

1. Das Schiff als Ausstellungsort und Gedankenmodell

Geistermuseum – *Museo fantasma* – wurde das 1956 gegründete Museo de Arte Moderno de Buenos Aires genannt. Es verfügte erst ab 1960 über einen offiziellen Bau, was ihm diesen Beinamen einbrachte.¹ Das Geistermuseum existierte zwar auf Papier und in der Person eines Direktors, wurde in den Anfangsjahren aber an unterschiedlichen temporären Schauplätzen sichtbar.² So auch in den großen Häfen dieser Welt. Denn die erste Ausstellung der jungen Institution *La primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos* fand auf einem Schiff statt, das während eines halben Jahres die Welt umsegelte (Abb. 1).³

Das Beispiel des schwimmenden Geistermuseums ist besonders produktiv, weil es sowohl als Schauplatz eines konkreten Ereignisses für die Analyse der argentinischen Kunstgeschichte relevant ist, als auch im metaphorischen Sinne als Denkmodell für Prozesse einer alternativen Kunstgeschichtsschreibung der Moderne fruchtbar gemacht werden kann.⁴ Seit dem «Ende der großen Erzählungen» und vor dem Hintergrund der *Postcolonial Studies* kommen Phänomenen der Mobilität und «fluiden Motiven» bei der Analyse von Prozessen der Kunstgeschichtsschreibung, der Sichtbarmachung ihrer Grenzen und der Formulierung von Alternativen eine bedeutende Rolle zu.⁵ Das Schiff – als flottierende Plattform und Display der argentinischen Moderne – bewegt sich auf dem offenen Meer über Landes- und Kontinentalgrenzen hinweg, verbindet einzelne Punkte auf der Landkarte und zieht so wortwörtlich eine Linie, die die ganze Welt umspannt.⁶ Nach Michel Foucault ist das Schiff die «Heterotopie *par excellence*»: «Le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livre en même temps à l'infini de la mer».⁷

Als heterotopes Sinnbild kann das Schiff für die Analyse von ambivalenten Elementen, die den Ideologien einer einheitlichen und linearen Geschichtsschreibung widersprechen, fruchtbar gemacht werden, da es als «Ort eines perspektivischen Umwertens» die Problemstruktur bestehender Beschreibungsmuster erfahrbar macht.⁸ Die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne beschränkte sich bis vor Kurzem hauptsächlich auf die künstlerische Produktion Europas und Nordamerikas sowie auf klar innerhalb der Disziplinergrenzen lokalisierbare Phänomene. «Marginale» Erscheinungen fanden in diesem nach Linearität strebenden und nach dem Ausschlussprinzip funktionierenden historiografischen Prozess keinen Platz. Dies, obwohl jede Entwicklung in den Künsten – unabhängig der geografischen Lokalisierbarkeit – nicht zwingend stringent verläuft und meist durch (retrospektive) Konstruktion zu einem streng linearen Narrativ geformt wird. Interessanterweise bezieht sich Foucault im ersten Satz des Vorworts zu *Les mots et les choses*, in dem der Begriff der Heterotopie erstmals Erwähnung findet, explizit auf den argentini-



1 Barco Yapeyú, Fotografie, o. A., ca. 1956, Fundación HISTARMAR – Argentina.

schen Schriftsteller Jorge Luis Borges, dem er diesen Text zu verdanken habe.⁹ Borges wiederum stellt (in der von Foucault zitierten Stelle) herrschende Ordnungen auf ironische Art und Weise dadurch in Frage, dass bestehende Klassifikationsmuster von innen her aufgebrochen werden.

Im Folgenden sollen durch die Analyse der *exposición flotante* – der «schwimmenden Ausstellung der argentinischen Moderne» – die Grenzen der herrschenden Ordnungsstrukturen und Narrationsmodelle der Kunstgeschichtsschreibung sichtbar gemacht und kritisch hinterfragt werden. Im Zustand des perspektivischen Umwertens befindlich, flottiert das Schiff zwischen unterschiedlichen Beschreibungsmustern der Kunstgeschichte: Einerseits unternimmt die *exposición flotante* den Versuch, an bestehende Narrationen der Moderne anzudocken, droht aber aufgrund der auf Europa und Nordamerika fokussierten Systemlogik der Moderne zu kentern. Andererseits wird mit einer schwimmenden Ausstellung eine eigene Strategie verfolgt, die als Formulierung einer «Gegenmoderne» oder «Transmoderne» beschrieben werden könnte.¹⁰

