08 2010

Tretjakow in Argentinien

Faktographie und Operativität in der Avantgarde der sechziger Jahre

Jaime Vindel

Übersetzt von Gudrun Rath

„Verum ipsum factum“ (Giambattista Vico, *Dell’antichisima sapienza italica*, 1710)

Die Konzepte der „Faktographie“ und der „Operativität“ waren zwei der Grundvoraussetzungen und treibenden Kräfte für die Entstehung des sowjetischen Produktivismus. Ihr Hereinbrechen bedeutete eine Veränderung der künstlerischen *Praxis*, die sowohl die Struktur der Werke als auch ihre soziale Funktion betraf[1]. War für erstere das „Schreiben der Geschichte“ das oberste Ziel der Kunstpolitik, so prognostizierte letztere ein neues Modell der Wirksamkeit, das danach strebte, die vom Regime der mimetischen Kunst auferlegten Restriktionen zu überwinden (Fore 2006: 3-4).

Die hier vorgeschlagene gezielt anachronistische[2] Aneignung beider Konzepte soll, unter Betonung der historischen und kontextuellen Unterschiede[3], dazu beitragen, Licht auf die Bedeutung und Entwicklung des Verhältnisses von Kunst und

Politik sowohl in der Praxis als auch im Diskurs der argentinischen Avantgarde der 1960er Jahre zu werfen. Dabei soll ihr *asynchrones Verhältnis* zu anderen künstlerischen Praktiken dieser Zeit hervorgehoben werden, die sich unter dem Überbegriff des „globalen Konzeptualismus“ verbergen.[4]

Einige kürzlich vorgelegte Untersuchungen haben eine detailliertere Kartographie der Geschichte des sowjetischen Produktivismus ermöglicht, dessen Singularität im Panorama der russischen und „historischen“ Avantgarden nicht genug betont werden kann.[5] An diese Bemühungen reihen sich andere, die darüber hinaus untersuchen, auf welche Arten diese Praktiken von der Neoavantgarde der Länder des „Zentrums“ zurückerobert wurden (Río 2010).[6] Auch wenn das faktographische Pulsieren in Bezug auf diesen letzten Aspekt sich in der Produktion diverser KünstlerInnen der internationalen Neoavantgarde wie auch der argentinischen Avantgarde widerspiegelt, lässt sich die Radikalität der produktivistischen Kritik der sozialen Funktion der Kunst unter den ersteren nicht auf den größtmöglichen Kompromiss ein, der die Entwicklung des Verhältnisses von Kunst und Politik Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre in der argentinischen Kunst gemeinhin kennzeichnete – und das nicht nur in ihrer avantgardistischen Strömung.

Ein guter Ausgangspunkt für unseren Interpretationsansatz ist die theoretische und praktische Produktion von Oscar Masotta, die sich rund um die Konzepte „Diskontinuität“ und „Dematerialisierung“ gliedert. Die Diskontinuität stellt einen Angriff auf die Organizität des Kunstwerk dar und stieß auf enormes Echo in der Arbeit von KünstlerInnen, die, wie Ricardo Carreira oder Roberto Plate, die Dekonstruktion der Einzigartigkeit des künstlerischen Objekts mit der Institutionskritik bis an ihre Grenzen brachten. Gelegentlich

führten ihre *Verweisungsstrategien* Überlegungen in das Kunstfeld ein, die sich aus der Tradition des marxistischen Denkens ableiteten, wie etwa die Beziehung zwischen Produktionskraft und Ware. So stellte Plate 1968 in zwei Galerien in Buenos Aires gleichzeitig eine Gussform (*Matriz*, ausgestellt in der Galerie Vignes) und die aus ihr entstandenen Bügeleisen aus (*Producto*, ausgestellt in der Galerie Lirolay).[7] Indem sie die Streuung des Objekts in Ansätzen wie *Soga y texto* (Tau und Text, Ricardo Carreira, 1966) auf die Spitze trieb, forderte Plates Montage von den RezipientInnen die mentale und zeitverschobene Rekonstruktion der Aktions-Arbeit, deren Spur sich in den Endprodukten verlor. Der Mehrwert der Arbeit wurde außerdem durch jenen des Kunstmarkts ergänzt, den dieser dem Erscheinen der Objekt-Ware in seinem Kontext verlieh.

Das Konzept der „Dematerialisierung“ wurde seinerseits in anderen theoretischen Ansätzen jener Zeit aufgegriffen.[8] In dem für uns relevanten Fall äußerte dies Masotta nach der Lektüre eines Textes von El Lissitzky, „The future of the book“, der 1927 zuerst veröffentlicht und in der *New Left Review* 1967 neu verlegt wurde.[9] Auch wenn der Text sich auf die Analyse der Beiträge konzentrierte, welche die KünstlerInnen der Avantgarde aus dem Blickwinkel des typografischen Designs zur Verlagsindustrie leisten konnten, war das Argument, das Masottas Aufmerksamkeit erregte, das, in dem der russische Konstruktivist die aus einer neuen Allianz zwischen Kunst und Technik resultierenden Potenziale diskutierte:[10]

„Heute sind die KonsumentInnen die ganze Welt, die Massen. Die Idee, die derzeit die Massen bewegt, heißt Materialismus; dennoch ist die Dematerialisierung die Charakteristik der Epoche. Man denke beispielsweise an diese Übereinstimmung: die Anzahl an Briefen und die Menge an beschriebenem Papier wächst, die Masse

des verbrauchten Materials nimmt solange zu bis das Aufkommen des Telefons eine Entlastung bringt. Danach wiederholt sich dasselbe Phänomen: das Arbeitsnetz erweitert sich und das Versorgungsmaterial nimmt zu, so lange bis sie vom Radio entlastet werden. Resultat: die Materie schrumpft, der Dematerialisierungsprozess schreitet weiter fort." (El Lissitzky 2000: 43).

