

## HANS-MICHAEL HERZOG

Einführung  
04 — 05

## HANS GÜNTER GOLINSKI

Wieder einmal die DarosLatinamerica Collection  
im Kunstmuseum Bochum

23 — 41

## SARAH POPPEL

Kontinuierliche Entdeckungen „lateinamerikanischer Kunst“  
in der deutschsprachigen Museumslandschaft

52 — 61

## KONTINUIERLICHE ENTDECKUNGEN „LATEINAMERIKANISCHER KUNST“ IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN MUSEUMSLANDSCHAFT

Es ist schon viel darüber diskutiert worden, was unter „lateinamerikanischer Kunst“ zu verstehen sei.<sup>1</sup> Zuletzt ist zu vernehmen, dass es sie gar nicht gebe, und wenn überhaupt, dann von „Kunst aus Lateinamerika“ gesprochen werden sollte, um auf terminologisch-konzeptueller Ebene einen Verständnisswandel gegenüber den Irrungen und Wirrungen vergangener, „westlicher“, US-europäischer Deutungsversuche zu implizieren.<sup>2</sup> Diese bestanden grundsätzlich darin, „lateinamerikanische Kunst“ wie den Erdteil selbst, als ein homogenes Identitätsgebilde mit wesentlichem Merkmalsrepertoire zu erachten. Gespeist an einer Jahrhunderte wirksamen Faszination am Exotischen fanden stereotype Vorstellungen des Fantastischen, Magischen, Ursprünglichen und Authentischen Anwendung zur Festschreibung einer künstlerischen Produktion, die, wenn nicht vollkommen außerhalb, höchstens als eine marginale und derivative Erscheinung des von US- und europäischer Seite dominierten internationalen Kanons wahrgenommen wurde.

Diese Sicht betraf gleichermaßen die Kunstgeschichte, die Kunstkritik, den Kunstmarkt, Sammlungsinstitutionen und nicht zuletzt die künstlerische Produktion selbst, in deren komplexem Gefüge das Ausstellungswesen anzusiedeln ist. Legen wir den Betrachtungsschwerpunkt auf die Vermittlung und Rezeption in diesem letzten Bereich, soll über einen historischen Nachvollzug von Ausstellungen in zeitlichen und räumlichen Etappen, in Europa, den USA und letztlich im deutschsprachigen Raum ein Zugang zu vergangenen wie aktuellen Problemstellungen gewonnen werden.<sup>3</sup> Symptomatisch im Hinblick auf die geschichtliche Rekapitulation – in Deutschland wie andernorts<sup>4</sup> – erscheint hierbei das Paradigma einer „kontinuierlichen Entdeckung“, die noch bis in die jüngste Gegenwart zu überdauern scheint.

1 Zu dieser Diskussion, vgl. Mosquera, Gerardo (Hg.) (1995) *Beyond the Fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. London: Institute of International Visual Arts; VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit) / Kulturen in Bewegung (Hgs.) (2007) *Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: transcript; Jiménez, José (Hg.) (2011) *Una teoría del arte desde América Latina*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

2 s. Mosquera, Gerardo: *Against Latin American Art*. In: Kotsopoulos, Nikos (Hg.) (2010) *Contemporary Art in Latin America*. London: Black Dog, 20f.

3 Eine umfangreiche Übersicht für den deutschsprachigen Raum findet sich bei Nungesser, Michael: *Die Rezeption zeitgenössischer Kunst aus Lateinamerika: Fakten – Tendenzen – Ausblicke*. In: Golinski, Hans Günter (Hg.) (2007) *puntos de vista – Zeitgenössische Kunst aus der Daros-Lateinamerika Collection*. Ausst. Kat. Bochum: Museum Bochum, 14–18.

4 Auf diese Symptomatik in den USA verweist z.B. Pérez-Barreiro, Gabriel: *The Accidental Tourist: American Collections of Latin American Art*. In: Kotsopoulos (Hg.) (2010), 177.

## DIE ENTDECKUNG DES „LATEINAMERIKANISCHEN“ IN PARIS

Bereits im 19. Jahrhundert bildeten Reisen lateinamerikanischer Künstler nach Europa zur Vervollständigung ihrer Ausbildung eine wichtige Grundlage, erlebten jedoch vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine massive Zunahme, besonders im Paris der 1920er Jahre,<sup>5</sup> wobei enge Kontakte zwischen avantgardistischen Strömungen und Künstlern von Dies- und Jenseits des Atlantiks entstanden. In diese Zeit fallen die ersten Ausstellungen „lateinamerikanischer Kunst“, zu deren frühesten bekannten Beispielen die *Exposition d'Art Américain-Latin*, ausgerichtet 1924 von der neu gegründeten Maison de l'Amérique Latine und der Académie Internationale des Beaux-Arts oder die 1930 von dem uruguayischen Künstler Joaquín Torres-García organisierte Première Exposition du Groupe Latino-Américain de Paris in der Galerie Zak zählen. Diese Ausstellungen vereinten eine beachtliche Zahl von Werken lateinamerikanischer Künstler, die zu jener Zeit in Paris lebten und arbeiteten. Daneben wurden zahlreiche Einzelausstellungen veranstaltet, wie von der brasilianischen Künstlerin Tarsila do Amaral 1924 oder Ausstellungen mit nationalem Fokus. Besonders aber diese ersten Gruppenausstellungen unter der Sammelbezeichnung „lateinamerikanische Kunst“ sprechen nicht nur für ein erstarkendes nationales, sondern vor allem auch kontinentales Bewusstsein, das auf der gemeinsamen geographischen wie kulturellen Herkunft und dem kollektiven Empfinden für eine eigene ästhetische Produktion beruhte. Signifikanter Weise waren für die Entdeckung dieses Zusammengehörigkeitsgefühls die Erfahrungen der Künstler während ihres Aufenthaltes in Europa entscheidend. In einem Brief an ihre Familie schrieb Tarsila do Amaral (1923): *I feel ever more Brazilian: I want to be the painter of my land.*

