungen in den Räumlichkeiten der Gewerkschaft präsentiert wurden. Dies erfolgte nicht zwingend aus einer freiwilligen Entscheidung, sondern ergab sich eher aus der Situation und der Vorgeschichte des Projekts. In die Kunstinstitutionen wollte man nicht zurück, auf die

Straße konnte man nicht. Die Zusammenarbeit mit der Gewerkschaft ermöglichte eine Ausstellung in einem öffentlich zugänglichen Raum, also nahm man diese Option an. Die Ankündigung der ersten Biennale avantgardistischer Kunst verwies noch auf den Bruch mit den Kunstinstitutionen in dem Bewusstsein, sich trotzdem wieder in einem institutionellen Rahmen zu befinden. Die Kooperation verlief auch nicht ohne Spannungen und man empfand sich nicht als unabhängig von institutionellen Gegebenheiten. Solange jedoch ein repressives Regime herrschte, musste man die Räume nützen, in denen man Meinungen frei äußern konnte. Die schnelle Schließung der Ausstellung in Buenos Aires beweist, dass selbst in diesem Rahmen mit Zensur und Repression zu rechnen war. Der schnelle Entschluss von Seiten der Gewerkschaft in Buenos Aires, die Ausstellung zu schließen, bevor mit Konsequenzen zu rechnen war, führte zu starken Konflikten zwischen der Gewerkschaft und der Künstler_innengruppe. Die Künstlerinnen und Künstler kooperierten aus politischen Gründen mit der Gewerkschaft und waren auch auf diese Kooperation angewiesen, konnten also nicht vollkommen autonom handeln. Dass in Buenos Aires im Unterschied zu Rosario die Ausstellung nicht das gesamte Gebäude einnehmen und daher das ganzheitliche Konzept nicht konsequent umgesetzt werden konnte, verweist auf die Bedeutung des Ortes für die Ästhetik der Ausstellung. Darüber hinaus (oder deswegen?) gibt es von der Ausstellung in Buenos Aires auch keine aufschlussreichen Besprechungen. Die Bildmaterialien und Ausstellungsbeschreibungen beziehen sich immer auf die Art, wie das Material in Rosario präsentiert wurde. Natürlich kann behauptet werden, das sei allein darauf zurückzuführen, dass die Ausstellung in Rosario fünfzehn Tage lang installiert war, während diejenige in Buenos Aires schon nach einem Tag geschlossen wurde. Ich behaupte aber, dass es auch damit zu tun hat, dass die Ausstellung in Buenos Aires eben nicht auf die gleiche Weise funktionierte. Der ästhetische Höhepunkt des Projektes war die Ausstellung in Rosario, daher begnügt sich die kunstgeschichtliche Rezeption damit, die Ausstellung in Buenos Aires nur mehr als Ende und Abbruch des Vorhabens zu erwähnen. Das Bild, das wir von *Tucumán Arde* haben, wird somit in die Ästhetik der 60er Jahre eingeschrieben (siehe genannte Beispiele der *Menesunda* et cetera). Die praktischen Bedingungen, welche dahinter stehen, werden dabei zu wenig beachtet.

Der Ort der unterschiedlichen Aktionen von ARDE! ARTE ist jedoch die Straße. Seit dem *Siluetazo* wurde der öffentliche Raum nach und nach auch für die Kunst wieder eingenommen. Seit 1983 wurde für die Künstler sehr wohl möglich, was 1968 noch nicht

realisierbar war.¹⁶² Auch die GAC und ETCETRA nahmen den öffentlichen Raum für ihre Kunst ein. ARDE! ARTE nützt jedoch nicht nur den öffentlichen Raum, sondern situiert sich bewusst überall dort, wo gerade soziale Proteste im Gange sind. Den Großteil ihrer Aktionen verwirklichen sie entweder in Demonstrationenzügen oder bei Protestcamps (zum Beispiel jenem vor dem Gericht während des Prozesses zu den Ereignissen beim Puente Pueyrredon) beziehungsweise in und um „Empresas Recuperadas“. Die Folgen für die formale Ausführung der Werke sind klar: sie müssen flexibel den jeweiligen Bedingungen angepasst werden, respektive für den konkreten Ort geplant werden. So zum Beispiel bei *Okupar Espacios*, wo im Vorfeld der Demonstration die Werbetafeln entlang der Strecke manipuliert wurden, an denen die Demonstrierenden später vorbeiziehen würden, oder andererseits bei *Labala Bandera*, wo man an der Plaza de Mayo während der Versammlung intervenieren konnte.

Ein zweiter wichtiger Analysefaktor ist die Beteiligung des Publikums. Diese ist vor allem für die Aktionen von ARDE! ARTE wichtig. Die Beteiligung des Publikums ist nicht nur Teil des Konzepts, sondern die Aktionen wären in vielen Fällen ohne dieses gar nicht möglich gewesen. Durch die Intervention von vielen verändert sich die Aktion und trägt am Ende auch die Handschrift von vielen. Das Ergebnis der Aktionen ist demnach nicht nur an den Ort gebunden und durch ihn beeinflusst, sondern auch an das Publikum. Erst dadurch wird das Werk vollendet. Dies unterstreicht auch die Dynamik, welcher die Aktionen unterliegen. Sie werden im Vorfeld geplant, können beziehungsweise müssen sich aber auch jeweils an die Situation anpassen, und das kann dazu führen, dass das Ergebnis anders aussieht als ursprünglich erwartet. In diesem Punkt haben die Aktionen von ARDE! viel mehr Parallelen mit dem *Siluetazo* als mit *Tucumán Arde*, da im letzteren Fall die Aktion von Anfang bis Ende durchgeplant und die Beteiligung des Publikums nur insofern wichtig war, als der Eindruck, der durch die Ausstellung entstand auf jeden und jede Einzelne_n wirken sollte. Die Anwesenheit und das Erleben ist für die Betrachterin und den Betrachter wichtig und beeinflusst die Wirkung der Gegeninformation, die eben durch diese Anordnung, die Überinformation und die dadurch entstehende Impression erreicht wird. Die Anwesenheit des Publikums verändert jedoch nicht die Form der Ausstellung oder das Konzept des gesamten Projekts. Bei ARDE! hingegen ist die kollektive Beteiligung auch Teil des „materiellen“ Ergebnisses. Das Publikum bei ARDE! ARTE, wenn man es so nennen kann, besteht aus Menschen, die die gleichen Ziele respektive die gleichen Gründe haben, am Ort des

162 Graciela Carnevale bestätigte im Interview vom 27.8.2012, dass ursprünglich eine Aktion auf der Straße geplant war, man das Risiko schließlich jedoch nicht eingehen wollte.

Geschehens zu sein. Die Beteiligung am Protest geschieht unabhängig von der Beteiligung an der künstlerischen Aktion. Die Protestierenden werden daher erst durch die Anwesenheit der Künstlerinnen und Künstler, erst durch die Ausführung der Aktion zum „Publikum“, das jedoch gleichzeitig Akteur_in wird, ist und bleibt. Bei *Tucumán Arde* ging es noch darum, verschiedene Stimmen sprechen zu lassen und daher direkt mit den Betroffenen zu kommunizieren. Das Ergebnis wird jedoch dann einem anderen Publikum präsentiert. Es sind nicht die Kinder und Arbeiter_innen aus Tucumán, die zur „Ersten Biennale Avantgardistischer Kunst“ in den Räumen der CGTA in Rosario gehen, sondern Kunstinteressierte, Studierende und Menschen aus dem Umkreis der Gewerkschaft. Hier wird wieder der „erzieherische Faktor“ deutlich, den Balvé an *Tucumán Arde* feststellt.¹⁶³ ARDE! ARTE spricht hingegen nicht *für* jemanden, sondern *mit* jemandem. Die Gegeninformation wird gemeinsam mit denjenigen ausgeführt, die es betrifft. Es kommt zu einer Überschneidung von Subjekt/Objekt und Rezipient_in.