Auch wenn zeitgenössische Bewegungen wie der Minimalismus ihre Aufmerksamkeit auf den russischen Konstruktivismus lenkten (Foster 1996: 3-34), oszillierte dessen Neulektüre – nicht ohne Ironie – zwischen dem Zitieren der Art und Weise, in der die vordergründige Nicht-Unterscheidung zwischen künstlerischen und industriell erzeugten Objekten ihre auratische Singularität trübt, die wiederum eine partielle Stütze ihrer Autonomie ist – und der Reevaluierung der physischen Beziehung zwischen der BetrachterIn und dem künstlerischem „Objekt", ohne jedoch die Funktion der KünstlerInnen in ihrem sozialen Kontext auf radikale Art neu zu begreifen. Was die Konzeptkunst betrifft, sind die Konsequenzen der Rückgewinnung des Konzepts der „Dematerialisierung" im Essay Masottas vor einem anderen Horizont zu lesen als die Veränderung der phänomenologischen Erfahrung der Werke – die in der Unsichtbarkeit eines Robert Barry versenkt wurden – oder ihre sprachliche Umformung in informative Aussagen, die im Idealfall die Logik des Marktes untergruben. Diese Konsequenzen zeigten das implizite emanzipatorische Potenzial in der durch die expansive Kulturindustrie verursachten massiven Aufnahmebereitschaft auf. Das erklärt vielleicht, weshalb Masotta und die Mitglieder der Gruppe „Arte de los Medios de Comunicación" (Kunst der Kommunikationsmedien) – die Künstler Roberto Jacoby und Eduardo Costa, der Journalist Raúl Escari, denen sich sporadisch

Juan Risuelo anschloss – im Gegensatz zu Marta Minujín, David Lamelas oder Oscar Bony, die ihre Experimente mit den Medientechnologien im Wesentlichen innerhalb der avantgardistischen Institutionen entwickelten, „ihre Arbeiten genau in den Schaltkreisen der Massenkommunikation konstruierten", da sie in diesem Gleiten „die Rückbindung der Kunst an die Massenkultur, ihre noch nicht da gewesene Expansion zu einer MassenrezipientIn [...] und sogar ein potenziell politisches Werkzeug" ausmachten (Longoni und Mestman 2007: 161). Ihre Arbeit in den Medien sollte Risse auftun, Befremdungen und Unterbrechungen im normalisierten Informationsfluss und der Sichtbarkeit in der zeitgenössischen Kulturindustrie erzeugen und durch diese Operation die BetrachterInnen dazu einladen, sich der Natur der sie lenkenden Medien bewusst zu werden.

Folglich können zwei komplementäre Bestrebungen im Schaffen jener KünstlerInnen festgestellt werden: einerseits der Wille zur Entmythifizierung, andererseits der oberste Anspruch, wahre Schaltkreise unabhängiger und paralleler „Gegeninformation" als Alternative zu denjenigen aufzubauen, die man in imperialistischen Händen glaubte.

Die Entmythifizierung der Medien verlief grundsätzlich über zwei Strategien: auf der einen Seite jene der extremen Selbstreferenzialität, welche die dem Medium eigene Materialität hervorhebt, auf der anderen Seite jene, die danach strebt, den mythischen Charakter der Medien durch das Schaffen eines neuen Mythos zu enthüllen. Beispiele für den ersten Fall bilden die von institutionellen Kontexten losgelösten Interventionen, wie *El mensaje fantasma* (Die phantasmatische Mitteilung) von Oscar Masotta und *Circuito automático* (Automatischer Schaltkreis) von Roberto Jacoby, beide aus dem Jahr 1966, deren tautologische Wechselseitigkeit die Kommunikationslogik jener Dispositive

unterlief, in die sie eingeschleust wurden. In diesen Interventionen stellte die Negation jeglicher Äußerlichkeit den Versuch dar, ihre Unterwerfung unter eine instrumentelle Rationalität zu enthüllen, ohne sich einer apriorischen und dogmatischen Essenzialisierung des Mediums schuldig zu machen.

Die aus der Kreation eines neuen Mythos entstehende Entmythifizierung wurde im Barthes'schen Zitat explizit, das in das 1967 von Jacoby selbst verfasste Manifest „Contra el happening" („Gegen das Happening") aufgenommen wurde. Das dem Text „Le mythe aujourd'hui" (in *Mythologies* von 1957) entnommene Fragment, lautete so: „Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heißt einen *künstlichen Mythos* zu schaffen. [...] Es ist das, was man einen experimentellen Mythos nennen könnte, ein Mythos zweiten Grades" (Barthes 1957: 121 in Jacoby 2007: 238).



Art of the media, “Happeining para un jabalí difunto” (“Happening for a Dead Wild Boar”), 1966

Jacoby gab den Anstoß zum *Happening para un jabalí difunto* von 1966 („Happening für einen verstorbenen Eber“), das die von Barthes vorgeschlagene Politisierung des Mythos konkretisierte. Das Anti-Happening bestand aus der medialen Verbreitung der schriftlichen und visuellen Information, die zu einem Event (dem angeblichen Happening) gehörte, das niemals stattfand. Die Initiative, in die einige Journalisten eingeweiht waren, verwies auf das Entstehen einer neuen künstlerischen Form, der Medienkunst, die die Konsequenzen einer schnellen medialen und institutionellen

Neutralisierung des Happenings als neue Mode aufgriff (Longoni 2004: 69). Durch die Konzentration auf Kommunikationsmedien, die zentralen Instanzen in diesem Prozess, setzten die KünstlerInnen eine Reflexion in Gang, die die Grenzen der Geschichte der institutionellen Avantgarde überschritt. Mit dieser Simulationsübung suchten sie nicht so sehr die Falschheit der von den Medien verbreiteten Information aufzudecken, sondern durch eine gleichwertige Operation die Tatsache zum Ausdruck zu bringen, dass diese die Ereignisse *fabrizieren* (Longoni 2004: 72-73).[11] Es ging nicht nur darum, „zu zeigen, dass die Presse betrügt oder verformt", da dies als etwas „Offensichtliches und gemeinhin Verständliches" angesehen wurde, sondern darum, „ein Spiel mit der Realität der Dinge und der Irrealität der Information" zu erzeugen, „mit der Realität der Information und der Irrealität der Dinge, der Materialisierung imaginärer Tatsachen durch die Informationsmedien, eines auf einem Imaginären konstruierten Imaginären" (Jacoby 2007: 238). Die faktische Materialität dieses neuen Äußerungsvehikels stand der literarischen Materialität der traditionellen Kunstgattungen entgegen, wodurch das Entstehen eines Raumes epistemologischer Unsicherheit begünstigt wurde, der die Fortdauer der Grenze zwischen Wahrheit und Fiktion, Realismus und Konstruktivismus offen legte:[12]

„Die Erzählung von etwas, das nicht geschehen und das deshalb falsch und fiktiv war, war dennoch keine simple literarische Fiktion – sie wäre es, wenn sie Teil eines Erzählbands wäre –, da der Kommunikationskontext ihr eine faktische und nicht eine literarische Materialität gab." (Jacoby 2007: 238).