*How I am grateful that I spent my entire childhood at the farm [fazenda]. The memories of those times become increasingly precious for me. [...] Don't think that this Brazilian tendency is thought badly here. On the contrary, what is wanted here is that everyone brings a contribution of their own country. This explains the success of the Russian ballet dancers, Japanese prints and black music. Paris is tired with Parisian art.<sup>6</sup>*

Im Glauben an die „Ursprünglichkeit“ und „Authentizität“ der damals in Mode gekommenen „primitiven Kunst“ und deren formaler Anleihen erhofften sich avantgardistische Künstler wie Picasso neue expressive Freiheiten und den Bruch mit den akademischen Fesseln des 19. Jahrhunderts. Durch dieses Verlangen nach dem „Anderen“ und „Exotischen“ im multikulturell brodelnden Paris der 1920er Jahre erlebten die lateinamerikanischen Künstler die Aufwertung ihrer eigenen kulturellen Besonderheiten. Entsprechend bezeichnete der peruanische Kritiker Juan Acha diese Periode als das „Erwachen des Lateinamerikanischen“ (*el despertar latinoamericanista*), in der erste moderne Bewegungen des Kontinents mit verschiedentlich ausgeprägten Durchwirkungen europäischer Stile mit lokalen Ikonographien und Inhalten ihren Ausgang nahmen.<sup>7</sup>

5 vgl. hierzu die eingehenden Forschungen von Michele Geers: [www.chnm.gmu.edu/transatlanticcounters/](http://www.chnm.gmu.edu/transatlanticcounters/).

6 Zitiert nach Asbury, Michael: *Tracing Hybrid Strategies in Brazilian Modern Art*. In: Harris, Jonathan P. (Hg.) (2003) *Critical perspectives on contemporary painting: hybridity, hegemony, historicism*. Liverpool: Liverpool Univ. Press, 148.

7 S. Acha, Juan (1995) *Las culturas estéticas de América Latina*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 20-49.

**KULTURELLE ERSCHLIESSUNG ALS POLITISCHES INSTRUMENT**

Die Präsentation der künstlerischen Produktion einer Nation oder eines Kulturraumes in einem anderen, kann stets als ein Forum für interkulturellen Austausch erachtet werden. Im Gegensatz zu Europa unterstanden erste Ausstellungen, die in den USA während der 1930er Jahre der Kunst des südlichen Nachbarn gewidmet waren, von Anfang an politischen und ökonomischen Interessen.<sup>8</sup> Zur Festigung diplomatisch-solidarischer Beziehungen sollte dem Einheitsgedanken eines panamerikanischen Bewusstseins auf künstlerisch-kultureller Ebene Nachdruck verliehen werden, so der Beschluss der *Declaration of American Principles* (1938) in Lima.<sup>9</sup> Unmittelbar vor Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg 1941 wurde die „Good Neighbor Policy“ um so dringlicher. Folglich verwundert es kaum, dass lateinamerikanische Nationen<sup>10</sup> auf der *New York World Fair* zwischen 1939 und 1940 prominent vertreten waren. In diesem Kontext fand die *Latin American Exhibition of Fine Arts* unter der Beteiligung von 85 Künstlern aus fünf Ländern im Riverside Museum statt: u.a. mit Candido Portinari aus Brasilien oder „los tres grandes“ (die drei Großen) Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alvaro Siqueiros aus Mexiko.<sup>11</sup> Dass diese vier Künstler zu jener Zeit bereits offizielle Anerkennung erlangt hatten, belegt deren Einbezug in der Jubiläumsausstellung zum zehnjährigen Bestehen des MoMA unter der Rubrik 20th Century Painting.

Außerhalb Lateinamerikas blickt das MoMA auf die längste Sammeltradition lateinamerikanischer Kunst. Bereits zwei Jahre nach seiner Eröffnung widmete es Diego Rivera eine große Ausstellung und begann wenig später mit der Grundsteinlegung seiner Sammlung lateinamerikanischer Kunst, deren Bestand von annähernd 300 Werken erstmals 1943 der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Diese Öffnungstendenz zu „nicht-westlichen“ Manifestationen moderner Kunst war vor allem dem pluralistischen und multikulturellen Verständnis moderner Kunst seines ersten Direktors Alfred J. Barr geschuldet.<sup>12</sup> Mit Barrs Entlassung 1943 erfuhr die Sammlungs- und Ausstellungsaktivität lateinamerikanischer Kunst des Museums wie allgemein in den USA jedoch einen drastischen Einbruch, der bis in die 1980er Jahre andauern sollte.<sup>13</sup>

8 s. Pérez-Barreiro (2010), 177.