Schließlich soll noch der Begriff der Ästhetik, beziehungsweise besser der formale Faktor der Werke, als Vergleichspunkt dienen. *Tucumán Arde* entspringt der Avantgarde der 1960er Jahre und repräsentiert, ohne es dezidiert zu wollen, deren Ästhetik. Die Projekte von ARDE! ARTE hingegen bedienen sich Elementen der Street Art, indem sie auf allen möglichen Flächen des öffentlichen Raums intervenieren. Beiden gemeinsam ist eine teilweise flüchtige Ästhetik des „Selbstgemachten“. So zum Beispiel in den schnell hingesprühten Slogans während der Propagandaphase bei *Tucumán Arde* und diverser Plakate bei ARDE! ARTE. Tatsächlich stellt der *Siluetazo* für ARDE! ARTE einen wichtigeren Referenzpunkt auf formaler Ebene dar (siehe *Siluetada* der ArteBA), dessen sich die Gruppe auch bewusst ist. Trotzdem nennen sie *Tucumán Arde* als ihr zentrales Vorbild, wohl weil dieses ein kanonisiertes und repräsentatives Referenzbeispiel geworden ist.

Ein ästhetischer Anspruch wird bei den Gruppen, die aus den Protesten 2001/2002 entstanden sind, zum Teil sogar in verteidigender Haltung erhoben, um sich selbst als Künstler_innengruppe zu behaupten.¹⁶⁴

Diese Gegenüberstellung, gemeinsam mit der Analyse der Verwendung des Konzepts der Gegeninformation, soll zeigen, welche Kriterien für den formalen Aspekt der Werke und Aktionen zu bedenken sind. In Zuge dieser Analyse scheint der Bezug von ARDE! ARTE auf

¹⁶³ Vgl. Balvé 2001, S.106.

¹⁶⁴ Vgl. Interview mit Magdalena Jitrik vom 31.8.2012. Dies trifft vielleicht auf den TPS zu, kann für ARDE! ARTE aber nicht behauptet werden.

Tucumán Arde nicht mehr so eindeutig, wie man auf den ersten Blick vermuten möchte. Das führt zu einem weiteren Aspekt in Bezug auf das Dreieck Aktion – Gesellschaftlicher Kontext – Kunstkontext: Wie wir festgestellt haben, ist der gesellschaftliche Kontext ausschlaggebend für die Art der Aktion und somit auch für den formalen Aspekt. Wenngleich es Anlehnungen an und Verweise auf gewisse Vorgänger_innen in der Kunstgeschichte gibt, scheint dieser hier nicht wesentlich. Die Parallelen zu Strategien verschiedenster politischer Gruppen sind mindestens so stark wie die kunsthistorischen Bezüge. Der Kunstkontext kommt erst in dem Augenblick wieder ins Spiel, in dem es um die Legitimierung der Aktion als Kunst geht. Das heißt, *Tucumán Arde* stellt insofern einen Anfang der politischen aktivistischen Kunst in Argentinien dar, als sich die Gruppe keiner Vorbilder bedient, sondern im Gegenteil versucht, mit allen Vorgängern zu brechen. Heute wird das Projekt jedoch gerne und häufig als Referenzpunkt genannt, wenn es um Fragen der politischen Kunst in Argentinien geht. So wie sich die GAC angeblich erst in einer künstlerischen Tradition sah, nachdem sie von der Forschung zu *Tucumán Arde* gehört hatte,¹⁶⁵ so selbstsicher präsentieren sich ARDE! ARTE als Erben des 68er Projekts. ARDE! ARTE koppelte sich als Künstler_innengruppe von einer Gegeninformationsplattform ab. Dadurch gewinnen kunsthistorische Referenzen und das Selbstverständnis als Künstlerinnen und Künstler mehr von Bedeutung. Während sich die GAC noch als „einfaches“ Kollektiv verstand, das soziale Kämpfe gemeinsam mit anderen ausficht (zum Beispiel „Escraches“) und später von diversen Kunstinstitutionen „entdeckt“ wird, steht im Selbstverständnis von ARDE! ARTE von Anfang an fest, dass es sich bei ihrer Gruppe um ein Künstler_innenkollektiv handelt, welches innerhalb sozialer Proteste agiert. So gering die formalen und inhaltlichen Parallelen zwischen den Aktionen von ARDE! ARTE und *Tucumán Arde* sind, so deutlich sind die Bekundungen ihrer Verwandtschaft im theoretischen Diskurs.

Für den kunsthistorischen Diskurs sind diese Parallelen zum einen leichter zu bearbeiten, zum anderen wichtig, um politische aktivistische Kunst als solche zu legitimieren. Umgekehrt wird der soziopolitische Hintergrund in der Kunstgeschichte häufig ausgespart. So sehr dieser Aspekt im Falle der aktivistischen Kunst ausschlaggebend für ein Verständnis der Aktionen ist und behandelt werden *muss*, so wichtig wäre er auch für andere Kunstwerke, um das sogenannte „subversive“ Potential nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu hinterfragen und die Mechanismen zu verstehen, die im Hintergrund wirken.

¹⁶⁵ Siehe Kap. 2; Vgl. Longoni 2009, S. 10.

7. Conclusio und Ausblick

Es wurde aufgezeigt, dass politische Aktionskunst in einem Kräfteverhältnis verschiedener Felder steht, in denen sie wirkt und durch die sie beeinflusst wird. Eine klare Abgrenzung zwischen Kunstaktion und Aktivismus ist dabei nicht möglich. Vielmehr kommt es auf den Zusammenhang an, in dem die Aktionen stehen und auf den Blickwinkel, aus dem sie betrachtet werden. Ob die Performances und Installationen von Gruppen wie der GAC, ETCETERA oder ARDE! ARTE als Kunst angesehen werden oder nicht, hängt nicht zuletzt von ihrer Rezeption ab, das heißt auch von einem kunsthistorischen Diskurs. Oft wird eine Aktion erst im Nachhinein als Kunstwerk deklariert (wie im Falle der ersten Arbeiten der GAC) oder ihm wird von Seiten der Kunsttheorie ein Label verpasst, das die Künstler_innen selbst just verneinen wollten (wie im Falle von *Tucumán Arde*).

Darüber hinaus wurde gezeigt, dass die formale Erscheinung von politischer aktionistischer Kunst in einem engen Zusammenhang zur sozialpolitischen Realität der Zeit steht. Das heißt, dass sich die Künstler_innengruppen zum einen zwar an Vorbildern aus der Kunstgeschichte orientieren und sie zitieren, sie sich auf der anderen Seite jedoch Strategien bedienen, die nicht aus dem Kunstkontext stammen. Damit sind Strategien der revolutionären Gruppen gemeint, die bei *Tucumán Arde* angewandt wurden (zum Beispiel in der Phase der Informationsbeschaffung, sowie in der Propagandaphase) und neue Formen der Intervention in den öffentlichen Raum, die in Argentinien erst nach der Rückkehr zur Demokratie möglich waren. Der signifikante Unterschied in der Herangehensweise wird besonders durch eine direkte Gegenüberstellung von *Tucumán Arde* und ARDE! ARTE sichtbar. Sowohl das Projekt aus dem Jahr 1968, als auch die verschiedenen Aktionen und Installationen der 2002 gegründeten Gruppe wollen ein Medium der Gegeninformation sein und die Künstler_innengruppen sehen dieses Konzept als zentrales Moment ihrer Arbeit. Aus der Sicht des Künstler_innenkollektivs ARDE! ARTE ist die Referenz auf *Tucumán Arde* nachvollziehbar, da sie dadurch ihre eigenen Projekte in die Tradition anerkannter politischer Aktionskunst in Argentinien stellen. Da es sich dabei aber um kein einmaliges Projekt, sondern um eine Vielzahl an Interventionen handelt, reagiert die Gruppe in der Planung auf die jeweiligen Gegebenheiten der Proteste und sozialen Bewegungen für die sie die Aktionen entwickeln. Die Entstehung der Gruppe ARDE! ARTE liegt bereits über zehn Jahre zurück, wodurch eine erste Bilanz gezogen und ihr Stellenwert innerhalb der politischen Kunst Argentiniens erahnt

werden kann. Zu diesem Zeitpunkt scheint sich abzuzeichnen, dass die verschiedenen Künstler_innengruppen, die im Zuge der sozialen Bewegungen 2002 entstanden, auch nach dem Abebben der Proteste (zu einem Großteil) als solche weiter bestehen bleiben. Noch werden die Gruppen stets in diesem Kontext genannt und in Verbindung mit anderen Kollektiven behandelt. Dies erklärt sich durch die vielfältigen Netzwerke, die sich im Jahr 2002 durch „Asambleas“ und Demonstrationen bildeten und durch die Tatsache, dass sie stets eng zusammenarbeiteten. Im Laufe der Zeit wird sich zeigen, ob und in welcher Form sich einzelne Gruppen emanzipieren und wie sie ihr künstlerisches Schaffen fortsetzen. Diese Frage steht selbstverständlich im direkten Zusammenhang mit einer Entscheidung für oder gegen ihre Institutionalisierung.