Die Erfahrung verband sich auf diese Weise mit der „dialektischen Überwindung" der antithetischen Beziehung zwischen literarischer Qualität und politischem Kompromiss, zwischen Form und Inhalt, die Walter Benjamin in seinem Artikel „Der Autor als Produzent"

vorschlug.[13] Für Benjamin brachte die Auflösung der traditionellen Kunstgattungen und der Literatur zugunsten einer faktischen Materialität die KünstlerInnen dem Entstehen einer neuen „literarischen" Form, der Zeitung, näher; eine Kunstform, die dazu bestimmt war, diese Oppositionen zu verschieben und die Unterscheidung zwischen AutorIn und LeserIn zu verwischen.[14] Um seine These zu untermauern, erinnerte der deutsche Autor an die Aktivität des russischen produktivistischen Künstlers Sergej Tretjakow, der in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre seine Tätigkeit in der Kolchose *Kommunistischer Leuchtturm*[15] entwickelte, wo er Initiativen wie die Gründung einer von den Bauern selbst hergestellten Zeitung lancierte, deren Amateurhaftigkeit in der Produktion dem Elitismus der bürgerlichen Kunstpraxis entgegenstand.[16]

Im Fall der argentinischen Avantgarde der 1960er Jahre wurden die Überlegungen Benjamins rund um die Operativität des/der KünstlerIn als ProduzentIn durch den bereits erwähnten Text von Roland Barthes gefiltert. In den Texten des französischen Semiologen schuf die Revolution einen diskursiven Raum jenseits der Herrschaft des Mythos. Die Sprache der Revolution entsprach der Sprache des „produzierenden Menschen":

„*Il y a donc un langage qui n´est pas mythique, c´est le langage de l´homme producteur: partout où l´homme parle pour transformer le réel et non plus le conserver en image, partout où il lie son langage à la fabrication des choses, […] le mythe est impossible. Voilà pourquoi le langage proprement révolutionnaire ne peut être una langage mythique. La révolution se définit comme un acte cathartique destiné à révéler la charge politique du monde: elle fait le monde, et son langage, tout son langage, est absorbé fonctionnellement dans ce faire*" (Barthes 1957: 234).[17]

Le Mythe aujourd'hui stellt folglich den eigentlichen Paratext für den Verlauf der argentinischen Avantgarde der 1960er Jahre dar. Hatte die Medienkunst den mythischen Charakter von Information durch die Konstruktion eines Mythos zweiten Grades enthüllt, so bewohnten die ProtagonistInnen des „Wegs von 68" das Intervall zwischen künstlerischer Avantgarde (*avant-garde*) und politischer Avantgarde (*vanguard*), das durch einen revolutionären Impuls gekennzeichnet war, der darauf abzielte, das Fortleben der Repräsentation auf dem Gebiet der kritischen Kunst in Frage zu stellen.[18] Die Selbstbezeichnung „avantgardistisch" verband in ihrer performativen Dimension das Linguistische mit der Notwendigkeit zu „Schaffen", die die KünstlerInnen dazu brachte, auf das von Tretjakow in den zwanziger Jahren eingeführte und später von Bertolt Brecht evozierte operative Modell zurückzugreifen. Wie Georges Didi-Huberman es beschrieb, „sprach Tretjakow von der ‚revolutionären Literatur' in kinematographischen und *gegeninformativen* Begriffen der ‚neuen Reportagen', der Dichter sollte sich ‚mehr an die Zeitung annähern' als vorher" (2008: 20; Hervorhebung durch den Autor).

Genau dieses Konzept der „Gegeninformation" sollte zu einem der wiederkehrenden Argumente im Journalismus von *Tucumán Arde* (Tucumán brennt) werden (Longoni und Mestman 2008). Durch die Inkorporierung der in den Debatten der postrevolutionären russischen Avantgarde präsenten kollektivistischen Ideologie (Zalambani 1998: 62-65) verliehen die KünstlerInnen dem kritischen Charakter der Erfahrungen aus der „Medienkunst" eine neue Dimension, um marginale Räume oder parallele Informationsschaltkreise zu schaffen. Dieser Vorsatz brachte eine arbeitstechnische und kontextuelle Veränderung der Kunstproduktion und -rezeption mit sich. Es ist bemerkenswert, dass bei *Tucumán Arde* die Äußerung der zentralen Ideen der

„Medienkunst“ die Rolle einer Präsentationsgrundlage vor der Presse innehatte, eines Ablenkungsmanövers von den äußersten Bestrebungen der Erfahrung. Es ist, als wären sich die KünstlerInnen dessen bewusst gewesen, dass die „Medienkunst“ das gleiche neutralisierende Schicksal zu erleiden begann, das die an ihr Beteiligten für die Happenings von Di Tella diagnostiziert hatten. Auf einer der Reisen, die sie im Zuge ihrer Feldarbeit für die Ausstellung in Rosario in das Bundesland Tucumán unternahmen, gaben einige der am Unternehmen Beteiligten eine Pressekonferenz, in der sie erklärten, sie wollten ein Werk in Angriff nehmen, das sich um das Verhältnis von „Kunst und Massenkommunikation“ drehte. In der Linie des vorher erwähnten Konzepts der faktischen Materialität erklärten die KünstlerInnen, dass sie „über die Kommunikationsmedien die konkrete Realität als künstlerisches Material“[19] verwenden würden. In Wirklichkeit war der für die Ausstellung des rund um die Zuckerkrise von Tucumán gesammelten Materials vorgesehene Raum ein Lokal der CGT-Gewerkschaft (Confederación General de los Trabjadores) von Rosario, die mit dem abgespaltenen, inoffiziellen Sektor der CGT de los Argentinos in Verbindung stand. Sie nahmen an, dass es, solange die Medien der Kulturproduktion in den Händen der machthabenden Klassen blieben, unerlässlich war, alternative intersubjektive Räume zu schaffen, die „ein Informations- und Kommunikationsnetz von unten“[20] einführten.



ARTISTAS PLASTICOS ROSARINOS de vanguardia que visitan nuestra provincia para desarrollar un plan cultural.

Arte y Comunicación de Masas

Artistas plásticos del Litoral dieron en una conferencia de prensa las características de un plan de información

Habiendo llegado a la conclusión de que la realidad humana, la sociedad, la vida y el diario proceso de la búsqueda de la comunicación entre los hombres, pueden ser entendidos como elementos plásticos para concretar una obra, tanto o más valedera que las producidas por el arte tradicional, un grupo de artistas plásticos de vanguardia rosarinos, santafesinos y de la Capital Federal, han unido sus esfuerzos para poner en práctica un plan experimental, cuyas características trataron de explicar ayer en una conferencia de prensa. La conferencia se llevó a cabo en la sede del Departamento de Artes Plásticas del Consejo Provincial de Difusión Cultural, organismo que la convocó, auspiciando el proyecto de los artistas visitantes.

El Tiempo y su Signo

Estaban presentes la vocal de Artes Plásticas, profesora María Eugenia Aydar y los plásticos Aldo Bortolotti, Eduardo Favalio, Rubén Naranjo, Emilio Ghilioni, Noemí Escandell, Graciela Carnevale, Carlos Uchork, Beatriz Balbé, Norberto Puzzolo, Oscar Pidustwa. También, representantes de diarios locales del periodismo radiofónico.