9 s. das Vorwort von L.S. Rowe (Generaldirektor der Pan American Union) in: Ausst.Kat. (1940) *Latin American Exhibition of Fine Arts*. New York: Riverside Museum.

10 Argentinien, Brasilien, Chile, die Dominikanische Republik, Ecuador, Kuba, Mexiko, Nicaragua, Peru und Venezuela.

11 Weitere Länder: die Dominikanische Republik, Ecuador und Venezuela.

12 s. Pérez-Barreiro (2010), 177f.; Storr, Robert: Perspective of Exhibition Craft. In: Olea, Héctor und Ramírez, Mari Carmen (Hgs.) (2006) *Versions and inversions. Perspectives on Avant-Garde art in Latin America*. Houston: The Museum of Fine Arts, 209; Lubow, Arthur: After Frida. In: [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com), 23.03.2008.

13 Von 1190 Ausstellungen, die das MOMA seit seinem Bestehen bis 1980 ausgerichtet hatte, waren lediglich 25 der Kunst aus Lateinamerika gewidmet, s. Amaral, Aracy: Los Estados Unidos y el arte latinoamericano. In: *Arte en Colombia*, Nr.12, Mai 1980, 66.

**ANNÄHERUNGEN IN DEUTSCHLAND NACH 1945**

Im international gestimmten Europa der 1920er und frühen 1930er Jahre wurde der florierende künstlerisch-kulturelle Austausch zwischen den Kontinenten durch die politischen Wirren des Zweiten Weltkriegs und das erzwungene Exil vieler Künstler unterbrochen. Einen, wenn auch vorerst vereinzelt Wendepunkt und lediglich mit nationalem Fokus, markierte die 1944 in London organisierte Exhibition of Modern Brazilian Paintings, bei der Werke von nationalen und internationalen Künstlern als symbolische Unterstützung der Royal Airforce im Kampf gegen den Faschismus gezeigt wurden.

Angetrieben vom Wiederaufbau und beschleunigt durch den wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Krieg verlor Deutschland auf seinem Weg aus der Isolation und im Anschluss an die schöpferischen Impulse der Vorkriegszeit keine Zeit, seine internationalen Beziehungen neu zu besiegeln und hieß daher Ausstellungen befreundeter Nationen willkommen. Während der 1950er Jahre erreichte neben der damals schon zum lateinamerikanischen Exportschlager avancierenden mexikanischen Kunst<sup>14</sup> besonders Brasilien eine rege Popularität: 1955 ist die Sammlung europäischer Meisterwerke aus dem Museu de Arte von São Paulo in Düsseldorf, 1956 die Ausstellung *Brasilien Baut* in der Schweiz und Deutschland zu sehen und schließlich eine zweijährige Europatour zeitgenössischer Kunst des Museu de Arte Moderna von Rio de Janeiro, 1959-60 mit Stationen in München, Wien, Leverkusen und Hamburg.

Die Gegenwartskunst des lateinamerikanischen Kontinents erhielt in dieser Phase auch als Gesamtphänomen Beachtung im deutschen Ausstellungswesen mit einer kleinen Gruppenschau von 1951 in Frankfurt.<sup>15</sup> Obwohl 38 Künstler aus dreizehn Ländern involviert waren und große Namen aus der Katalogliste hervorspringen – so Emilio Pettoruti aus Argentinien, Lasar Segall aus Brasilien, Alejandro Obregón aus Kolumbien oder José Clemente Orozco aus Mexiko<sup>16</sup> –, war jeder Künstler nur mit einem und man könnte sagen, weniger repräsentativen – zum leichteren Transport auf Pappe oder Papier ausgeführten – Werk vertreten. Bestand die Auswahl hauptsächlich aus figurativen Arbeiten und lediglich sporadischen abstrakten Einsprengseln, kann nur spekuliert werden, dass diese in der öffentlichen Meinung für weitaus weniger Aufsehen sorgte, als bei späteren Ausstellungen, die einen eindeutigen Schwerpunkt auf abstrakte Tendenzen legten.

14 vgl. Nungesser (2007), 16f

15 Es handelt sich hierbei um die nach derzeitigem Forschungsstand erste bekannte Ausstellung „lateinamerikanischer Kunst“ in Deutschland. Zwar findet sich die Dokumentation von Aufenthalten und Ausstellungen einzelner Künstler, z.B. die Argentinier Emilio Pettoruti und Alejandro Xul Solar Anfang der 1920er Jahre in Berlin, genauere Recherchen zur Präsenz und Aktivität lateinamerikanischer Künstler im Deutschland der Vorkriegsjahre stehen jedoch meines Wissens noch aus.

