

Das CAYC in Buenos Aires

Lateinamerika gilt hierzulande - trotz der Architektur von Brasilia, trotz der Biennale von Sao Paulo - immer noch als eine Art Kunstprovinz. Bekannt ist die monumentale Kraft der mexikanischen Wandmalerei, aber auch sie wird eher als befremdlich und exotisch empfunden, jedenfalls hat sie keine Wirkung auf die europäisch-us-amerikanische Kunstszenarie ausgeübt. Dass es, neben dem technologischen Modernismus der Brasilianer und der mythologischen Bauernkunst der Mexikaner, noch ein grosses Feld zeitgenössischer Kunst in Südamerika gibt, das auch nicht durch die in Paris, New York und Basel lebenden Emigranten repräsentiert wird, ist nicht ins Bewusstsein der Europäer gedrungen und findet keinen Niederschlag in der Ausstellungspraxis der Museen und den Bemühungen der Privatgalerien.

Dabei gäbe es genügend Informationen, um dieser Unkenntnis abzuhelfen. Unter der Leitung des Vizepräsidenten des Internationalen Kunstkritikerverbandes (AICA), Jorge Glusberg, besteht seit Jahren in Buenos Aires das "Centro de arte y comunicacion", das nicht nur Ausstellungen und Kongresse organisiert, sondern auch in zahlreichen Publikationen Rechenschaft über seine praktische Tätigkeit und die damit verbundenen theoretischen Erwägungen ablegt. Studien über die Rhetorik der lateinamerikanischen Kunst, über die Theorie der Institutionen des Kunstbetriebs, über die gattungssprengenden Tendenzen der modernen Kunst - die Mixed-Media und Intermedia-Versuche - sind zum Beispiel aus den Arbeiten des Zentrums hervorgegangen.

Die theoretische Grundlage, von der die Forschungen des Zentrums ausgehen, hat Glusberg auf dem XIII. Kongress des Internationalen Kunstkritikerverbandes 1978 charakterisiert als "Modell einer sozio-semiotischen Kunstbetrachtung". Die Theorie der Künste wird als Teil einer allgemeinen Kulturtheorie aufgefasst, die sich dadurch auszeichnet, dass sie alle kulturellen Objekte als semiotische Objekte, als Zeichenträger und letztlich, den Unterschied zwischen dem Ding und seiner Bedeutung nivellierend, als Zeichen betrachtet; kulturelle Tätigkeiten des Menschen sind dann Zeichensetzung - Denomination - und Zeichenübermittlung - Kommunikation (und wie wir seit Karl Bühlers Sprachphilosophie wissen, ist Denomination ohne Kommunikation, das heisst ohne die Einbettung in die - wie

Bühler sagt - "dreistrahliges semantische Relation zwischen Sender, Empfänger und Zeichen" bedeutungslos). Zeichensetzung bekommt ihre Funktion also nur innerhalb eines kommunikativen Beziehungssystems - wie zum Beispiel der Instinktauslöser im tierischen Verhaltenskodex. Das einzige bewusste und das will sagen artifizielle Zeichensystem, das wir kennen, ist die menschliche Kommunikationsgemeinschaft (und ihre Abbildung in der Sprache und durch die Sprache): es ist zugleich universell, denn ⁱⁿ es gehen die Menschen und ihre Beziehungen untereinander sowie zur nicht-menschlichen Welt ein. So wird, in dieser Konzeption, die Kulturtheorie "zu einer Art allgemeiner Anthropologie".

Der Einfluss des Strukturalismus ist unverkennbar, Glusberg bezieht sich auf Saussure, Barthes und Foucault, auch Lévy-Strauss möchte man nennen. An solchen Auswirkungen ist ablesbar, wie der Strukturalismus zu einer Basis-Theorie der Geisteswissenschaften geworden ist, ähnlich der Rolle, die die Hermeneutik in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts gespielt hat. Allerdings wird das Verhältnis von Zeichen und Kommunikation in den Arbeiten des Zentrums undialektisch gefasst - wohl unter dem Einfluss der trennenden Denkweisen der angelsächsischen analytischen Philosophie. So wird die symbolische Form von ihrer gesellschaftlichen Funktion abgelöst und zu einer isolierten, gleichsam metaphysischen Entität - ein Fehler, den zu vermeiden man schon bei Marcel Granet und seinen Untersuchungen über die Feste und Lieder, die Tänze und Legenden des alten China hätte lernen können. Die Kultur als sozio-semiotisches System ergibt dann in der Darstellung ihrer Subsysteme, zum Beispiel der Kunst, nur noch additive Einheiten: Zeichensetzungen sind durch gesellschaftliche Institutionen konditioniert und gehen dann in die Kommunikation ein. Von symbolischen Formen wird gesagt, es sei nicht ihr Ziel, zu kommunizieren, sondern Zeichen zu setzen. Auf dem Boden einer solchen "Zwei-Phasen-Theorie" können dann reine Zeichensysteme wie die Künste auf die Privatsprachen der Künstler reduziert werden, die anzueignen durch einen langen Prozess kritischer Interpretation, Bedeutungsauslegung möglich wird: im Inneren des Strukturalismus feiert die Hermeneutik ihre Auferstehung, die Subjektivität des Kritikers wird dadurch erneut inthronisiert.