In dieser Arbeit wurde versucht, einige Tendenzen der politischen Aktionskunst Argentiniens herauszuarbeiten und sie sozialpolitisch zu verorten. Es wäre interessant diese weiter zu verfolgen und einen genaueren Blick auf die neueren Gruppierungen zu werfen, da sich die Publikationen zu diesen noch in engen Grenzen halten. Obschon eine intensive Untersuchung darunter litt, dass viele Dinge, wie zum Beispiel die historischen Hintergründe, in dieser Arbeit selbstverständlich erklärt werden mussten, wohingegen sie im argentinischen Kontext vorausgesetzt werden können, scheint eine Analyse der Ereignisse des letzten Jahrzehnts aus einer außerargentinischen Perspektive fruchtbar, weil dadurch eine gewisse Distanz – wenn nicht zeitlich, so doch räumlich – gegeben ist, die einen differenzierten Blick auf die Dinge ermöglicht.

Es öffnen sich zahlreiche Türen für eine anschließende Forschung. Da die Arbeiten der Künstler_innengruppe ARDE! ARTE schlecht bis gar nicht katalogisiert sind, böte sich zunächst eine intensive Beschäftigung mit den Archiven der Gruppe an, durch welche eine tiefer gehende Analyse einzelner Werke und eine ausführliche Aufstellung ihres Schaffens möglich wäre. Eine längere Forschung würde außerdem ermöglichen, die verschiedenen Netzwerke, die sich rund um ARGENTINA ARDE bildeten, auszudifferenzieren. Dadurch könnte die Künstler_innengruppe noch besser verortet und ihr Gesamtwerk detaillierter untersucht werden.

Es bleibt zu hoffen, dass das Thema auf breites Interesse stößt und den einen oder anderen Blick auf Phänomene ermöglicht, die hierzulande nicht selbstverständlich in dieser Form bekannt sind.

Glossar und Abkürzungsverzeichnis

Alianza Anticomunista Argentina, Triple A, AAA, ist eine rechtsradikale paramilitärische Gruppe, die ab 1973 agierte und besonders gegen linke Aktivist_innen vorging und für zahlreiche Todesopfer und → **Desaparecidos** verantwortlich ist.

Argentinazo bezeichnet das Konvolut an sozialen Bewegungen, die sich nach der Krise und in Antwort auf die Ereignisse im Dezember 2001 in ganz Argentinien bildeten (→ **Asamblea, Piquetes, Trueques**)

Asambleas, Asambleas barriales, Asambleas populares, dt. Versammlungen, Nachbarschaftsversammlungen, Volksversammlungen, wurden während der Krise 2001 zum Ort für direkte Demokratie unter Bürgerinnen und Bürgern, die sich selbst organisierten, relevante Angelegenheiten besprachen und Alternativen zur offiziellen Politik suchten. Außerdem halfen sie bei der Bildung von Netzwerken und dem sozialen Austausch in Zeiten der Krise.

CAYC – Centro de Arte y Comunicación, formals **CEAC – Centro de Estudios de Arte y Comunicación**, Zentrum für Kunst und Kommunikation; unter der Leitung Jorge Glusbergs; formals Zentrum der Kunst- und Kommunikationsstudien.

Cacerolazo, dt. in etwa „Topfdemonstration“, bezeichnet eine Spontandemonstration, bei der die Beteiligten auf Kochtöpfe schlagend und mit deren Deckeln Lärm machend aus ihren Häusern treten, um auf ihre Forderungen aufmerksam zu machen. Sie wurden zum Inbegriff der Proteste 2001, in denen sie in massiver Form im Zentrum von Buenos Aires auftraten.

CGT - Conferderación General del Trabajo, peronistischer Gewerkschaftsbund.

CGTA - Confederación General del Trabajo de los Argentinos, Gewerkschaftsbund der Argentinier; eine Abspaltung der CGT unter der Führung von Raimundo Ongaro, die zwischen 1968 und 1972 bestand und die Gewerkschaft auch für Studierende, Akademiker_innen und Künstler_innen öffnete.

CeDInCI - Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina, Dokumentations- und Forschungszentrum für die Kultur der Linken in Argentinien, gegründet 1998.

Detenido – Desaparecido, dt. der Verhaftete – Verschwundene, bezeichnet Menschen, die plötzlich vom Militär verhaftet und entführt wurden, ohne Angehörige über ihren Verbleib zu informieren, geschweige denn ein Gerichtsverfahren zu durchlaufen. Meist

wurden diese Verschwundenen in geheime Gefangenenlager gebracht und dort gefoltert, ermordet oder lebendig über dem Rio de la Plata in Buenos Aires aus dem Flugzeug geworfen.

Empresa Recuperada (por sus trabajadores), dt. (von ihren Arbeiter_innen) zurückeroberte oder besetzte Fabrik. Während der Wirtschaftskrise 2001 besetzten Arbeiter_innen die Fabriken, um ihre Arbeitsplätze zu sichern, und führten sie im Anschluss daran autonom weiter. Viele dieser Fabriken sind noch heute selbstverwaltete Betriebe und sind auch rechtlich abgesichert.

ERP/ PRT – Ejército Revolucionario del Pueblo/ Partido Revolucionario de los Trabajadores, die Revolutionäre Volksarmee (ERP), der bewaffnete Arm der Revolutionären Arbeiterpartei Argentiniens (PRT), wurde als Guerillagruppe unter Mario Roberto Santucho im Jahr 1970 gegründet, als von der Militärdiktatur unter Juan Carlos Onganía alle Parteien verboten wurden.

Escrache, eine Form des Protests und der Anklage von Kollaborateuren der Militärdiktatur. Dabei zieht ein Demonstrationszug auf den Wohnort oder den Arbeitsplatz der betroffenen Person zu, verteilt Flugblätter, plakatiert die Straßen mit Information zur Person, der Tat, sowie persönlichen Informationen (Adresse, Telefonnummer) und markiert schließlich das Haus. Unter dem Motto „Si no hay Justicia, hay Escrache“ („Wenn es keinen Prozess gibt, gibt es Escrache“) organisierten diese Escraches vor allem → **H.I.J.O.S.**

FPDS - Frente Popular Darío Santillán, eine soziale und politische Bewegung, die 2004 in Hommage an den ermordeten „Piquetero“ Darío Santillán gegründet wurde.

GAC - Grupo de Arte Callejero, Straßenkunstgruppe.

H.I.J.O.S. - Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, eine 1995 gegründete Menschenrechtsorganisation von Söhnen und Töchtern von → **Desaparecidos**, die für Gerechtigkeit und gegen Straffreiheit kämpft. Eine ihrer zentralen Aufgaben ist es, die Identität ihrer sog. „angeeigneten“ Geschwister herauszufinden. Dabei handelt es sich um Kinder von → **Desaparecidos**, welche in Gefangenschaft geboren wurden und an Familien der Militärs zur „Adoption“ vergeben wurden. Viele dieser inzwischen Mitte-Dreißig-Jährigen wissen nicht über ihre eigentliche Herkunft Bescheid. Ihr zentraler Leitspruch ist „Juicio y Castigo“ („Prozess und Strafe“) und das dazugehörige Logo wurde von der → **GAC** entworfen.

ITDT - Instituto Torcuato Di Tella, kurz Di Tella, ein Kultur- und Forschungszentrum für Argentinische Kunst ohne Erwerbszweck, das besonders für die Avantgarde der 1960er

Jahre unter der Leitung von Jorge Romero Brest von zentraler Bedeutung war.

Madres de Plaza de Mayo, eine Menschenrechtsorganisation, bestehend aus Müttern der → **Desaparecidos**, die ihren Namen dem Hauptplatz von Buenos Aires verdankt, auf dem sie sich ursprünglich zusammengefunden hatten, um sich auszutauschen und ihr Schicksal zu teilen, die als unpolitische (Haus-)Frauen vorerst nicht ernst genommen wurden und erst nach und nach zu einer der wichtigsten Gruppierungen Argentiniens und einer beispielhaften Art des konstanten Widerstands wurde, die weltweit ihresgleichen sucht. Noch heute drehen die Madres jeden Donnerstag ihre Runden am Plaza de Mayo, da es nach wie vor geschätzte 30.000 Verschwundene und Entführte aus der letzten Militärdiktatur gibt.