Inició el intento de explicación e información referente al plan Rubén Naranjo y, como una introducción necesaria, destacó la presencia de los medios de difusión en la vida contemporánea, la importancia que ella tiene en la cultura de las masas y los resultados que se obtienen en lo referente a transmisión de la obra de los creadores en los medios populares. Ese cúmulo de organismos, cosas e ideas, integrado por periódicos, revistas, radiotelefonía, televisión, etcétera, fue presentado por el artista rosarino como un elemento susceptible de modificación y orientación voluntaria para que sirva a las necesidades de comunicación colectivas. En este orden de cosas analizó brevemente la significación de la noticia y sus posibilidades, vista desde el plano del arte y la cultura.

A continuación, Favario reseñó la evolución de la plástica rosarina, a título informativo. Señaló la ruptura que los artistas integrantes de los grupos de vanguardia produjeron con el Grupo Litoral (de inspiración telúrica) y los resultados obtenidos, que se concretaron en la muestra Rosario 67, en la que participaron, además de los citados, Bantino, Renzi, Gatti, Ana María Giménez y otros.

No Permanecer Aislados

La experiencia de las exposiciones plásticas en "galerías" y la consecuente convicción de que el público que asistía a las mismas era poco menos que siempre idéntico y crecía con tremenda lentitud —expresaron luego los artistas visitantes— los llevó a tentar una mayor aproximación con los medios populares. Experiencias sucesivas y la búsqueda de posibilidades concluyeron, por último, en el plan que se encuentran realizando y cuya característica es la voluntad de no permanecer aislados. Es decir, comunicarse.

Eligieron entonces tres ciudades: Rosario, Tucumán y Buenos Aires y se propusieron producir en ellas información artística cultural, para iniciar un proceso de intercambio y desarrollo. Están, pues, en Tucumán ciudad a la que consideran culturalmente adecuada para la finalidad que persiguen. Recogerán aquí toda la información posible, la cual será vertida en los medios informativos de los tres centros citados.

Tienen ya proyectadas entrevistas y visitas varias. Queda sólo preguntarse si el arte y la cultura pueden modelarse plásticamente en las masas con los medios de que disponen y como lo desean. Pero el intento es original: he aquí a un grupo de jóvenes artistas que abandonan los materiales habituales con que creaban sus obras para adoptar la casi inasible materia de la realidad circunsdante y de la vida.

Folklore en Los Sarmiento

Se realizará entre el sábado y el domingo próximos el V Festival Folklórico de Los Sarmiento, organizado por el grupo rural de esa localidad. La muestra nativista contará con la participación de artistas profesionales y delegaciones de Aguilares y Lules.

Los Números

Entre los números anunciados para el festival figuran Los de Salta, conjunto de amplia repercusión popular; Los Huayra Hua, Los Cumpas, El Guaso Pereyra y otros. La conducción de los espectáculos estará a cargo de Armando de Mendoza. La comisión organizadora está ultimando detalles relativos al mejor desarrollo de las dos jornadas previstas.

inauguración de su sede social.

Resultaron ganadores en el concurso de pintura, los trabajos de la señorita María Teresa Méndez, primer premio; segundo premio, Carlos Zeman; tercer premio, Mario Martínez; cuarto, Rubén Arjes y quinto, Luciana Ragout.

El día 31, en la sede de la institución organizadora, tendrá lugar el acto de entrega de premios.

Premios la Alianza Francesa

Se efectuará hoy a las ... la Alianza Francesa de ... ciudad el acto de distribu... de premios correspondient... período lectivo de 1967.

Posteriormente se exh... "Y ahora brilla el sol"... cula en color y cinemás... con la que se inaugurar... nuevo equipo de proyec... de la institución. La ent... al acto será libre.

EL MUNDO DEL ESPECTACULO

Proyecto

"El ojo público", la obra teatral de Peter Shaffer, conocida por nuestro público durante la pasada temporada, será llevada al cine en Londres. Se están ultimando los detalles de producción para dar comienzo al rodaje. La principal figura femenina de la película será Katharine Ross.

lo lanzará cinematográficamente. La película se ... lará "Quiero llenarme ... ti", y se comenzará a ... mar a mediados de nov... bre. El productor del fi... Emilio Vieyra, dijo que ... muy posible que al lad... Sandro aparezcan num... sas figuras de orden l... nacional, cuyas confir... ciones se están esperan...

Productor

JOSELITO, el recordado niño cantor de "Saeta" y otros filmes, será la figura principal de "Prisionero de la ciudad". Pero eso no es lo importante de la noticia. Joselito, ahora convertido en un serio joven de negocios, también será el responsable de la producción de la película. En la presentación figurará, por primera vez en la pantalla, con su verdadero nombre: José Jiménez Fernández.

Lanzamiento

SANDRO, que actualmente está batiendo records de venta con sus discos, acaba de firmar un contrato que

Alivie el Resf...
ASPIRADOR...
Recomendado po...
PIDALO EN FAR... FARMA DEL NOR... SUCESORES DE BLEC...

Facultad de Ar...
Llama a concurso ... para proveer 1 ca... TE DE I, con semi... turas "SISTEMAS ... y "II". INSCRIPC... a horas 12 - INFO... Facultad - Av. Be...

SENSACI...

LAS M...
(Reina...
Escú...
Y TODOS ... A LA...
pc...

Tía María
Endiablado licor de Café
INDUSTRIA ARGENTINA

REPAVIMENTACION

La Gaceta, October 23, 1968. Page from a Tucumán newspaper reporting on the artists' supposed intention to create a work that would connect art and the mass media. Graciela Carnevale Archive.

An der Montage der Ausstellung stach die Verwendung von Fotografie und Information hervor, in der sich zwei ganz bestimmte ästhetische Ideologien verbanden: auf der einen Seite der Rückgriff auf das Bild als Zeugnis der Armut, auf der anderen die Integration des/der BetrachterIn in eine Umgebung, die von visuellen und textuellen Stimuli überbordete. Der Gebrauch der Fotografie in Bezug auf den ersten Punkt ging zurück auf einen Aspekt, der von Jorge Ribalta als „fotografische Opfertradition" bezeichnet wurde (Ribalta 2008: 12-21). Das fundamentale Kennzeichen dieser Ikonographie stellt die von John Grierson 1926 entwickelte Idee der Fotodokumentation und ihre ersten effektiven Realisierungen in den Kampagnen dar, die von den Reformpolitikern der USA während der ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts begonnen wurden und die ihren Höhepunkt in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre mit dem Projekt der Farm Security Administration (FSA) erreichten. Dieser Blick, den Martha Rosler mit dem „sozialen Bewusstsein der in Bildern präsentierten liberalen Sensibilität" (Rosler 2004: 70) verband, ordnet in *Tucumán Arde* seine rein informative Komponente der Aktivierung von Empathie und Mitgefühl bei dem/der BetrachterIn unter, und das in einem Kontext, der geprägt war von der Entstehung der argentinischen Neuen Linken, in der bestimmte Sektoren des Peronismus eine Synthese aus Christentum und Marxismus entwarfen. Martha Rosler selbst hat die Verbindungen zwischen dem Auftauchen der Fotodokumentation und der „christlichen Ethik" aufgedeckt (Rosler 2004: 72). Die Vorstellung von Nächstenliebe, zentral für die besagte Ethik, schwebte über einigen der Initiativen, die die argentinische Erfahrung begleiteten, wie dem Aufbau eines Stands, an dem Lebensmittel gesammelt wurden, um sie in das Umland von Tucumán zu schicken. Als Kontrast wurde daneben ein Text