Dass die Zeichen selbst aus der Kommunikation entspringen - wie uns zum Beispiel die Geschichte der Metaphern lehrt - und also der zu relativem Stillstand gekommene Prozess gesellschaftlicher Welter-schliessung sind, wird dabei übersehen und damit auch das Krite-

räum aus der Hand gegeben, an dem die Allgemeinheit und Verbindlichkeit eines künstlerischen Ausdrucks gemessen und von der bloss individuellen Bekundung eines Gemütszustands, eines Wahrnehmungsakts abgehoben werden könnte. Die Grenzen von Aesthetik und Psychologie werden dann unscharf.

Die kurze kritische Erörterung des Rahmens, in dem hier eine Kunsttheorie entwickelt wird, zeigt dreierlei: einmal den theoretischen Impuls zur Fundierung von Kunstkritik, der die Intentionen des Zentrums wohlthuend von dem "Kunstjournalismus" unterscheidet, "wo (wie Glusberg sagt) die äusserste Anarchie regiert", zum zweiten den vom strukturalistischen Objektivismus übernommenen richtigen Ansatz beim kulturellen Objekt, also beim Kunstgegenstand, und drittens schliesslich die Abbiegung in einen hermeneutischen Subjektivismus, der sich dadurch legitimiert, dass der "Meta-Diskurs über Kunst" dem "artistischen Diskurs" nachgeordnet und unterworfen wird, ohne zu bedenken, dass erst auf der metatheoretischen Ebene der Reflexion bestimmt werden kann, was ein artistischer Diskurs sei.

Desungeachtet sehen wir hier einen Versuch, institutionell die Praxis der Kunstvermittlung mit einer theoretischen Besinnung auf die besondere Produktionsweise und Funktion der Kunst zu verbinden. Das Konzept einer spezifischen Rhetorik jeder Kunstgattung, die in ihren Ausdrucksformen gebunden ist an die materiellen Elemente des Werks, - den Bronzeguss, die Härte des Steins, die Bewegung des Pinselstrichs, die Flüssigkeit der Farbe, die optische Ausstattung der Kamera usw. - eröffnet die Perspektive einer materialistischen Stilistik und Syntaktik der Künste: van Goghs Farbauftrag erzeugt eigene semantische Figuren, ideale Metaphern der Wirklichkeit, die unterschieden sind von denen Gauguins oder Cézannes (um ein einleuchtendes Beispiel zu nennen). Und das hat nichts mit dem Sujet zu tun, sondern mit der Stilisierung des Materials.

Von dieser Erwägung aus werden neue technische Möglichkeiten zu Paradigmen einer erweiterten Rhetorik, ganz ursprünglich bei Performances und Body Art, wo die Bewegungen, Haltungen, Gebärden als natürliche Sprachzeichen aufgenommen und gedeutet werden (oder einfach nachvollzogen) werden, oder technologisch vermittelt in Film-, Fernseh- und Video-Produktionen, wo künstliche Kombinationen neue Erlebnisgehalte schaffen und definieren können. Die Erschliessung solch neuer Ausdrucksbereiche, die Formulierung der in ihnen geltenden Rhetorik gilt ein Hauptinteresse der Institutstätigkeit.