PJ – Partido Justicialista, Peronistische Partei.

Piquetes/ Piqueteros, Straßenblockaden/ Straßenblockierer, die bereits seit Mitte der 1990er Jahre aufkamen und mit denen Arbeitslose auf ihre Missstände aufmerksam machten (da sie nicht auf andere Protestformen, wie z.B. Streik, zurückgreifen konnten). Im Zuge der Wirtschaftskrise etablierte sich diese Form des Protests zunehmend, die Piqueteros organisierten sich immer mehr und wurden zur sozialen Bewegung.

Proceso de Reorganización Nacional, Prozess der Nationalen Reorganisation, Synonym für die Militärdiktatur 1976-1983.

PRT - Partido Revolucionario de los Trabajadores, Revolutionäre Arbeiterpartei Argentiniens. Eine kommunistische Partei. (→ **ERP/ PRT**)

TPS - Taller Popular de Serigrafía, dt. in etwa „(Volks-)Siebdruckworkshop“ und Name einer Künstler_innengruppe.

Triple A, (→ **Alianza Anticomunista Argentina**)

Vuelos de la Muerte, durch sogenannte “Todesflüge” kamen tausende → **Desaparecidos** ums Leben, indem sie bei lebendigem Leibe über dem Rio de la Plata aus dem Flugzeug geworfen wurden.

Bibliografie

Aguerreberry/ Flores/ Kexel 1983

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel, Propuesta presentada a las Madres de Plaza de Mayo (1983), in: Ana Longini/ Gustavo Bruzzone (Hg.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008, S. 63-66.

Aguerreberry/Flores/Kexel 1996

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel, Las Siluetas (1996), in: Ana Longoni/ Gustavo Bruzzone (Hg.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008, S. 73-81.

Alarcón 2001

Cristian Alarcón, *La batalla de Plaza de Mayo, Crónica de una violenta represión que duró todo el día*, in: Página 12, Freitag, 21.12.2001, S. 12-13.

Alonso 2011

Rodrigo Alonso, *Arte de Acción*, in: Ministerio de Cultura del GCBA-Centro Virtual de Arte Argentino, 2011 (26.11.2012),
http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/accion/1_histo_3.php?menu_id=15602 .

Balvé 2001

Beatriz Balvé, ¿La fusión del arte y la política o su ruptura? El caso de Tucumán Arde: Argentina 1968, in: *Razón y Revolución. Teoría – Historia – Política*, Nr. 7, Sommer 2001, S. 98- 110.

Battiti/ Rossi 2001

Florencia Battiti/ Cristina Rossi, Carteles de la memoria. Señales para transitar por el pasado, el presente y el futuro, in: *PODERES DE LA IMAGEN, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes IX Jornadas CAIA* Buenos Aires, 2001. [publiziert als CD ROM; als PDF online unter <http://www.caia.org.ar/programaeditorial.php#>].

Becker 1994

Carol Becker, Introduction: Presenting the Problem, in: dies. (Hg.), *The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility*, New York/ London, 1994, S. xi- xx.

Bourdieu 1999

Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt, 1999.

Brand 2003

Ulrich Brand (Hg.), *Que se vayan todos! Krise und Widerstand in Argentinien*, Berlin, Hamburg, Göttingen 2003.

Campione 2002

Daniel Campione, *Argentina: 9 de Julio, el desfile de lo nuevo*, in: Arde Arte Escritos (05.01.2013), http://www.ardearte.com.ar/ardearte_textos3.htm .

Christ/ Dressler 2010

Hans. D. Christ/ Iris Dressler, *Subversive Praktiken: Kunst unter Bedingungen politischer Repression 60er-80er/ Südamerika/ Europa* (Kat. Ausst., Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 30.Mai-2. August 2009) Ostfildern 2010.

Cippolini 2003

Rafael Cippolini, *Manifiestos Argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, 2003.

Colectivo Situaciones 2003

Colectivo Situaciones, Der 19. und 20. Dezember: Ein Aufstand neuen Typs, in: Ulrich Brand (Hg.), *Que se vayan todos! Krise und Widerstand in Argentinien*, Berlin, Hamburg, Göttingen 2003.

Colectivo Situaciones 2004

Colectivo Situaciones, *Escraches. Aktionen nicht staatlicher Gerechtigkeit in Argentinien*, Berlin 2004.

Creischer/Siekmann/Massuh 2004

Alice Creischer/Andreas Siekmann/Gabriela Massuh (Hg.), *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun* (Kat. Ausst. Museum Ludwig 6.3.-16.5. 2004) Köln, 2004.

De Cauter 2011

Lieven De Cauter, Notes on Subversion/ Theses on Activism, in: Lieven de Cauter/ Ruben de Roo/ Karel Vanhasebrouck (Hg.), *Art and Activism in the Age of Globalization*, Rotterdam, 2011, S. 8-18.

Ernst et al 2008

Thomas Ernst/Patricia Gozalbez Cantó/Sebastian Richter/Nadja Sennewald/Julia Tieke (Hg.), *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*, Bielefeld 2008.

Felshin 1995

Nina Felshin, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995.

Flores 2003

Julio Flores, „Siluetas“ (2003), in: Ana Longini/Gustavo Bruzzone (Hg.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008, S. 83-107.

GAC 2009

Grupo de Arte Callejero, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires 2009.

García Navarro 2008

Santiago García Navarro, El fuego y sus caminos, in: Ana Longini/ Gustavo Bruzzone (Hg.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008, S. 333-364.

Giunta 2001

Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, 2001.

Giunta 2009

Andrea Giunta, *Poscrisis, Arte Argentino después de 2001*, Buenos Aires, 2009.

Gramsci 1999 (1934)

Antonio Gramsci, Fünfundzwanzigstes Heft (XXIII) An den Rändern der Geschichte (Geschichte der subalternen gesellschaftlichen Gruppen), in: Peter Jehle, Klaus Bochmann und Wolfgang Fritz Haug (Hg.), *Gefängnishäfte, Band 9, Hefte 22 bis 29*, S. 2185-2200, Hamburg 1999.

Gramuglio/Rosa 1968

María Teresa Gramuglio/Nicolás Rosa, Tucumán Arde. Declaración de la muestra de Rosario, in: Ines Katzenstein, *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años '60*, S. 327- 334.

Grancharoff 2006

María Sol Grancharoff, La finalización de las vanguardias plásticas de los años '60 en la Argentina, in: *VII Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte „Julio E. Payró“*, Buenos Aires, 29.-30. 11., 1.12. 2006, S. 317- 328.

Granovsky 2001

Martin Granovsky, *Los Cacerolazos pusieron en máximo el fuego del enojo y el fastidio*, in: Página 12, Donnerstag, 13.12.2001, S. 6.

Herrera 1999

María José Herrera, Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción, in: José Emilio Burucúa (Hg.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política, Vol. II*, Buenos Aires 1999, S. 119-174.

Herrera 2007

María José Herrera, *Este papel es una cárcel*, un gesto fecundo, in: Horacio Zabala. *Anteproyectos (1972-1978)* (Kat. Ausst. Fundación Alon, März-Juni 2007), Buenos Aires 2007. S. 9-14.

Hieber/Moebius 2009

Lutz Hieber/Stephan Moebius, Grundriss einer Theorie des künstlerischen Aktivismus, in: Lutz Hieber/Stephan Moebius (Hg.), *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*, Bielefeld, 2009, S. 7-29.

Huyssen 1993

Andreas Huyssen, Postmoderne – eine amerikanische Internationale?, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.), *Postmoderne*, Reinbek bei Hamburg, S. 13-44.

Iñigo Carrera/ Cotarelo 2003

Nicolás Iñigo Carrera/ María Celia Cotarelo, Argentina, diciembre de 2001: hito en el proceso de luchas populares, in: José Seoane (Hg.), *Movimientos sociales y conflicto en América Latina*, Buenos Aires 2003, S. 209-222.

Lag 2001

Nahuel Lag, Arde! Arte: „Se naturalizó la intervención en lo público y hasta en algunos casos se institucionalizó“, in: *Agencia NAN Revista periodística de arte y cultura 2011* (23.12.2011), <http://agencianan.blogspot.com.ar/2011/12/arde-arte-se-naturalizo-la-intervencion.html> .

lavaca 2007

Autor Unbekannt, *Sin patrón: fábricas y empresas recuperadas de la Argentina*, Buenos Aires 2007.