16 Außerdem Künstler aus Bolivien, Chile, Guatemala, Haiti, Kuba, Nicaragua, Peru, Uruguay und Venezuela.

Dies war der Fall bei der zuvor genannten *Ausstellung Brasilianischer Künstler wie bei Südamerikanische Malerei der Gegenwart*, die 1963–64 unter anderem in Berlin (West)<sup>17</sup> gezeigt wurde. Die Auswahl von 38 Künstlern aus acht Ländern mit annähernd 160 Werken oblag Godula Buchholz, deren Vater seit 1956 eine Buchhandlung und Kunstgalerie in Bogotá betrieb, mit der er sich an der Verbreitung europäischer und speziell deutscher Kunst in Kolumbien und anderen lateinamerikanischen Ländern engagierte.<sup>18</sup> Um 1960 organisierte Buchholz eine umfangreiche Ausstellung zeitgenössischer deutscher Kunst (*Arte Actual Alemán*)<sup>19</sup>, die seine Tochter, nach Caracas und Bogotá, in die Hauptstädte von Peru, Argentinien, Uruguay und Chile begleitete, während sie ihre eigene Ausstellung vorbereitete.<sup>20</sup> Ohne im Einzelnen auf die Werke der Ausstellungen einzugehen, erstreckten sich die Programme in einer variierenden Skala zwischen informeller bis geometrischer Abstraktion. Damit entsprachen diese Programme einerseits der Ausstellung aktueller deutscher Kunst, andererseits fügten sie sich dem Geiste der Zeit, in der sich die Idee von „Weltsprache Abstraktion“ (Werner Haftmann) auf ihrem Höhepunkt befand. Dieser universelle Geist durchdringt auch Will Grohmanns einleitenden Katalogtext von 1964, in welchem er festhält, dass die von Künstlern weltweit gefundenen Lösungen eine Ebene weitestgehender Übereinstimmung erreicht hätten, gleichzeitig gibt er jedoch zu bedenken, die jeweiligen Eigenheiten nicht aus dem Blick zu verlieren.<sup>21</sup> Für Godula Buchholz waren dies das lokale Umfeld, die geographischen Besonderheiten, präkolumbianische Traditionen und die Lebendigkeit von Mythen, die sich weniger auf inhaltlicher, denn auf formaler Ebene, im sensiblen Wechsel von Licht und Schatten, in der Konstruktion weiter und komplexer Räumlichkeiten oder in der Intensität der Farbgebungen niederschlugen.<sup>22</sup> Was den Grundtenor der Presse betrifft, so äußerte sich dieser beinahe durchgehend in Enttäuschung bis ausgesprochenem Unmut gegenüber dem „abstrakten Kunst-Esperanto“ (Saarbrücker Zeitung, 21.01.1964), das sich wider aller Erwartungen kaum von den eigenen und bekannten Entwicklungslinien unterscheiden mochte: „mehr Klee als Vor-Kolumbus“ (*Der Tagesspiegel, Berlin (West)*, 17.01.1964). Gegenüber dem unerbittlichen Drang, Spezifisches, „Fremdes“, entdecken zu wollen, bestanden am Ende einzig die wenigen figurativen Arbeiten, wie von Fernando Botero aus Kolumbien. Derart auf inhaltliche Elemente fixiert, entging dieser an der repräsentativen Oberfläche und eigenen Erwartungen verharrenden Rezeptionshaltung vorerst die Eigenständigkeit einer abstrakten Kunst in Lateinamerika.<sup>23</sup>

17 Weitere Stationen waren Bonn, Baden-Baden und Pforzheim.

18 s. Buchholz, Godula (2005) Karl Buchholz. Buch- und Kunsthändler im 20. Jahrhundert. Sein Leben und seine Buchhandlungen und Galerien: Berlin, New York, Bukarest, Lissabon, Madrid, Bogotá. Köln: DuMont, 184–203.

19 Diese beinhaltete insgesamt 180, hauptsächlich abstrakte Gemälde und Skulpturen, ausgewählt vom Deutschen Künstlerbund Berlin und finanzieller Unterstützung des Außenministeriums in Bonn.

20 s. Buchholz (2005), 204–208.

21 s. Ausst. Kat. (1964) *Südamerikanische Malerei der Gegenwart*. Berlin: Akademie der Künste, 5f.

22 s. Ausst. Kat. (1963) *Pinturas Sudamericanas de Hoy*. Caracas: Fundación Eugenio Mendoza, o.S.

23 Es sei hier daran erinnert, dass auch die abstrakten Tendenzen Europas in der Nachkriegszeit noch einer breiten Anerkennung sowie einem differenziertem Verständnis entbehren und in den 1950er Jahren, besonders in Deutschland, heftige Kontroversen ausgelöst hatte. vgl. Bonnet, Anne-Marie: Internationale Abstraktion nach 1945. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 6, 2003, 14f.

Gewiss hatte Europa erst begonnen, das Gebiet als einen „neuen Kontinent der Kunst“<sup>24</sup> zu entdecken. Nichtsdestotrotz lassen sich in den folgenden drei Jahrzehnten kaum Unternehmungen in diese Richtung verzeichnen. Ein Barometer hierfür bietet der lediglich sporadische Einbezug von lateinamerikanischen Künstlern auf der *documenta* in Kassel.<sup>25</sup> Wie bereits in den 1950er Jahren, erfreuten sich zwar Ausstellungen mexikanischer Malerei und Druckgraphik einer relativ kontinuierlichen Beliebtheit, dies vor allem unter dem Stern des sozialen Realismus in der DDR.<sup>26</sup> Aber mit sehr wenigen Ausnahmen, so anlässlich des Lateinamerika-Schwerpunktes der Frankfurter Buchmesse 1976, erlebten die Kunst mehrerer lateinamerikanischer Länder gewidmete Gruppenausstellungen erst wieder – und dies parallel zur Entwicklung in den USA – mit aufkommenden Multikulturalismusdebatten in unmittelbarer Nähe zur 500-Jahrfeier der „Entdeckung“ Amerikas eine Wiederkehr.