aufgenommen, in dem darauf hingewiesen wurde, dass es sich nicht um ein Werk der Wohltätigkeit handelte, sondern dass die Betreiber die soziale Ungerechtigkeit lindern wollten.





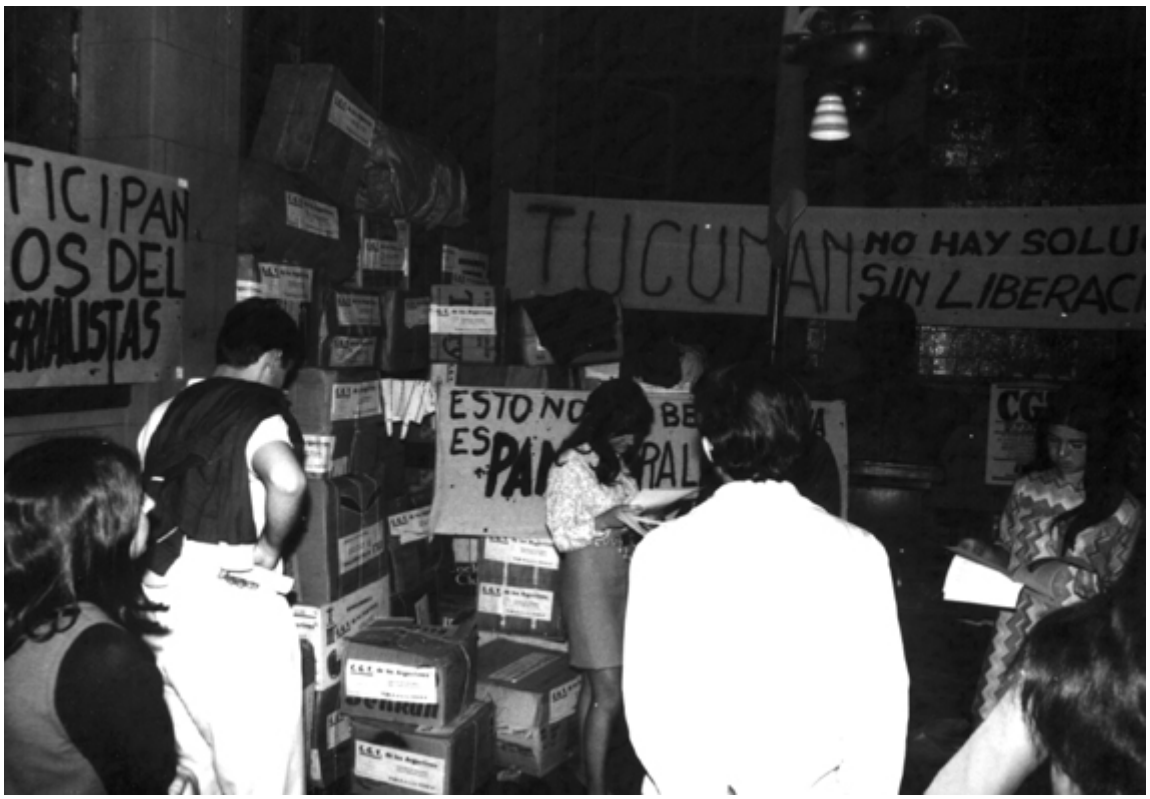
Two of the photographs taken by the artists involved in *Tucumán Arde* during a trip to the Tucumán sugar refineries, showing some of the hardship suffered by the workers, 1968, Graciela Carnevale Archive.

Dennoch ist es nicht möglich, eine Rezeptionstheorie aus der isolierten Betrachtung dieser Bilder zu entwickeln, da letztendlich jedes von ihnen auf individueller Ebene eine sekundäre Rolle spielte, in der sich die „metonymische Anpassung“ als Wahrheitsbeweis durchsetzte.[21] In der Formalisierung ihrer Annäherung an die Problematik von Tucumán ging es weniger um die Suche nach der objektiven Reproduktion des Realen durch die geordnete Ansammlung von Dokumenten, wie sie von Grierson vorgeschlagen wurde, als darum, ein Dispositiv der Umwelt zu schaffen, das das Spektrum der Revolution auf die Beteiligten ausweiten würde. In der endgültigen Montage im Gewerkschaftssitz wurde daher der fotodokumentarische und

textuelle Aspekt der gesammelten Daten dem Konzept der „Überinformation“ untergeordnet, die ein weiteres Schlüsselkonzept der Literatur des „Wegs von 68“ darstellt. Dieser Informationsüberschuss wurde in der einhüllenden Sättigung widergespiegelt, die durch die Vielzahl von Sinnesreizen und besonders von den in der Ausstellung präsenten Informationsimpulsen geschaffen wurde, die darauf abzielten, den/ die BetrachterIn politisch zu sensibilisieren und gleichzeitig in eine bestimmte politische Richtung zu bewegen. Auch wenn es möglich ist, eine Genealogie dieser Strategien zu etablieren, die auf die von El Lissitzky realisierten Propagandaausstellungen in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre zurückgeht (Aynsley 2008: 83-107 und Pohlmann 2008: 167-191), geht die „Besetzung“ des Gewerkschaftsgebäudes durch Fotografien, Statistiken, mündliche ZeugInnenaussagen, Zeitungsausschnitte, Texte, Filmprojektionen etc. über die Inszenierungen des russischen Konstruktivisten hinaus, da sich die faktographische Präsentation (wörtlich das „Schreiben der Tatsachen“) des gesammelten Materials nicht auf einen mehr oder weniger abgesteckten Raum beschränkte, sondern die von der argentinischen Avantgarde der 1960er Jahre erreichte Radikalität enthüllte. In diesem Sinn können, wie Ana Longoni und Mariano Mestman aufzeigen, „die Ausstellungen von *Tucumán Arde* weniger als traditionelle Kunstausstellung in einer Gewerkschaft verstanden werden, sondern vielmehr als das Ins-Spiel-bringen einer Weise, in der sich die Kunst in einem öffentlichen Raum als Alternative zu Kunstkreisen installiert/ sich diesen aneignet/ sich mit ihm vermischt“ (Longoni und Mestmann 2008: 201). Im Vergleich zu den erwähnten „Fotomontage-Fresken“ El Lissitzkys, unter denen dasjenige hervorgehoben werden muss, das eloquent als *Die Aufgabe der Presse ist die Erziehung der Massen* betitelt ist, das der russische Konstruktivist für den sowjetischen Pavillon der zwischen Mai und Oktober 1928