Longoni 1995

Ana Longoni, La intervención política como programa estético: una lectura de Tucumán Arde, in: *Las artes entre lo público y lo privado, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, C.A.I.A. Centro Argentino de Investigadores de Artes*, Buenos Aires, 12.-15.9.1995, S. 389- 401.

Longoni/Mestman 2000

Ana Longoni/Mariano Mestman, *Del Di Tella a „Tucumán Arde“. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires 2000.

Longoni 2008

Ana Longoni, *Crossroads for Activist Art in Argentina*, in: *Third Text*, Vol. 22, Issue 5, September 2008, S. 575-587 (05.01.2013), <http://de.scribd.com/doc/78066204/Ana-Longoni>.

Longoni 2009

Ana Longoni, (Con)Texto(s) para el GAC, in: Grupo de Arte Callejero, *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires 2009, S. 9-16.

López Anaya 2005

Jorge López Anaya, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires 2005.

McLuhan 1992 (1964)

Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle, »Understanding Media«*, Düsseldorf, Wien, New York und Moskau, 1992.

Magnani 2003

Esteban Magnani, *El cambio silencioso. Empresas y fábricas recuperadas por los trabajadores en la Argentina*, Buenos Aires 2003.

March 2009

Natalia March, Estrategias de acción en el espacio público. Arte de sistemas: Escultura, follaje y ruidos y Arte e ideología en las Plazas Rubén Darío y Roberto Arlt, in: *Ier. Seminario Internacional sobre arte público en Latinoamérica*, GEAP, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro", Buenos Aires, 11.-13. 11. 2009, [CD ROM].

Miralles 2005

Verónica Miralles, *Argentina Arde: Art as tool for social struggle*, Masterarbeit (unpubl.), Simon Fraser University Burnaby 2005, <http://summit.sfu.ca/item/8740>.

Novaro 2010

Marcos Novaro, *Historia de la Argentina. 1955-2010*, Buenos Aires 2003.

Pérez 2011

Juan Pablo Pérez, *Confluencias críticas. Experiencias del activismo artístico a 10 años del 19 y 20 de 2001*, in: Homepage der Gruppe Arde! Arte (06.01.2013), <http://www.ardearte.com.ar/>.

Plásticos de vanguardia 1968

Plásticos de vanguardia de la comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos, Declaración de Buenos Aires, in: Ines Katzenstein, *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años '60*, S. 334- 335.

Richard 1998

Nelly Richard, from the dimension of social exteriority in the production of art, in: Jan Cohen-Cruz, *Radical Street Performance. An International Anthology*, London and New York 1998, S. 143- 149.

Rolig/ Sturm 2002

Stella Rolig/ Eva Sturm, Einleitung, in: Stella Rolig/ Eva Sturm, *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum, Art, Education, Cultural Work, Communities*, Wien, 2002, S. 13-24.

Ruggeri/ Martinez/ Trincherro 2005

Andrés Ruggeri/ Carlos Martinez/ Héctor Hugo Trincherro, *Las empresas recuperadas en la Argentina. Informe del Segundo Relavamiento del Programa Facultad Abierta*, Buenos Aires 2005.

Ruggeri 2009

Andrés Ruggeri, Las empresas recuperadas en la Argentina: Desafíos políticos y socioeconómicos de la autogestión, in: Andrés Ruggeri (Koord.), *La economía de los trabajadores, autogestión y distribución de la riqueza. Selección de trabajos del I Encuentro Internacional La Economía de los Trabajadores*, Buenos Aires 2009, S. 129-155.

Sacco/ Sueldo/ Andino 1987

Graciela Sacco/ Andrea Sueldo/ Silvia Andino, *Tucumán Arde*, Rosario, 1987.

Tageszeitung S.M. de Tucumán 1968

Autor Unbekannt, *Arte y Comunicación de Masas en el Trabajo de Artistas Rosarinos*, S. M. De Tucumán, Donnerstag, 24.10.1968.

Tageszeitung S. M. De Tucumán 1968

Autor Unbekannt, *Tucumán: Tema de un Trabajo de Plásticos de Vanguardia*, S. M. De

Tucumán, Mittwoch, 18.09.1968.

Vallejos 2006

Juan Ignacio Vallejos, *¿Dónde empiezan y cuándo terminan los 90? Los Noventa: sobre Fusiones y Confusiones entre Arte y Política*, in: Revista Ramona, 51/18, 2006, S. 56-78.

Verbitzky 1968

Horacio Verbitsky, *Arte y política, Confirmado* (Buenos Aires), 1 de agosto, 1968, S.32., in: Ines Katzenstein: *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años '60*, S. 304- 306.

Vezzetti 2002

Hugo Vezzetti, *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la argentina*, Buenos Aires 2002.

Vich 2005

Victor Vich, «Lava la bandera», in: Elizabeth Jelin/ Ana Longoni (Hg.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires 2005, S. 79-85.

Weiss 2007

Rachel Weiss, *Performing Revolution. Arte Calle, Grupo Provisional, and the Response to the Cuban National Crisis, 1986-1989*, in: Blake Stimson/ Gregory Sholette (Hg.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis/ London, 2007, S. 115-162.

Wildner 2004

Kathrin Wildner, *La Plaza: Öffentlicher Raum als Verhandlungsraum*, in: Gerald Raunig (Hg.), *Bildräume und Raumbilder. Repräsentationskritik in Film und Aktivismus*, Wien 2004, S. 83- 90.

Zambelli 2003

Paula Zambelli, *Arde Arte...la búsqueda del cuerpo...desde el propio cuerpo...*, unveröffentlichtes Manuskript, zur Verfügung gestellt von Javier del Olmo.

Quellen

Archiv Tucumán Arde: Originaldokumente, Briefe, Zeitungsartikel, Fotos, Ausstellungskataloge etc. angelegt und verwaltet von Graciela Carnevale.

Fotomaterial aus der privaten Sammlung Norberto Puzzolos.

Fotomaterial und Dokumente aus der privaten Sammlung Noemí Escandells.

Fotomaterial, Dokumente und Artikel aus der privaten Sammlung Magdalena Jitriks.

Fotomaterial, Dokumente und Artikel aus der privaten Sammlung der Gruppe Arde! Arte.

Interview mit Norberto Puzzolo, vom 26.8.2012.

Interview mit Graciela Carnevale, vom 27.8.2012.

Interview mit Noemí Escandell, vom 28.8.2012.

Interview mit Magdalena Jitrik, vom 31.8.2012.

Interview mit Javier del Olmo, José Luis Meirás, Natalia Revale, vom 2.10.2012.

Abbildungsnachweis

Abb.1-13, 18, 20, 21, 24-26, 31-35, 47-49, 60: Ministerio de Cultura del GCBA-Centro Virtual de Arte Argentino, (06.01.2013),

http://www.arteargentino.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/accion/1_histo_3.php?menu_id=15602.

Abb. 14-17, 19, 22, 23: Archiv Tucumán Arde, zur Verfügung gestellt von Graciela Carnevale.

Abb. 27: Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, S. 299., Unidam.

Abb. 28: Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, S. 301., Unidam.

Abb. 29: Speech Matters, Danish Pavilion, 54th venice biennale, (Kat. Ausst. La Biennale di Venezia 4.6.- 27.11.2011) Venedig 2011, S. 51.

Abb. 30: Gerhard Haupt/ Pat Binder, Grupo de artistas de vanguardia, Documenta 2007 Rundgang Friedericianum, in: *Universe in Unvierse. Welten der Kunst. Visuelle Künste aus Afrika, Asien, den Amerikas im internationalen Kunstkontext*. (06.01.2012)

<http://universes-in-universe.de/car/documenta/deu/2007/tour/fridericianum/img-10.htm>.

Abb. 36: GAC 2009, S. 32.

Abb. 37-44: Fotostream von GAC grupo de arte callejero, (06.01.2013),

<http://www.flickr.com/photos/gacgrupodeartecallejero/>.

Abb. 45: Fotostream von grupo etcetera, (06.01.2013),

<http://www.flickr.com/photos/30447941@N05/>.

Abb 46: Roberto Jacoby, *Vivo Dito. Performances de Argentina*, El Mierdazo, (06.01.2013),

<http://www.vivodito.org.ar/node/68>.

Abb. 50-51: zur Verfügung gestellt von Magdalena Jitrik.

Abb. 52, 59, 61-63, 66-68: Homepage der Grupe Arde! Arte, (06.01.2013),
<http://www.ardearte.com.ar/>.