## WIEDERENTDECKUNGEN IN DEN USA UND EUROPA

In der zweiten Hälfte der 1980er Jahre überschwemmte ein schlagartiger Boom lateinamerikanischer Kunst die USA mit großangelegten Überblicksausstellungen, dessen Ausläufer auch Europa und Deutschland drangen.<sup>27</sup> Diese Überblicksausstellungen tendierten grundlegend dazu, komplexe Entwicklungsverläufe mit einer reduktionistisch homogenisierenden Schablone zu vereinfachen. Als Resultat wurden Narrationen „lateinamerikanischer Kunst“ gefestigt, die sie entweder in vollkommener Differenz zu US-europäischen Tendenzen oder in einem universalisierenden Diskurs als Kontinuität derselben erscheinen ließen. Unter der ersten Variante geriet besonders *Art of the Fantastic* von 1987 immer wieder in den Brennpunkt der Kritik. In ihrer Dekonstruktion des Latino Booms deklarierte Mari Carmen Ramírez (1992) die kuratorische Leistung zum Paradebeispiel von unterschwellig wirksamen Politiken neokolonialer Denkmuster.<sup>28</sup> Die Projektion einer „exotischen“, „primitiven“ und „irrationalen“ Idee lateinamerikanischer Identität, gebündelt im Konzept des „Fantastischen“, engte nicht nur die ästhetischen Standpunkte von Künstlern und Werken ein, sondern sorgte auch für die Fortschreibung stereotyper Vorstellungen von Exotik, Magie und Folklore.

In der Folge zielten andere Ausstellungen darauf ab, diese Stereotypen sowie die Unterscheidung zwischen Norden und Süden – Zentrum und Peripherie – zu entkräften, wie die vom International Council des MoMA zum Anlass der 500-jährigen „Entdeckung“ Amerikas konzipierte Wanderausstellung, die vor Abschluss im eigenen Haus von Sevilla, über Paris nach Köln kam. Endlich sollte sich in Deutschland also die Entdeckung einer bis dahin „vernachlässigten Unbekannten“<sup>29</sup> ereignen.

24 Westheim, Paul, in: Ausst. Kat. (1964), 10.

25 Bei der ersten *documenta* 1955, die sich ausschließlich der Restitution der abstrakten Kunst Europas vor 1945 widmete, war kein lateinamerikanischer Künstler vertreten. In den folgenden Ausgaben hielt sich deren Beteiligung stark in Grenzen, bis 1992 Jan Hoet den Skopus erweiterte, indem er acht Künstler aus Argentinien, Brasilien, Chile und Kuba einlud, vgl. Nungesser (2007), 15.

26 z.B. 1974 Kunst der Mexikanischen Revolution in der NGBK - Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (Ost).

27 Darunter: 1987–88 *Art of the Fantastic: Latin-America 1920–1987* in Indianapolis, New York, Miami und Mexico; 1989 *Art in Latin America: the modern era 1820–1980* in London, Madrid und Stockholm; 1992–93 *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert), Sevilla, Paris, Köln und New York.

28 s. Ramírez, Mari Carmen: Beyond „the Fantastic“. Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art. In: *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Winter 1992, 62.

29 Scheps, Marc (1993) Vorwort. In: ders. (Hg.) *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*. München: Prestel, 7.

Durch das breitangelegte Spektrum mit über 350 Werken von 100 Künstlern versprach das Konzept die *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert* in ihrer Eigenständigkeit innerhalb des internationalen, US-europäischen Panoramas zu präsentieren. Dennoch orientierte sich die Gliederung, mit Ausnahme des mexikanischen Muralismus, an westlichen Kunst-Ismen: Surrealismus, Figurativismus oder Konstruktivismus. Eine eigenständige Entwicklung war somit nicht einmal für die Presse überzeugend (Frankfurter Rundschau, 02.04.1993), die, mangels „authentischer“ Kategorien, auf stereotyp anwendbare Hilfskonstruktionen, wie „phantastischer Realismus“ (FAZ, 20.02.1993) und „tropischer Surrealismus“<sup>30</sup> (Saarbrücker Zeitung, 23.03.1993) zurückgriff oder sich die „Geometrie im Regenwald“ (Der Spiegel, Nr.7, 1993) erfand.

Im Gegenzug äußerten sich zu dieser Zeit aber auch bereits kritische Stimmen im Ausstellungsreich selbst. So organisierte das Centro Cultural Latinoamericano in München *Mythen einer Identität* im Goethe-Institut Frankfurt als Kontraprogramm zur 500-Jahr-Feier. Der Einbezug international weniger bekannter Künstler, die jedoch durch ihr Leben in Deutschland die programmatische Thematik aus dialogisch-kultureller Perspektive reflektierten, vermittelte identitäre Bilder nicht als statische Einheiten, sondern als fortwährenden integrativen Prozess.<sup>31</sup> Forderte Thomas Fillitz (2007) in seinen Überlegungen zur Überwindung narrativer Festschreibungen von Differenz und der US-europäischen Deutungs-hoheit „[...] ein Konzept, das Gleichzeitigkeit, kulturelle Diversität und Relationalität beinhaltet“,<sup>32</sup> wies das Ausstellungsmodell der bescheidenen Frankfurter Schau mehr in diese Richtung, als das des Kölner Megaevents, wenn auch letztlich ohne den legitimierenden institutionellen Rahmen eines namhaften Museums für sich beanspruchen zu können. Lässt die Kölner Schau weiten Raum für Kritik, so deutete sie doch auf einen allmählichen Bewusstseinswandel im internationalen Kunstsystem hin, in welchem mit zunehmenden Globalisierungstendenzen in den 1990er Jahren die Durchlässigkeit bis Auflösung einstiger Polaritäten wie „Westen/ Nicht-Westen“, „Zentrum/ Peripherie“ oder „Lokal/ Global“ zu resonieren begann<sup>33</sup> und zu dem führte, was heute unter der Bezeichnung „Global Art“<sup>34</sup> debattiert wird.