in Köln gezeigten *Internationalen Presse-Ausstellung* entwarf, und in den visuelles, textuelles und statistisches Material aufgenommen wurde (Buchloh 2004: 138), beruht die Besonderheit von *Tucumán Arde* nicht bloß auf der Suche nach einem alternativen Publikum, die sich aus der kontextuellen Verschiebung einer internationalen Ausstellung zu einer ArbeiterInnengewerkschaft ableitete, und auf dem kollektiven Charakter des Produktions- und Formalisierungsprozesses, sondern auch auf der Insistenz, durch eine Überschreitung des normalisierten Formats und der traditionellen Präsentationsräume von Dokumenten mit der Form der „Ausstellung" als Kennzeichen der (bürgerlichen) Kunst Schluss zu machen.




TICIPAN
OS DEL
ERIALISTAS
TUCUMAN
NO HAY SOLU
SIN LIBERAC
ESTO NO
ES
PA
RAL
CG




1920 NO
RENUE
¿ADONDE FUE A
PRONTUARIO
MARTINEZ DE HOZ
ANCHORENA
REFINERIAS
GRUPO
PAZ POSSE
PADILLA
GALLO
ING SAN JUAN
ING SAN ANTONIO
SYLVANIA
VALE MAS
MIL SALDOS
SEARS
ROEK BUCK
SUDAMTEX
SOC. ELECTRONICA ARC
MONSANTO
ARGENT
HOLT RUFFIN YCIA
SASSON BANK
CORPORACION FINANCIERA
BOSTON
TESORE
JUAN CARL
PARIENTE DE MA
COSSIO ETCHE
CONECTADO C
(ING. SAN

Tucumán Arde: images of the public campaign in Rosario and the exhibition at the CGT headquarters, 1968, Graciela Carnevale Archive.

Auch wenn *Tucumán Arde* neue Formen der Sichtbarkeit ersann, die später von der kritischen Kunst entwickelt wurden, wie die *Kartographien*, die die Verbindungen zwischen den Zuckerrohrpflanzungen, der Diktatur Onganías und den entstehenden multinationalen Konzernen wie Monsanto offenbarten, zeugt das Setzen auf Überinformation von der spezifischen Historizität der Erfahrung: Die Imminenz, mit der die KünstlerInnen den zukünftigen Revolutionsausbruch erfuhren, machte die visuelle Disposition des gesammelten Materials vom Anspruch eines massiven Eindrucks auf BetrachterInnen abhängig. Auf diese Weise wurde versucht, den Effekt der Unmittelbarkeit der Realität wieder in die Kunst aufzunehmen, der ihr durch ihre bürgerliche Etappe entzogen worden war.[22] Wie bereits erwähnt, situierte sich diese Erfahrung an einem politischen Zeitpunkt zwischen zwei Konzeptionen der Avantgarde. In jenen Jahren hatte Jorge Romero Brest darauf hingewiesen, dass die Unterscheidung zwischen politischer Avantgarde und künstlerischer Avantgarde darauf gründete, dass bei der ersten die Aktion einem Ziel untergeordnet war, während bei der zweiten ein solches Ziel fehlte.[23] Unabhängig von der möglichen Intention des Direktors Di Tella in dieser Formulierung, ist diese Unterscheidung passend, wenn der Zeitpunkt gekommen ist, über den Prozess der politischen Subjektivierung nachzudenken, der die in *Tucumán Arde* involvierten KünstlerInnen betraf. In ihrem anti-institutionellen Streben nahmen diese KünstlerInnen das Risiko auf sich, den dissensuellen Charakter ihres „Schaffensmodus“ zu verlassen, um von einer Strömung absorbiert zu werden, die ihre

Tätigkeit der Teleologie der revolutionären Politik unterordnen würde. In Bezug auf diesen Aspekt ist es interessant, die Worte von Susan Buck- Morss zur Sprache zu bringen, wenn sie im Kontext der sowjetischen Avantgarde der zwanziger Jahre zwischen *vanguard* (politische Avantgarde) und *avant-garde* (kulturelle Avantgarde) unterscheidet:

„Durch das Akzeptieren der kosmologischen Konzeption der revolutionären Zeit der Avantgarde (vanguard) verließ die Avantgarde (avant-garde) die gelebte Zeitlichkeit der Unterbrechung, der Distanzierung, des Wagnisses – kurz: sie verließen die *phänomenologische Erfahrung der avantgardistischen Praxis* (avant-garde). Es ist in politischer Hinsicht wichtig, diese philosophische Unterscheidung in Bezug auf die Zeit der Avantgarde (avant-garde) und der Avantgarde (vanguard) zu treffen, auch wenn die Avantgarde-KünstlerInnen (avant-garde) sie nicht trafen.“ (Buck-Morss 2000: 62).

In der Analyse von Buck-Morss ist ein benjaminisches Erbe auszumachen, das die politische Singularität der Avantgarde-Kunst den unheilvollen Konsequenzen gegenüberstellt, die es für die revolutionäre Politik hatte, dass sie die das 19. Jahrhundert leitende Zeitlichkeit des historischen Fortschritts als ihre eigene übernahm (Galende 2009: 49–54). Buck-Morss macht in der kulturellen Avantgarde einen Widerstand gegen die teleologischen Auferlegungen der politischen Avantgarde aus, die in einer Fußnote mit „der kosmologischen Zeitlichkeit der hegelianisch-marxistischen Konzeption“ (Buck-Morss 2000: 304) assoziiert werden. Am Rande der Werke, die den typischen avantgardistischen Vorgehensweisen entsprachen, wie die Collagen, in denen León Ferrari die den Kommunikationsmedien rund um die Krise von Tucumán entnommenen Informationsbetrug aufzeigte, sind die Ausstellungen von *Tucumán Arde* auch das