Abb. 53-58, 64-65, 69-76: zur Verfügung gestellt von Javier del Olmo.

Abb. 77-78: Christ/ Dressler 2010, S. 132.

Abbildungen:

Abb. 1:

Roberto Plate, *El Baño*, 1968,
Ausstellungsansicht.



Abb. 2:

Roberto Plate, *El Baño*, 1968,
Intervention des Publikums.

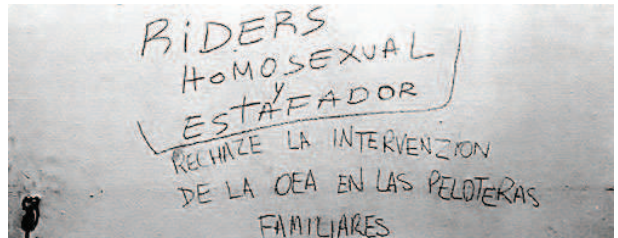


Abb. 3:

Roberto Plate, *El Baño*, 1968,
Schließung durch die Polizei.



Abb. 4:

Roberto Plate, *El Baño*, 1968,
Ausstellungsansicht nach der Zensur.

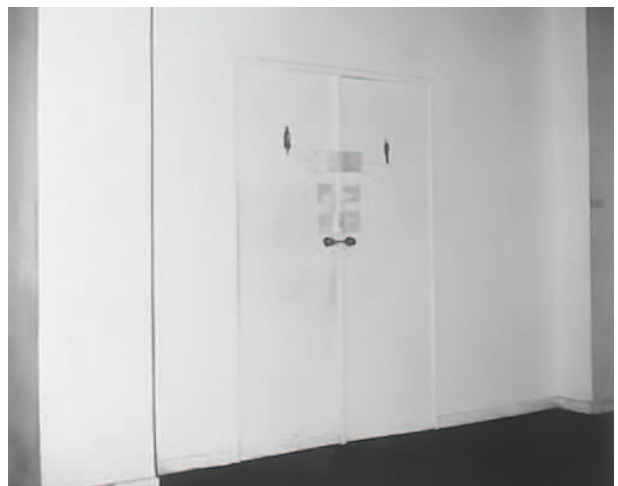




Abb. 5:
Zerstörte Werke der Ausstellung
“Experiencias 1968” im Instituto
Di Tella, Buenos Aires.



Abb. 6:
Überfall auf die Konferenz Romero
Brests im Saal der Amigos del Arte,
Rosario.



Abb. 7:
Romero Brest im Saal der Amigos del
Arte, Rosario.

Abb. 8:

Norberto Puzzolo, *Ciclo de Arte Experimental*, 1968, Innenansicht.



Abb. 9:

Norberto Puzzolo, *Ciclo de Arte Experimental*, 1968, Außenansicht.



Abb. 10:

Graciela Carnevale, *Ciclo de Arte Experimental*, 1968, Einsperren der Besucher_innen.





Abb. 11:
Graciela Carnevale, *Ciclo de Arte Experimental*, 1968, Ausbruch der Besucher_innen.



Abb. 12:
León Ferraris *La civilización occidental y cristiana*, 1965, Polyester, Holz und Karton, 200 x 120 x 60 cm.

Abb. 13:

Tucumán Arde, 1968, erste
Propagandaphase, Rosario.



Abb. 14:

Tucumán Arde, 1968, erste
Propagandaphase, Rosario.



Abb. 15:

Tucumán Arde, 1968, Reise nach
Tucumán, Zuckerrohrsäcke.



Abb. 16:

Tucumán Arde, 1968, Reise nach
Tucumán, Plantagenarbeiter.





Abb. 17:
Tucumán Arde, 1968, zweite
 Propagandaphase, Rosario.



Abb. 18:
Tucumán Arde, 1968, zweite
 Propagandaphase, Rosario.



Abb. 19:
Tucumán Arde, 1968, Ankündigung der
 “Ersten Biennale avantgardistischer
 Kunst”, Rosario.



Abb. 20:
Tucumán Arde, 1968,
 Ausstellungsansicht Rosario,
 Diaprojektion.



Abb. 21:

Tucumán Arde, 1968, Ausstellungsansicht Rosario, Eingang.



Abb. 22:

Tucumán Arde, 1968, Ausstellungsansicht Rosario.



Abb. 23:
Tucumán Arde, 1968,
 Ausstellungsansicht Rosario,
 Diagramm der Verbindungen zwischen
 Plantagenbesitzer_innen und der Politik.



Abb. 24:
 Marta Minujín und Rubén Santantonín.
La menesunda, 1965, Instituto Torcuato
 Di Tella, Buenos Aires, Raumansicht.

Abb. 25:

Marta Minujín und Rubén Santantonín.
La menesunda, 1965, Instituto Torcuato
Di Tella, Buenos Aires, Raumansicht.



Abb. 26:

Marta Minujín und Rubén Santantonín.
La menesunda, 1965, Instituto Torcuato
Di Tella, Buenos Aires, Raumansicht.



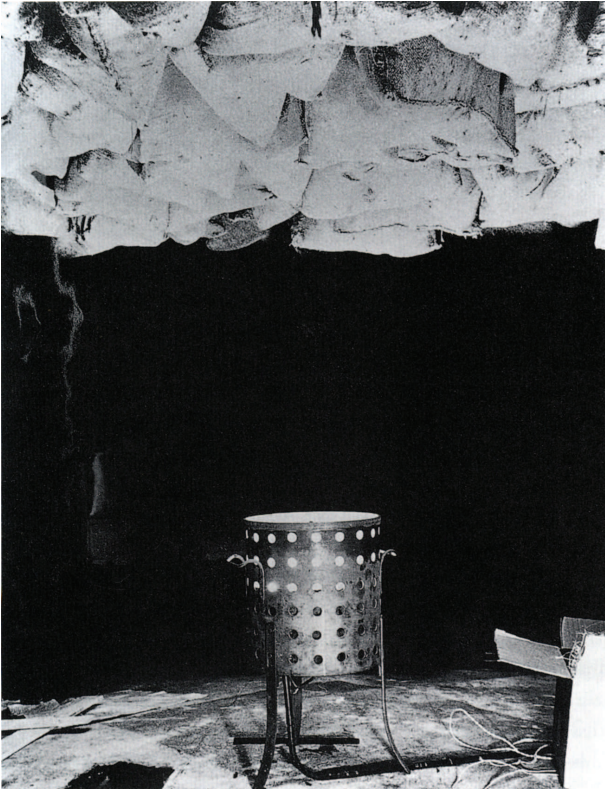


Abb. 27:
 Marcel Duchamp, *1200 Kohlesäcke hängend über der Decke eines Ofens*, 1938.

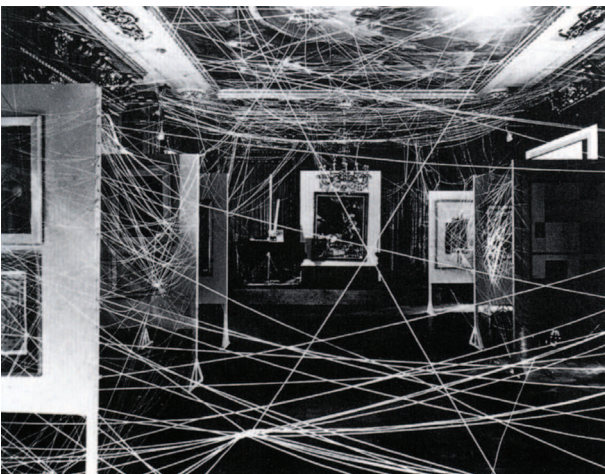


Abb. 28:
 Marcel Duchamp, *16 Meilen Faden*, 1942.



Abb. 29:
 Agency, *Assembly (Speech Matters)*,
 Ausstellungsansicht, Dänemark Pavillon,
 Venedig-Biennale 2011.

Abb. 30:

Archiv Tucumán Arde, Ausstellungsansicht, DocumentaXII 2007, Kassel.



Abb. 31:

Víctor Grippo, Jorge Gamarra und A. Rossi, *Construcción de un horno popular para hacer pan*, 1972, Ausstellung Arte e ideología, Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires.



Abb. 32:

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores und Guillermo Kexel, *Siluetazo*, 1983, Plaza de Mayo, Buenos Aires.