30 Entlehnt von Edward J. Sullivans Einleitungstext, dort jedoch in kritischer Verwendung, s. Scheps, Marc (Hg.) *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, 19.

31 s. Haufe, Hans: Im Mahlstrom der Zeiten: Lateinamerikanische Kunst in Deutschland. In: Prisma: aus der Arbeit des Goethe-Instituts, 1, 1993, 136-139.

32 Fillitz, Thomas: Zur Dekolonisierung der globalen Kunstwelt. Eine Kritik europäisch-amerikanischer Hegemonieansprüche. In: VIDC / Kulturen in Bewegung (Hgs.) (2007), 32. Diesen Anforderungen besonders entgegenkommend, erscheint ein von Mari Carmen Ramirez und Hector Olea entwickeltes Modell, in dem spannungsgeladene „Konstellationen“ kritische und alternative Lesarten erlauben sollen, z.B. 2000 angewendet auf eine Überblicksausstellung avantgardistischer Bewegungen in Lateinamerika, s. Speranza, Giulietta (Hg.) (2000) *Versiones del Sur. Heterotopias. Medio Siglo sin Lugar 1918-68*. Ausst. Kat. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

33 vgl. Mosquera (2010), 12.

34 vgl. u.a. Belting, Hans und Buddensieg, Andrea (Hgs.) (2009) *The global art world: Audiences, markets, and museums*. Ostfildern: Hatje Cantz.

## NEUE WEGE DES ENTDECKENS

Angesichts der Problematik in der Vermittlung und Rezeption „lateinamerikanischer Kunst“ vergangener Tage haben jüngere Ausstellungsprojekte im deutschsprachigen Raum verschiedene Strategien entwickelt, die der aktuellen Situation eines gewandelten internationalen Panoramas Rechnung tragen. Für die Ausstellung *Face to Face*, die 2007-08 in zwei Teilen von der Züricher Daros Latinamerica Collection veranstaltet wurde, wählten die Organisatoren den Ansatz der Gegenüberstellung. Mit dieser Strategie der Gleichstellung von weltweit bekannten Künstlern und Ikonen des globalen Kunstmarktes wie Andy Warhol oder Barnett Newman mit weniger bekannte Künstlern aus lateinamerikanischen Ländern wie Guillermo Kuitca und Hélio Oiticica, setzte sich die Ausstellung abermals das Ziel eurozentrierte Denkgewohnheiten aufzubrechen. Dabei sollten die beteiligten Positionen weniger im Sinne eines Gegen- denn eines Miteinanders von gemeinsamen Themen und Interessenschwerpunkten gelesen werden. Gilt dieses Modell inzwischen als eine gängige Praxis von großen Museen, beispielsweise der Tate Modern oder des MoMA, waren vergleichende Betrachtungen zwischen US- oder europäischen und lateinamerikanischen Künstlern noch vor wenigen Jahren ein nahezu unmögliches Unterfangen oder hätten zumindest als ein Zeichen höchster Einfältigkeit gegolten, wie Guy Brett aus seinen Erfahrungen im London der späten 1960er Jahre erinnert.<sup>35</sup> In revidierender Stellungnahme sah die Züricher Ausstellung vor, dass ein vergleichender Dialog zwischen den Werken, ungeachtet spezifischer Entstehungskontexte und damit im Bewusstsein des jeweiligen Betrachters entstehen sollte. Würde damit zwar ein aktives Beobachten und Reflektieren seitens des Betrachters gefördert, blieb für ungeübtere und jegliches Hintergrundwissen entbehrende Augen die Wahrnehmung und Erkenntnis bisweilen subtiler Unterschiede unter dem universellen Deckmantel der Form verborgen.<sup>36</sup>

Jeder vergleichende Ansatz beruht auf assoziativen oder „übersetzerischen“ Leistungen, meist mit dem Ziel, Entferntes näher zu bringen und Fremdes vertraut zu machen. Eine programmatische Verwendung fand diese Strategie der Übersetzung im Vermittlungsansatz von *Vivências / Lebenserfahrungen / life experiences* in der Wiener Generali Foundation (2000). Der thematische Fokus richtete sich auf performative und partizipatorische Arbeiten der 1960-70er Jahre aus Argentinien, Brasilien und Kuba. Um den Herausforderungen zu begegnen, die diese Positionen mit ihren zeitlich als auch räumlich entfernten politischen, sozialen und kulturellen Entstehungskontexten stellten, integrierte das Konzept Fragen der Übersetzung innerhalb einer selbstkritischen Hinterfragung der eigenen, musealen Praxis. Um dem auf die unmittelbare körperliche Erfahrung und aktive Teilnahme der Besucher gerichteten Wesen der Werke gerecht zu werden, wurden diese für die Ausstellung rekonstruiert.