Der Begriff des Flottierens wird der schwimmenden Ausstellung argentinischer Kunst entliehen und dient mir als methodisches Konzept, das erlaubt, nicht-stringente Narrationen zu legitimieren. Bei den Politologen Ernesto Laclau und Chantal Mouffe wird in *Hegemonie und radikale Demokratie* durch die sprachliche Wendung der «flottierenden Signifikanten» treffend formuliert, dass sich Einheitsbeschreibungen für vordergründig selbstverständliche Totalitäten und selbsttragende Objektivierungen im historischen Rückblick zumeist als fehlerhaft erweisen, beziehungsweise die ins Auge gefassten Prozesse nicht vollumfänglich zu erklären vermögen.¹¹ Laclau/Mouffes Analyse bezieht sich zwar auf historische Gesellschaftsformationen. Derselbe Gedankengang kann jedoch für jede Form von «Masternarrationen» – insbesondere auch für die der Kunstgeschichte der Moderne – geltend gemacht werden.

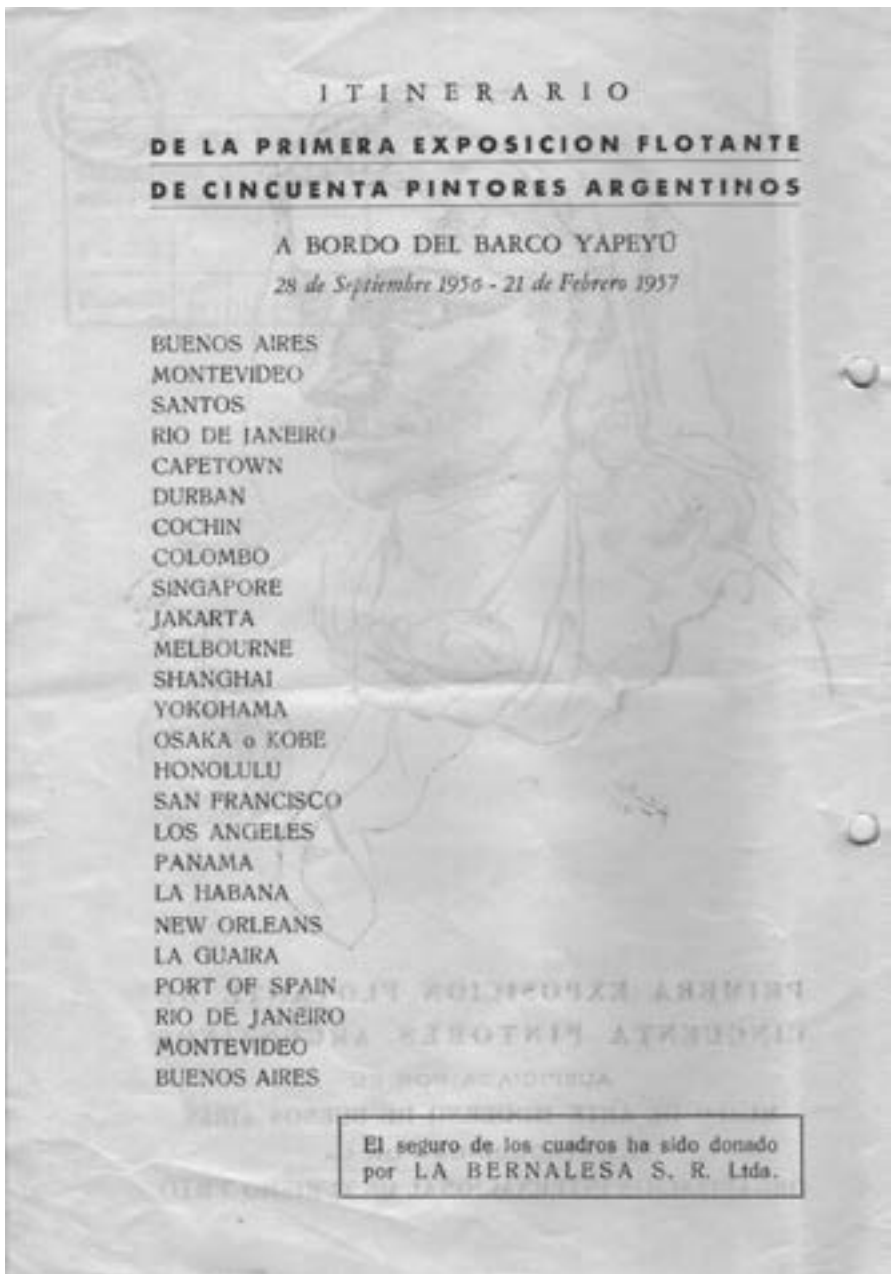
Denn: Wenn nicht von homogenen sondern von heterogenen Konzepten ausgegangen wird, und wenn gleichzeitig die angestammten ‚Autoritäten‘ als klassische Deutungsposition ihre Geltungsmacht im diskursiven Aushandlungsprozess verlieren, dann kann in Anlehnung an den Soziologen Helmut Willke danach gefragt werden, ob nicht die Unordnung das «Basisdesign» jeder gesellschaftlichen Ordnungsbemühung – in diesem konkreten Fall der Geschichtsschreibung der modernen Kunst – darstellt.¹² Gerade die Geschichten, die vom Kurs abgekommen und an den Grenzen des Klassifizierbaren zerschellten, sind für gegenwärtige Diskurse besonders interessant, weil sie rückblickend nicht nur zur Hinterfragung von bestehenden Ordnungen in der Kunstgeschichte anregen, sondern auch modellhaft alternative Modi ihrer Bearbeitung anbieten. Das Modell des Schiffs kann dafür methodisch fruchtbar gemacht werden, und zwar für ein- und denselben Gegenstand.