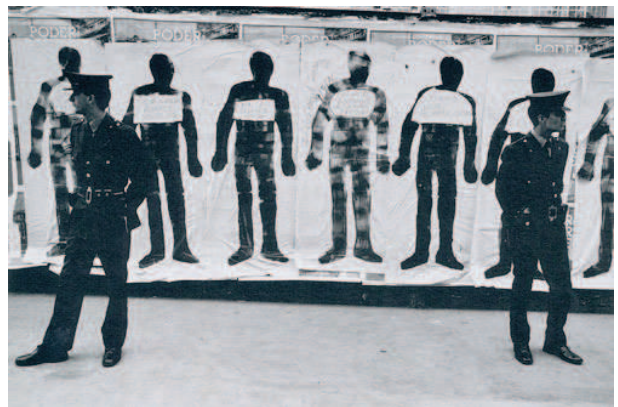


Abb. 33:

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores und Guillermo Kexel, *Siluetazo*, 1983, Plaza de Mayo, Buenos Aires.



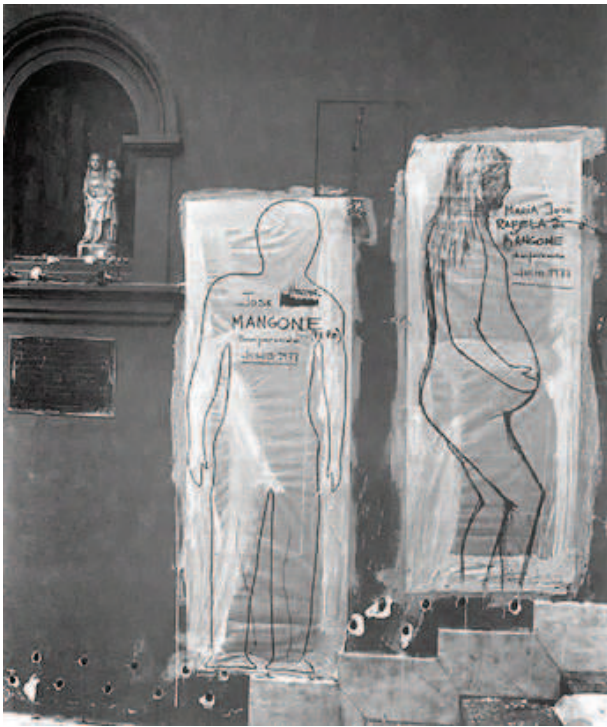


Abb. 34:
Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores und
Guillermo Kexel, *Siluetazo*, 1983, Plaza
de Mayo, Buenos Aires.



Abb. 35:
Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores und
Guillermo Kexel, *Siluetazo*, 1983, Plaza
de Mayo, Buenos Aires.

Abb. 36:

Lorena Bossi, Mariana Corral, Lorena Merlo und Violeta Bernasconi, *Mural*, 1997, Plaza Roberto Arlt, Buenos Aires.



Abb. 37:

Grupo de Arte Callejero, *Escrache*, 2006, Demonstrationszug.



Abb. 38:

Grupo de Arte Callejero, *Escrache*, 2009, Anbringung von Straßenschildern.

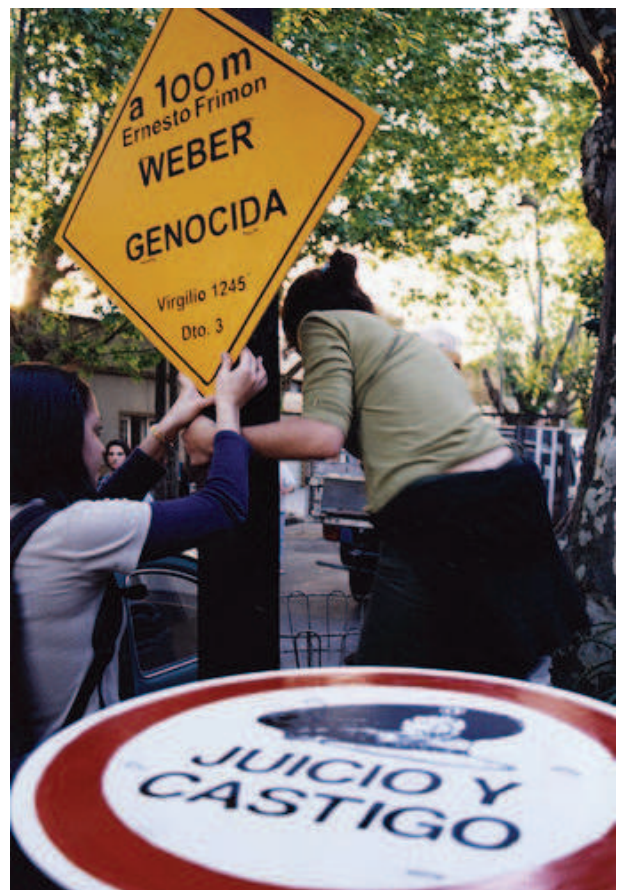




Abb. 39:
Grupo de Arte Callejero, *Escraache*,
2009, Demonstrationszug.



Abb. 40:
Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas*, 2009.



Abb. 41:
Grupo de Arte Callejero, *Carteles de la Memoria*, 2010, Parque de la Memoria,
Buenos Aires.



Abb. 42:
Grupo de Arte Callejero, *Vuelos de la Muerte*, 2010, Parque de la Memoria,
Buenos Aires.

Abb. 43:

Grupo de Arte Callejero, *Juego de la silla*, 2000, Performance, Buenos Aires.



Abb. 44:

Grupo de Arte Callejero, *Invasión*, 2001, Intervention, Buenos Aires.

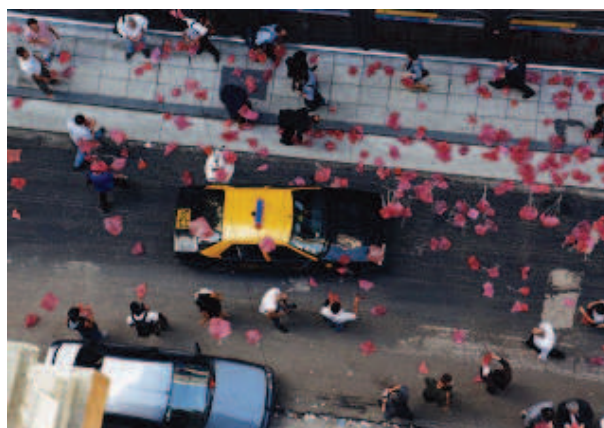


Abb. 45:

Grupo Etcetera, *Escrache*, 2008, Performance, Buenos Aires.



Abb. 46:

Grupo Etcetera, *Mierdazo*, 2002, Performance, Buenos Aires.





Abb. 47:

Alberto Greco. *Vivo-Dito*, 1963, Foto der Aktion, Piedralaves, Ávila.



Abb. 48:

Alberto Greco. *Vivo-Dito*, 1963, Foto der Aktion, Madrid.



Abb. 49:

Luis Pazos. *Transformaciones de masas en vivo*, 1973.



Abb. 50:
Taller Popular de Serigrafía, 2002,
Siebdruck während einer Demonstration.



Abb. 51:
Taller Popular de Serigrafía, 2002,
Siebdruck für Fabricas Recuperadas.



Abb. 52:

Arde Arte, *Círculos*, 2002, Intervention
Plaza de Mayo, Buenos Aires,
(Fotografie 2005).



Abb. 53:

Arde Arte, *Vete y vete*, 2002,
Performance während eines Escraches,
Buenos Aires.



Abb. 54:

Arde Arte, *Vete y vete*, 2002,
Performance während eines Escraches,
Buenos Aires.

Abb. 55:

Arde Arte, *Okupar Espacios*, 2002,
Intervention auf Werbetafeln, Buenos
Aires.



Abb. 56:

Arde Arte, *Okupar Espacios*, 2002,
Intervention auf Werbetafeln, Buenos
Aires.



Abb. 57:

Arde Arte, *Okupar Espacios*, 2002,
Ansicht nach der Demonstration.





Abb. 58:

Arde Arte, *Labala bandera*, 2002, Plaza de Mayo, Buenos Aires.



Abb. 59:

Arde Arte, *Labala bandera*, 2002, Plaza de Mayo, Buenos Aires.



Abb. 60:

Nicolás García Uriburu, *Einfärbung von 14 Brunnen in Kassel*, 1972.

Abb. 61:

Arde Arte, *Muchos botones para un cierre*, 2003, “Festival de Brukman”, Buenos Aires.