35 s. Osthoff, Simone (2009): Connotations of Place: How Latin American Art is changing the canonical history of twentieth-century art. In: <http://lasa.international.pitt.edu/members/congress-papers/lasa2009/files/OsthoffSimone.pdf> (Oktober 2013), 5f.

36 vgl. hierzu den Katalogtext von Luis Camnitzer, in: Herzog, Michael (Hg.) (2008) *Face to face. The Daros Collections*. Ausst. Kat. Zürich: Daros Exhibitions, 98-131. Die Bedeutung von Entstehungskontexten war das Leitthema der Diskussionsrunde zwischen Künstlern und Kritikern während des ersten Teils der Ausstellung, s. Sáenz de Ibarra, María Belén: Face to Face. In: *Art Nexus*, No.69, Vol.7, 2008, 61.

Darüber hinaus bildete eine lokale und zeitliche Rekontextualisierung über ein im Ausstellungsraum selbst angeregtes Rahmenprogramm einen zentralen Bestandteil, das mit einem Happening der an der Ausstellung beteiligten Künstlerin Marta Minujín aus Argentinien am Eröffnungsabend eingeleitet wurde. In der zeitlichen und lokalen Übersetzung können Ausstellungen mit künstlerischen Positionen aus lateinamerikanischen Ländern, die nicht zuletzt aufgrund ihrer kolonialen und post-kolonialen Vergangenheit komplexe und konfliktive politische, soziale und kulturelle Strukturen aufweisen, auch als bewusste Diskussionsplattformen zur Reflektion eigener kultureller Situationen und Austauschprozesse in einem zunehmend globalen Spannungsgefüge fungieren, wie dies von *Entre Pindorama* mit künstlerischen Beiträgen aus Brasilien im Künstlerhaus Stuttgart (2005) intendiert wurde. Einen vergleichbaren Kernpunkt in der Diskussion sozio-politischer Problemstellungen suchte zur selben Zeit die Ausstellung *Cantos Cuentos Colombianos* im Züricher Daros-Institut mit zeitgenössischen Positionen aus Kolumbien. Deren lokal fundierte Beschäftigung mit der Gewalt in ihrem Land öffnete die Auseinandersetzung mit dem Thema als globales Phänomen und lokalen Relektüren innerhalb des lateinamerikanischen Kontexts. Zunächst mit einem Symposium in Zürich (2005)<sup>37</sup> und jüngst mit der Reedition zur Eröffnung des Lateinamerika-Standorts der Sammlung, der Casa Daros in Rio de Janeiro, setzte sich die Ausstellung jenseits einer einfachen stereotypen Lesart von „Gewalt in Kolumbien“ auseinander.

Umgekehrt bildete die Konzentration auf Narrationen, die stereotypen Vorstellungen diametral entgegengesetzt sind, die Voraussetzung für *Vibración* in der Bundeskunsthalle Bonn (2010). Die Ausstellung versammelte eine thematische Auswahl von geometrisch-abstrakten Tendenzen, die bereits Mitte des 20. Jahrhunderts in Ländern wie Argentinien, Brasilien, Uruguay und Venezuela ihre Blütezeit erlebt hatten. Hiermit sollte eine „andere“ Moderne Lateinamerikas Sichtbarkeit erlangen, die in der europäischen Wahrnehmung, fasziniert und fixiert auf Künstler, die den „magischen Realismus“ in der Kunst verkörperten, bis dahin weniger Anerkennung erhalten hatten. Emphatisch verlauteten die Presseartikel: „Das hat Europa noch nie gesehen“ (*Recklinghäuser Zeitung*, 18.08.2010), „Entdeckung eines unbekanntes Kontinents“ (Bonner Stadtanzeiger, 18.08.2010) oder immerhin „Die zweite Entdeckung Lateinamerikas“ (*Welt am Sonntag NRW*, 19.09.2010). Auch die Anliegen der Ausstellung, Klischeevorstellungen des Fantastischen, Surrealen und Magischen zu durchbrechen, tönte durch die Schlagzeilen: „Jenseits aller Klischees“ (*Westfalenpost Zeitung für Hagen*, 18.09.2010) und „Modern statt magisch“ (*Kölner Stadt-Anzeiger*, 15.10.2010). In der Rezeption dieser Ausstellung wurden die abstrakten Tendenzen nicht mehr als europäische „Re-Importe“ apostrophiert. Dennoch bleibt letztlich die Frage, ob es sich hierbei tatsächlich um eine Art der Entdeckung handelt, die sich jenseits alteingesessener Mythen erhebt oder ob neue Mythen erfunden werden.