2. Die *exposición flotante* (1956)

Am 28. September 1956 sticht im Hafen von Buenos Aires das Schiff Yapeyú in See. Mit an Bord ist die erste schwimmende Ausstellung argentinischer Kunst. In den angesteuerten Häfen – von Rio de Janeiro über Kapstadt, nach Kochi, Melbourne, Shanghai und Havanna – sollen Werke von über fünfzig argentinischen Künstlerinnen und Künstlern einer internationalen Öffentlichkeit präsentiert werden. Es handelt sich um den ersten Auftritt des wenige Monate zuvor gegründeten Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.¹³ Rafael Squirru, dessen Initiative und Enthusiasmus für die Museumsgründung ausschlaggebend gewesen ist, übernimmt 31-jährig den Posten des ersten Direktors. Er wird in den kommenden Jahren eine wesentliche, wenn auch nicht unumstrittene Rolle bei der Promotion argentinischer und lateinamerikanischer Kunst im internationalen Kontext spielen.¹⁴

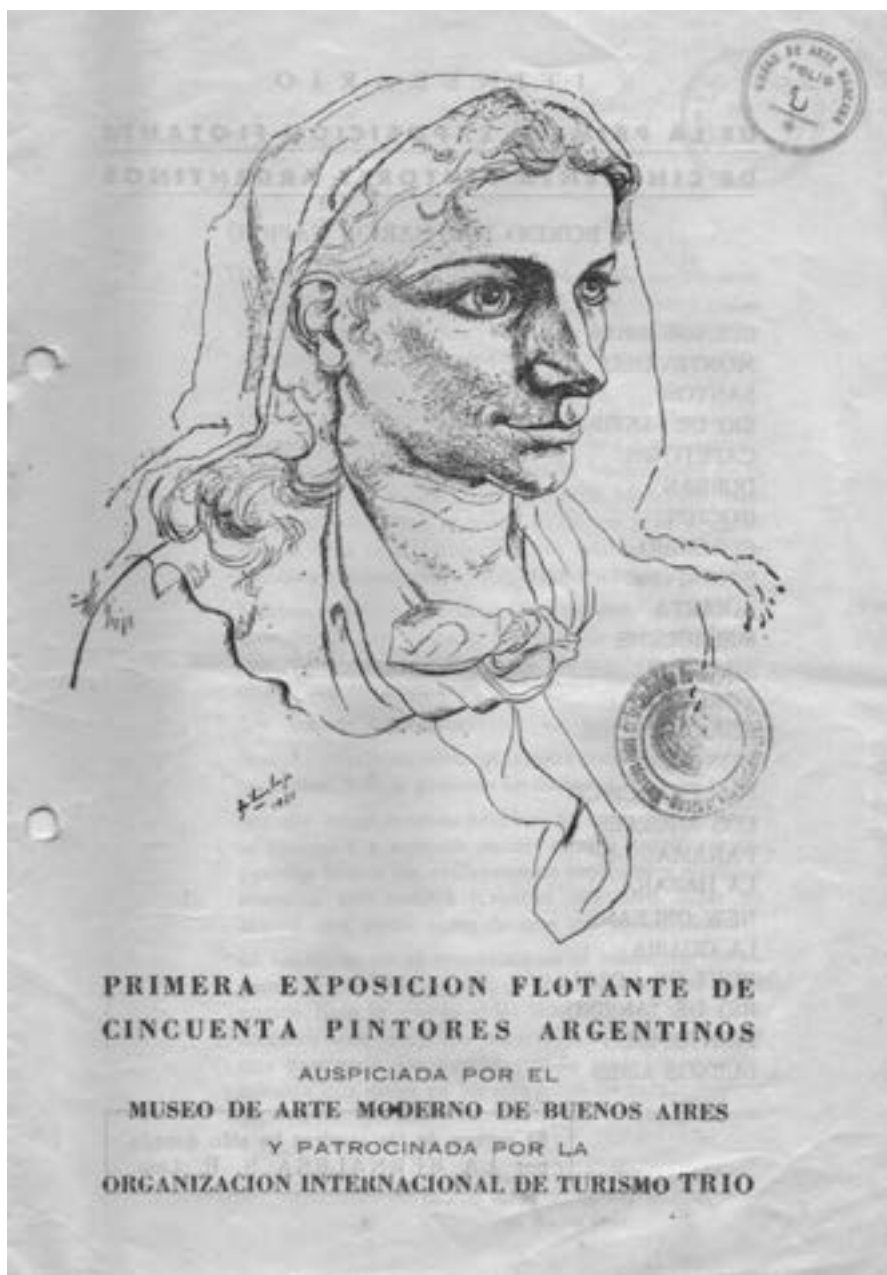
Die während rund eines halben Jahres zurückgelegte Route ergibt auf der Weltkarte dargestellt eine mehr oder weniger gerade Linie, welche die gesamte Welt umspannt. Auffallend bei den angesteuerten Häfen sind die Auslassungen. So nimmt das Schiff den Kurs auf Europa gar nicht erst auf.¹⁵ Zu den Hinter- und Beweggründen für die Wahl der Reiseroute ist bis dato kaum etwas bekannt. Jedoch unterlag diese höchstwahrscheinlich nicht der Planung des Museumsdirektors.