Abb. 62:

Arde Arte, *Muchos botones para un cierre*, 2003, “Festival de Brukman”, Buenos Aires.

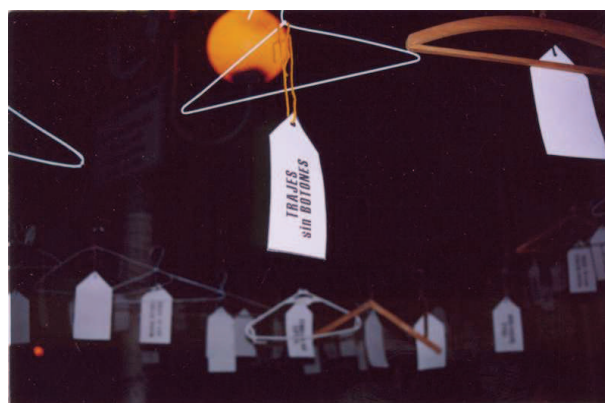


Abb. 63:

Arde Arte, *Moldes sin patronos*, 2003, “Semana Cultural Arte y Confección”, Buenos Aires.

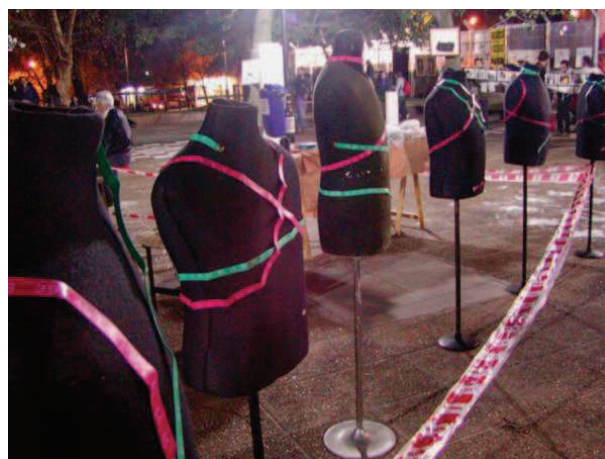




Abb. 64:

Arde Arte, *Mapa Físico Político*, 2003, Kreide, Kamera, Fernseher, Installation im öffentlichen Raum.



Abb. 65:

Arde Arte, *Mapa Físico Político*, 2003, Kreide, Kamera, Fernseher, Installation im öffentlichen Raum.



Abb. 66:

Arde Arte, *Siluetada*, 2004, Intervention auf Werbetafeln der Kunstmesse arteBA, Buenos Aires.



Abb. 67:

Arde Arte, *Siluetada*, 2004, Intervention auf Werbetafeln der Kunstmesse arteBA, Buenos Aires, Detail.

Abb. 68:

Arde Arte, *Siluetada*, 2004, Intervention auf Werbetafeln der Kunstmesse arteBA, Buenos Aires.



Abb. 69:

Arde Arte, *Ceramicazo*, 2004, Kongressplatz, Buenos Aires.



Abb. 70:

Arde Arte, *Ceramicazo*, 2004, Kongressplatz, Buenos Aires.





Abb. 71:
Arde Arte, *Libertad a los presos por luchar*, 2005, Intervention auf Werbetafeln, Buenos Aires.



Abb. 72:
Arde Arte, *LaBolaBala*, 2005, Buenos Aires.



Abb. 73:

Arde Arte, *Libertad a los presos por luchar*, 2005, Intervention auf Werbetafeln, Buenos Aires.



Abb. 74:

Arde Arte, *LaBolaBala*, 2005, Buenos Aires.



Abb. 75:

Arde Arte, *Dario y Maxi no estan solos*, 2005, Intervention auf Werbetafeln, Buenos Aires.



Abb. 76:

Arde Arte, *Dario y Maxi no estan solos*, 2005, Intervention auf Werbetafeln, Buenos Aires.



Abb. 77:

CADA, *no +*, 1983, Intervention im öffentlichen Raum, Santiago de Chile.



Abb. 78:

CADA, *no +*, 1983, Intervention im öffentlichen Raum, Santiago de Chile.

Deutsches Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Konzept der Gegeninformation in der politischen Kunst Argentiniens.

Dieses Prinzip war ein wesentlicher Bestandteil der Aktion *Tucumán Arde*, mit der ein Kollektiv von Künstler_innen im Jahr 1968 in einer als Kunstaussstellung getarnten Aktion auf die prekären Umstände der Region Tucumán im Nordwesten Argentiniens aufmerksam machte und gleichzeitig Kritik am repressiven Regime Juan Carlos Onganía, des damals herrschenden Autokraten, übte. Diese Aktion wird in der argentinischen Kunstgeschichte immer wieder als zentrales Beispiel genannt, wenn es um künstlerischen Aktionismus bzw. politische Kunst geht. Wie sich dieser Einfluss zeigt, beziehungsweise wie das Konzept der Gegeninformation weitergetragen wird, wird anhand verschiedener Beispiele aus unterschiedlichen Jahrzehnten herausgearbeitet.

Ein zentrales Vergleichsbeispiel bilden die Arbeiten der Gruppe ARDE! ARTE („Brenn! Kunst“), die 2001 im Zuge der umfassenden Protestbewegungen, welche sich nach dem Zusammenbruch des Wirtschaftssystems Argentiniens im ganzen Land bildeten, entstand. Das Prinzip der Gegeninformation postulieren sie als einen wesentlichen Teil ihrer Arbeit, formierten sie sich doch innerhalb eines groß angelegten Gegeninformationsnetzes, welches über die Internetplattform indymedia.org über die Proteste multimedial berichtete.

Das Spannungsverhältnis, das sich in der Überlagerung von Kunst und Aktivismus ergibt, wird an Hand dieser Beispiele betrachtet. Fragen nach dem subversiven Potential von Kunst, sowie der politischen Macht bzw. des Einflusses, den politische aktionistische Kunst in der Gesellschaft ausüben kann, werden dabei behandelt.

Abstract in English

This Diploma Thesis focuses on the concept of counter -information in Argentinian political art.

The principle of counter-information was one of the main elements in the 1968 Tucumán Arde project, disguised as an art exhibition, by which artists pointed out the precarious circumstances in the region of Tucumán in northern Argentina and at the same time criticized the repressive regime of the autocrat Juan Carlos Onganía.

This project is often quoted and referred to in Argentinian art history as a major example of artistic actionism and political art. How this influence is shown and how the concept of counter-information has been carried on is analysed by way of various examples from different decades.

One main point of comparison is the work of the ARDE! ARTE („Burn! Art“) group, which was founded in the course of the social protests taking place after the breakdown of the Argentinian economy in 2001. They claim the principle of counter-information as a main part of their work, as they constituted themselves within a broad media network of counter-information, reporting on the protests via a variety of media on the global online platform indymedia.org.

The tension resulting from an overlapping of art and activism is examined by way of these examples. Moreover, questions relating to the subversive potential of art as well as the political power and influence which art/ actions may exert on society are dealt with.

Lebenslauf

Veronika HACKL, BA

geboren am 16.04.1988 in Rum/Innsbruck, Österreich

KONTAKTDATEN

Keplergasse 16/10, 1100 Wien
+43 664 439 77 69;
hacklveronika@hotmail.com

AKADEMISCHE AUSBILDUNG

Seit 2011	Joint Master Programme CREOLE (Cultural Differences and Transnational Processes), Universität Wien.
2011	Bachelorabschluss (Bachelor of Arts) Kultur- und Sozialanthropologie, Universität Wien.
Seit 2007	Diplomstudium der Kunstgeschichte, Universität Wien.
1998-2006	Akademisches Gymnasium Innsbruck, Matura.

ZUSÄTZLICHE AUSBILDUNG UND AUSLANDSAUFENTHALTE

August – September 2012	Forschungsaufenthalt für die Diplomarbeit in Buenos Aires und Rosario, Argentinien.
August 2009 – Juli 2010	Studium der Kunstgeschichte sowie der Kultur- und Sozialanthropologie an der Facultad de Filosofía y Letras der Universidad de Buenos Aires, Argentinien.

STIPENDIEN

März-Juli 2010	Joint-Study Lateinamerika- Stipendium der Universität Wien.
2012	Förderstipendium der Universität Wien.

SPRACHKENNTNISSE

Spanisch: (C2, Diploma de Español como Lengua Extranjera DELE).
Englisch: (C1, Cambridge Certificate in Advanced English).
Französisch: (B2, Maturaniveau)