Ohne die Bedeutung der Ausstellung anzufechten, sollte die Macht des internationalen Kunstmarktes nicht unterschätzt werden, der mit unberechenbarer Geschwindigkeit neue Stereotypen zur leichten Vermarktung hervorbringt.<sup>38</sup> In dieser Hinsicht sollte der sich seit einigen Jahren zu beobachtende Trendwandel von Ausstellungs- und Sammlungspolitik großer Institutionen, allen voran das

37 Hierzu erschien die Publikation: Valdés Figueroa, Eugenio und Steffen, Karin (Hgs.) (2005) *Guerra y Pá. Symposium on the Social, Political and Artistic Situation of Colombia. Documentos daros 2. Zürich: Daros-Latinamerica.*

MoMA und die Guggenheim Sammlung in New York oder die Tate Modern in London, hin zu einer Neuentdeckung lateinamerikanischer Kunst mit besonderer Valorisierung geometrisch-abstrakter Tendenzen, kritisch betrachtet werden.<sup>39</sup> Was haben wir gewonnen wenn anstatt die mexikanischen Kunst mit Diego Rivera und Frida Kahlo, nunmehr der brasilianische Neokonkretismus mit Hélio Oiticica und Lygia Clark<sup>40</sup> im Sog eines internationalen Hypes stehen und so sich wandelnde aber nach wie vor bestehende Schlüsselbewegungen oder -figuren zum Pars-pro-toto der Kunst eines gesamten Kontinents erhoben werden? Die Wahrnehmung „lateinamerikanischer Kunst“ hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts erheblich erweitert und in jüngster Zeit zu alternativen Verhandlungen in einem zunehmend pluralistischen und dialogischen Bewusstsein geführt. Parallel haben sich vermittlungs- und rezeptions-theoretische Diskurse von Ausschluss und Differenzierung hin zu Einbezug und Universalisierung verschoben. Es zeigen sich vermehrt Ansätze struktureller Vielstimmigkeit in der Verbindung von lokalen und globalen Dimensionen, die sich über die Einseitigkeit US-eurozentrierter Narrative erheben.

Dennoch bleibt die Gefahr von einem Extrem ins andere zu stürzen sowie das Fortwirken vergangener Problematiken bestehen.<sup>41</sup> Dies macht die Entwicklung einer Sensibilität dafür notwendig, dass die bisher erreichte Pluralität und Dialogizität nicht als End- sondern als Ausgangslage von konstanten Revisions- und Aushandlungsprozessen zu erachten ist, die für eine wahrhaft demokratische Globalisierung kultureller und künstlerischer Manifestationen unerlässlich sind. Liegt eine der größten Herausforderungen „lateinamerikanischer Kunst“ in deren stetigen Wandelbarkeit, Flexibilität, Anpassungsfähigkeit und Prozessualität, deren Definition niemals abgeschlossen ist,<sup>42</sup> oder wie Gerardo Mosquera sagt, „an invention that we can reinvent [...]“,<sup>43</sup> liegt darin auch eine ihrer größten Stärken. Vergessen wir daher nicht, dass die von Ausstellungen konstruierten Narrationen einzelne, aber nicht einzig mögliche Standpunkte vertreten. Hierauf wies bereits die letzte, der zeitgenössischen Kunst Lateinamerikas gewidmeten Ausstellung im Kunstmuseum Bochum 2007 mit der Leitidee puntos de vista hin. Sie präsentierte einzelne künstlerische Standpunkte als offenes Angebot, um über die Kunstszene eines Kontinents zu reflektieren. Richtet das Kunstmuseum Bochum in diesem Jahr wieder seine Aufmerksamkeit auf den Kontinent, werden nunmehr aktuelle Positionen eines einzelnen Landes, Kolumbien als Ausgangslage zur Reflektion von künstlerischen wie damit verbundenen, kultur- und gesellschaftskritischen Fragestellungen in den Fokus gerückt. Im Anschluss an die Züricher Ausstellung *Cantos Cuentos Colombianos* aus dem Jahr 2004 und deren Edition in der Casa Daros in Rio de Janeiro 2013 beansprucht Aliento nicht das Attribut einer vorgefertigten „Entdeckung“, sondern bietet ein Forum für Diskussion und vertiefenden Dialog im Prozess eines konstanten Entdeckens auf Augenhöhe.

38 vgl. Camnitzer, Luis (1995): *Das Marco-Polo Syndrom. Die Korruption in der Kunst / Die Kunst der Korruption*. In: [http://universes-in-universe.org/deu/magazine/articles/2012/corruption\\_arte/](http://universes-in-universe.org/deu/magazine/articles/2012/corruption_arte/).

39 vgl. hierzu die ausführliche Kritik von Barriandos, Joaquín: *Geopolitics of Global Art: The Reinvention of Latin America as a Geoesthetic Region*. In: Belting, Hans und Buddensieg, Andrea (Hgs.) (2009) *The global art world: Audiences, markets, and museums*, 98-114.

40 Im deutschsprachigen Raum z.B. 2010 die Ausstellung *Das Verlangen nach Form – O Desejo da Forma Neokonkretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien* in der Akademie der Künste, Berlin.

41 vgl. Metliss, Miriam (2011): *Critical Debates Concerning Latin American art and the 'Mainstream': a Brief History*. In: [http://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara\\_issue\\_10/metliss.pdf](http://www.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_10/metliss.pdf) (Oktober 2013), 11.f.

42 vgl. Valdés Figueroa, Eugenio: *Lo latinoamericano y arte. La política del lugar en la era del tsunami*. In: Herzog, Hans-Michael; López, Sebastián; Rausch, Felicitas (Hgs.) (2005) *Las horas, artes visuales de América Latina contemporánea*. Ausst.Kat. Irish Museum of Modern Art, Dublin. Zürich [u.a.]: Daros-Latinamerica AG., 03:24

43 Mosquera (2010), 19.