¹⁶ Das argentinische Tourismusgewerbe muss bei der Weltumrundung eine maßgebende Rolle gespielt haben. So ist die Reise um die Welt unter argentinischer Flagge auch im Kontext politischer Repräsentation nach dem Peronismus als Zeichen der Öffnung und Internationalisierung der neuen Regierung zu verstehen.¹⁷ Cecilio Madanes, der später als bedeutender Regisseur und Theaterdirektor in die argentinische Film- und Theatergeschichte eingehen wird, ist Besatzungsmitglied der Weltumrundung.¹⁸ Als künstlerischer Leiter der internationalen Tourismusorganisation TRIO würde er heutzutage als Kurator der schwimmenden Ausstellung bezeichnet werden. Der bisher einzig bekannte Hinweis auf die Szenografie der Ausstellung stammt aus einem Zeitungsinterview mit Madanes, in dem er von einer großen Kajüte mit sechs Betten spricht, in der die Kunstwerke präsentiert wurden und wo er auch geschlafen haben soll.¹⁹

Im Archiv des Museo de Arte Moderno in Buenos Aires (MAMBA) befindet sich heute die ausstellungsbegleitende Broschüre der *exposición flotante*. Diese enthält die Auflistung der angesteuerten Destinationen (Abb. 2) und ein Verzeichnis der insgesamt fünf vertretenen Künstlerinnen und 48 Künstler. Aus heutiger Perspektive erstaunt die große Heterogenität der präsentierten Positionen. Ein nach künst-