Symptom einer Geschichtslogik, in der die kulturellen Avantgarden von den politischen aufgesaugt werden. Der Fortgang der Idee der Avantgarde an sich hatte die negative Kraft des „kulturellen Objekts“ beiseite gelassen. Dieses wurde als Dispositiv verstanden, das fähig war, „den Fluss der Geschichte anzuhalten und die Zeit für alternative Sichtweisen zu öffnen“ (Buck-Morss 2000: 63), mit dem Ziel, sich als „Bewegung zu verständigen und zu projizieren, die stets die Kunst verneint und die Geschichte bejaht“[24]. In diesem affirmativen Prozess entfernte die revolutionäre Kraft, die die KünstlerInnen dazu gebracht hatte, ihre Funktion innerhalb des Sozialen neu zu verteilen, diese gleichzeitig sowohl
vom zeitlichen Hereinbrechen der institutionell verwalteten *avant-garde* wie großteils auch von der Möglichkeit, die Haltungen der entstehenden bewaffneten politischen Avantgarde (*vanguard*) als eigene zu übernehmen. Die operative Faktographie, die die argentinische Avantgarde der 1960er Jahre in Gang gesetzt hatte, stieß, nach dem gewaltigem Funkeln ihres Entstehens auf die diskursive und vitale Grenze, die den Anstoß für eine Neukonzeptualisierung der Beziehungen zwischen Kunst und Politik in den darauf folgenden Jahren geben sollte.

Bibliografie

Aynsley, Jeremy (2008), „Pressa, Colonia, 1928. Diseño de exposiciones y publicaciones en la época de Weimar“, in: *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de* Pressa *a* The Family of Man*, 1928-1955*, Jorge Ribalta (Hg.), Barcelona: MACBA.

Barthes, Roland (1957), *Mythen des Alltags.* Übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (2002). „Der Autor als Produzent", in: *Medienästhetische Schriften,* Detlev Schöttker (Hg.), Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Buchloh, Benjamin (2004), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid: Akal.

Buck-Morss, Susan (2000), *Dreamworld and catastrophe. The passing of mass utopia in East and West,* Massachusetts: MIT.

Bürger, Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Clay, Jean (1967), „La peinture est finie", in: *Robho* 1: s. p.

Cough, Maria (2006), „Radical Tourism: Sergei Tretiakov at the Communist Lighthouse", in: *October* 118, S. 159–178.

Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

El Lissitzky (2000), „El futuro del libro", in: *ramona. Revista de Artes Visuales* 9-10, S. 43–45.

Fore, Devin (2006), „Introduction", in: *October* 118, S. 3–10.

Foster, Hal (1996), *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*, Cambridge, Massachusetts u. a.: MIT Press.

Galende, Federico (2009), *Walter Benjamin y la destrucción*, Santiago de Chile: Metales Pesados.

Groys, Boris (2008), *Obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-textos.

Huyssen, Andreas (1986), *After the great divide. Modernism, mass culture, postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press.

Jacoby, Roberto (2007), „Contra el happening“, in: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60*, Inés Katzenstein (Hg.), New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art / Fundación Espigas-Fundación Proa.

Lippard, Lucy R. y Chandler, John (1968), „The Dematerialization of Art“, in: *Art International* 12/2, S. 31–36.

Lippard, Lucy R. (2004), *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid: Akal.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2008), *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires: Eudeba.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2007), „‚Después del pop, nosotros desmaterializamos‘: Oscar Masotta, los happenings y el arte de los medios en el conceptualismo“, in: *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años ‘60*, Inés Katzenstein (Hg.), New York/Buenos Aires: The Museum of Modern Art / Fundación Espigas-Fundación Proa.

Longoni, Ana (2004), „Estudio preliminar“, in: *Revolución en el arte*. Oscar Masotta, Buenos Aires: Edhasa.

Pohlmann, Ulrich (2008), „Los diseños de exposiciones de El Lissitzky. Influencia de su obra en Alemania, Italia y Estados Unidos, 1923–1943“, in: *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de*

propaganda, de Pressa *a* The Family of Man*, 1928-1955*, Jorge Ribalta (Hg.), Barcelona: MACBA.

Rancière, Jacques (2006), „Estética y política: las paradojas del arte político“, in: *Las imágenes del arte, todavía*, Josu Larrañaga und Aurora Fernández (Hg.), Cuenca: UIMP.

Ribalta, Jorge (2008), *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, Barcelona: MACBA.

Río, Víctor del (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Madrid, Abada.

Roberts, John (1998), *The art of interruption. Realism, photography and the everyday*, Manchester: Manchester University Press.

Rosler, Martha (2004) „Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental“, in: *Efecto real. Debates postmodernos sobre fotografía*, Jorge Ribalta (Hg.), Barcelona: Gustavo Gili.

Zalambani, María (1998). *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20,* Ravenna: Longo Editore.

[1] Auch wenn sie in der Literatur jener Zeit als austauschbare Begriffe auftauchen, wird der Produktivismus von der späteren Historiographie als theoretische Kehrseite des Konstruktivsmus

verwendet, wie Víctor del Río bemerkt hat (Zalambani 1998). Der Autor hat diese Konzeption in Río 2010: 49-51 nuanciert.

[2] Zur Geltungsdauer des Anachronismus in der Kunstgeschichte siehe Didi-Huberman 2008.

[3] Diese leiten sich unter anderem aus den folgenden Aspekten ab: 1. Das Projekt des Produktivismus entwickelte sich, auch wenn es nicht auf die Unterstützung des bolschewistischen Apparats zählen konnte, in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, ermutigt vom Konsolidierungsprozess der Oktoberrevolution, während sich im Fall der argentinischen Avantgarde zunehmend die Hoffnung auf eine bevorstehende Realisierung der Revolution andeutete. 2. Der Industrialisierungseifer, der das Aufblühen des Produktivismus kennzeichnete, behielt seine Gültigkeit im Kontext der argentinischen Avantgarde nicht, wo das Interesse sich zu den neuen Informationstechnologien hin verschob.

[4] Nachdem er zurückweist, was er „eine internationalistische Theologie der modernen Kunst“ nennt, bestärkt Andreas Huyssen die KulturhistorikerInnen darin, die *Ungleichzeitigkeiten* der Moderne zu überspringen, um sie „mit den Kontexten und spezifischen Konstellationen der Geschichte und der regionalen und nationalen Kulturen“ (Huyssen 1986: 195) in Verbindung zu bringen. Diese kurze Arbeit strebt danach, diesen Vorschlag von Huyssen mit der bereits angesprochenen transhistorischen konzeptuellen Lektüre in Einklang zu bringen.

[5] Benjamin Buchloh hat in seinem wegweisenden Essay „Von der Faktur zur Faktographie“ darauf hingewiesen, dass Bewegungen wie der Produktivismus die der Avantgarde – und besonders dem Kubismus – inhärente Mimesiskritik mit „Fragen in Bezug auf die

Distribution und das Publikum“ vervollständigten (Buchloh 2004: 138). Wie im Essay von Buchloh nimmt in den erwähnten Untersuchungen das Konzept der Faktographie einen zentralen Platz ein. Ein gutes Beispiel dafür ist die Monografie, die ihm die Zeitschrift *October* im Herbst 2006 widmete.