Nicht aber, dass es bei der Theorie bliebe. Diese ist ja Reflexion der Kunstpraxis in Lateinamerika, wenn sie auch ebenso sehr auf deren Entwicklung Einfluss ausübt. In den vom Zentrum organisierten Ausstellungen muss sich das Konzept bewähren. Die 1974 mit dem britischen Institute of Contemporary Art für Europa eingerichtete Ausstellung "Kunst-Systeme in Lateinamerika" ist exemplarisch - nicht nur in dem, was sie zeigte, 62 Künstler aus acht südamerikanischen Staaten, sondern auch in der Subsumption des Gezeigten unter Systembegriffe. Da wird der politische Charakter der Kunst deutlich ausgesprochen, ich zitiere aus dem Katalog: "Mit Unterentwicklung meinen wir, dass die Länder in Lateinamerika abhängige Strukturen besitzen. Ein unterentwickeltes Land ist unterentwickelt in Bezug auf ein anderes Land, das von ihm lebt. Diese negative Bedingung, die Bedingung, Kolonialländer zu sein, ist der Motor ihrer revolutionären Dynamik. Die kulturelle Entwicklung Lateinamerikas ist eng verknüpft mit ~~den~~ ^{einem} ~~Streben~~, das es ohne die Abwendung von äußerer Beherrschung nicht geben würde. Daher können wir von einer Herrschaftskunst sprechen, die charakteristisch für die unterentwickelten Länder Lateinamerikas ist, ~~in~~ und einer zu ihr im Widerspruch stehenden Kunst der Befreiung. Diese neue Kunst versucht mit der ideologischen Herrschaft der Länder, die Macht und ~~Reichtum~~ Reichtum besitzen, zu brechen. Manchmal bedient sie sich der gleichen Methodologie und Sprache, in anderen Fällen sind ihre Charakteristika davon verschieden und einzigartig. Aber wir können nicht bestreiten, dass es eine gemeinsame Haltung, eine gemeinsame Strategie der Befreiung gibt, die aus dem politischen und sozialen Bereich entnommen und auf die Kunst übertragen wird".

Doch es bleibt nicht bei der allgemeinen Gegenüberstellung von Herrschaft und Befreiung. Diese könnte sich ja einfach im entsprechenden Sujet manifestieren. Hier aber geht es um die Übersetzung in künstlerische Mittel, um die spezifische Rhetorik des Materials und der Mythologien: "Durch die Verwendung operationaler Modelle ist es möglich, die Rolle der Künstler als Erforscher der Veränderung und des Verhaltens wie auch der Bedingungen, die sie für diese Veränderungen als notwendig erachten, in die Gesellschaft hereinzutragen. Es ist möglich, bis hin zur Formulierung bedeutungsvoller Systeme, ein Niveau der Wirkungserforschung zu erreichen, indem Zeit- und Raumdarstellung ergriffen und studiert werden, die die Künstler realisieren". Das ist, in der strukturalistischen Terminologie, ein Bekenntnis zur Kunst als einem Eingriff in die gesellschaftli-

che Wirklichkeit. So wird der Künstler nicht nur als Bildschöpfer, sondern als Forscher verstanden, der Beziehungen in der realen Welt aufdeckt, ihre Abstraktheit in Zeichen fasst, sie angeschaut werden können und so ein sinnliches Modell liefert, in das der Betrachter gedanklich eingreifen kann. Solche Werke sollen ^{wie Texte} "gelesen" ~~WERKEN~~ und wie diese von ihren Strukturen her interpretiert werden. "Es ist ~~möglich~~ geradewegs möglich, ihre Werke durch ein singuläres Zeichensystem zu entziffern, sie stellen bedeutungsvolle Botschaften in der Funktion ökonomischer und politischer Codes dar".

Was gemeint ist, sei an einigen solchen "Zeichen" verdeutlicht. Der Argentinier Horacio D'Allessandro kombiniert eine Serie quadratischer Lithographien, ~~zixix~~ in wechselnder Folge von positiv-negativem Schwarzweiss die Silhouette einer Wolkenkratzerstadt ~~im~~ und eines wie ein böses Insekt darüber kreisenden Helikopters, dessen Bug in sparsamer Licht-Schatten-Zeichnung einen Totenkopf evokiert: beklemmende Vision einer Bedrohung, die Giftgas, Entlaubungssprays, Napalm und Neutronenstrahlung beschwört. Oder ähnlich, vom Argentinier Luis Pazos, ein Goya-Zitat: ein Schwarm aus dem Hintergrund kommender, nach vorn immer grösser werdender Fledermäuse mit Vampirzähnen über ~~eine~~ dem Schattenriss einer Stadt, Ganz anders, weniger direkt, die Tafel Yin-Yang des Brasilianers Mauricio Andres: auf einem kleinen, aber ungeheuer leer wirkenden Rechteck gross der erhabene Abdruck zweier nackter Füsse in gegenläufiger Richtung, verloren in einer Welt, in der der Sinn nur aus der Beziehung der beiden ^{scheuen} Zeichen menschlichen Hierseins erwächst.