[6] Es war genau ein Vorschlag des spanischen Forschers und Kunstkritikers Víctor del Río, der die Möglichkeit eröffnete, die Aktualisierung der erwähnten produktivistischen Konzepte in einem Kontext zu denken, der unserer Meinung nach nicht unter die typifizierte Charakterisierung der „Neoavantgarde“ (Bürger 1974) fällt.

[7] Vgl. das Archiv der CAV (UTDT), CAV_GPE_1001.

[8] Siehe unter anderen Lippard und Chandler 1968, Lippard 2004 und Clay 1967.

[9] Susan Buck-Morss hat auf den Einfluss von Malevich auf El Lissitzky hingewiesen. Die beiden trafen sich in Vitebsk im Sommer 1919 auf Einladung des Direktors der Kunstschule der Stadt, Marc Chagall (Buck-Morss 2000: 298). Im erwähnten Artikel nennt Jean Clay den vorherrschenden Künstler als einen der Vorläufer des Konzepts der „Dematerialisierung“: Im gleichen Jahr seines Zusammentreffens mit El Lissitzky äußerte Malevich seinen Wunsch, seine Kompositionen direkt über Telefon zu übertragen, ein Streben, das Moholí Nagy drei Jahre später konkretisieren sollte.

[10] „Das so genannte ‚Künstlerische‘ und das ‚Technische‘ sind untrennbar“ (El Lissitzky 2000).

[11] Es verbreiteten sich in der Folge Zweifel an der Realitätstreue des Dokuments, die der Anschuldigung von Boris Groys in Bezug

auf den naiven Glauben, den die ProduktivistInnen in seine avisierende Neutralität gelegt hatten, widersprechen sollte (Groys 2008: 71-72).

[12] Für eine nicht-mimetische Konzeption des Realismus im revolutionären Russland siehe Roberts 1998: 2-16.

[13] Man beachte die Parallele zwischen der Notiz Benjamins rund um das Konzept der „Technik" und der Reflexion Jacobys über die Medien: „Zugleich stellt der Begriff der Technik den dialektischen Ansatzpunkt dar, von dem aus der unfruchtbare Gegensatz von Form und Inhalt zu überwinden ist" (Benjamin 2002: 233). „Das Konzept des Mediums beinhaltet die Kategorien Inhalt und Form, aber genau deshalb muss die Diskussion von diesem Niveau auf das der Medien an sich verschoben werden." (Jacoby 2007: 239).

[14] Víctor del Río hat in Bezug auf Benjamins Text von einem „Modell der ‚Verzeitschriftung' der Literatur" gesprochen (2010: 166).

[15] Für einen Abriss einer scharfsinnigen Kritik einiger der während des Aufenthalts von Tretjakow in der Kolchose aufgenommenen Fotografien siehe Cough 2006. Auf gewisse Weise teilt *Tucumán Arde* einige dieser Charakteristiken des „radikalen Tourismus", den Cough anspricht.

[16] Dieser Vorsatz spiegelte sich in Dokumenten wie dem aus der dritten Kommission des Treffens der bildenden KünstlerInnen des Cono Sur 1972 resultierenden Bericht, bezeichnenderweise „Kunst und Massenkommunikation" betitelt, in dem man liest: „[...] die neue Politik dieser Medien ist es, das Volk zu ihren Protagonisten zu machen und die Kontrolle über sie zu erlangen. Das impliziert, dass die ArbeiterInnenklasse ihre eigenen Nachrichten macht und sie zirkulieren lässt, damit es direkter Sender seiner

Kommunikation ist, [...] ist es notwendig, dass das Volk die Sendung und Herstellung der Kommunikationsorgane zu seiner Verfügung und unter seiner Verantwortung hat, auf der Ebene und Umlaufbahn, in der seine soziale Praxis gravitiert: Zeitungen der Fabrik, des Wohnviertels, der Mutterzentren etc. ...“

[17] „Es gibt also eine Sprache, die nicht mythisch ist. Es ist die Sprache der produzierenden Menschen: überall, wo der Mensch spricht, um das Wirkliche zu verändern und nicht, um es als Bild zu bewahren, überall, wo er seine Sprache mit der Herstellung der Dinge verbindet, [...] ist der Mythos unmöglich. Hierin liegt der Grund dafür, dass eigentlich eine revolutionäre Sprache keine mythische Ausdrucksweise sein kann. Die Revolution wird als ein kathartischer Akt definiert, der bestimmt ist, die politische Belastung der Welt zu enthüllen. Sie macht die Welt, und ihre Sprache, ihre ganze Sprache wird funktional von diesem Tun absorbiert.“ (Barthes 1957: 134f.).

[18] Dieser Aspekt wurde von Rancière 2006 überzeugend analysiert.

[19] So wurde es in einer Lokalzeitung in ihrem Artikel „Kunst und Massenkommunikation in den Arbeiten der rosarischen KünstlerInnen“ aufgenommen, San Miguel de Tucumán, Donnerstag 24. Oktober 1968, Archiv Graciela Carnevale.

[20] Kommuniqué der Ausstellung in Buenos Aires, unterzeichnet von den „Avantgardeplastikern der Kommission der künstlerischen Aktion der CGT in Argentinien“, Buenos Aires, November 1968, Archiv Graciela Carnevale.

[21] Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass, wie Longoni und Mestman gezeigt haben, neben den beschriebenen Fotografien auch andere der „Mobilisierungen der FOTIA

[Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azucár, die die wichtigste Zuckergewerkschaft der Region gewesen war], populären Proteste und Kochtopfmärsche und der Zusammenstöße mit den unterdrückenden Kräften“ mit aufgenommen wurden (Longoni und Mestman 2008: 203).

[22] Unterschiedliche nachträgliche Belege der in die Bewegung involvierten KünstlerInnen (Roberto Jacoby, Margarita Paksa, Pablo Suárez) zeugen von dieser Tatsache (Longoni und Mestman 2008: 342-362, 369-379 und 385-394).

[23] „Im Gegensatz zur politischen Avantgarde hat [die künstlerische Avantgarde] kein Ziel, das sie erreichen könnte.“ Archiv Jorge Romero Brest, J. Romero Brest, „¿Qué es eso de la vanguardia artística?“, Consejo de Mujeres, 10/05/1967, Ateneo de Caracas, 18/01/1968, S. 2.

[24] Roberto Jacoby „Mensaje en Di Tella“ (vgl. Longoni und Mestman 2008: 105).



Art of the media, “Happeining para un jabalí difunto” (“Happening for a Dead Wild Boar”), 1966