2 Auflistung der angesteuerten Destinationen der *La primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos*, 1956, Ausstellungsbroschüre, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

lerischen Positionen geordnetes Ausstellungskonzept ist zumindest der Broschüre nach nicht erkennbar. Die Titelseite der Ausstellungsbroschüre ziert eine auf das Jahr 1931 datierte Zeichnung des Künstlers Lino Enea Spilimbergo (Abb. 3). Spilimbergo zählt zur historischen Avantgarde Argentiniens der 1920er und 1930er Jahre. Er arbeitete figurativ und ist, wie viele der vertretenen Künstlerinnen und Künstler,



3 Titelblatt mit Zeichnung von Lino Spilimbergo (datiert 1931), *La primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos*, 1956, Ausstellungsbroschüre, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

zum Zeitpunkt der Ausstellung in Argentinien bereits sehr erfolgreich. Aber auch jüngere und damals weniger bekannte Kunstschaffende sind mit ihren Werken vertreten, so beispielsweise die Künstlerin Marta Boto, die konkrete Kunst schafft und später hauptsächlich für ihre kinetischen Arbeiten Anerkennung erhalten wird. Die

Ausstellung spannt mit den vertretenen Positionen ein Netz an zeitlichen Referenzen auf, das sowohl in die Vergangenheit der historischen Avantgarde zurückreicht als auch zukünftige Tendenzen vorwegnimmt.

3. In-See-Stecken der argentinischen Moderne

1956, das Jahr der Museumsgründung und der *exposición flotante*, markiert einen historischen Wendepunkt, dessen Wandel sich auch entlang der kulturpolitischen Programme beschreiben lässt. Im September 1955 wird der argentinische Präsident Juan Perón und mit ihm das peronistische Staatssystem gestürzt. Wie die Kunsthistorikerin Andrea Giunta ausführt, wird der Umbruch von vielen Intellektuellen, Künstlerinnen und Künstlern begrüßt.²⁰ Das neue politische Programm steht unter dem Zeichen der Modernisierung und Internationalisierung – sowohl ökonomisch als auch kulturell. Gegenüber der Welt soll ein modernes Argentinien präsentiert werden, das international wettbewerbsfähig ist.²¹ Der Wandel ist mit der Hoffnung verbunden, nach Jahren der «Isolation» wieder offiziellen Anschluss an die internationale Kunstszene zu erhalten. Für die neue Regierung ist die Gründung eines neuen öffentlichen Museums eine willkommene Gelegenheit, den Bruch mit dem peronistischen Regime öffentlich sichtbar zu machen. Im Dekret n° 3527/56 zur Museumsgründung, das am 11. April 1956 von der provisorischen Regierung unterzeichnet wird, wird als eines der angestrebten Ziele der selbst ernannten Revolución Libertadora der Wiederaufbau der «durch die Diktatur verwüsteten kulturellen Organisationen» formuliert.²²

In diesen Jahren des *Desarollismo* – des wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwungs – sind, so Giunta, die Akteurinnen und Akteure der argentinischen Kulturszene von einem großen Optimismus geleitet: Der Wechsel der weltweit bedeutendsten Kulturmetropole der Moderne von Paris nach New York, der später in Serge Guilbauds *How New York Stole the Idea of Modern Art* (1983) ausführlich beschrieben wird, könnte – zumindest aus der Perspektive Argentiniens – ebenso nach Buenos Aires fallen.²³

Das 1929 gegründete Museum of Modern Art (MoMA) in New York gilt als Narrationsmodell – als Leitfigur – der modernen Kunst schlechthin und dient auch bei der Gründung des Museums in Buenos Aires als Vorbild.²⁴ Wie die Kunsthistorikerin Sofia Dourron eingängig nachweist, ist das Profil des MAMBA exakt nach dem Konzept des von Alfred Barr konzipierten MoMA entworfen.²⁵ Die Museumsneugründung in Buenos Aires und deren «Promotion» durch die schwimmende Ausstellung soll aus der Hafenstadt Argentiniens ein Pendant zu New York machen. Denn genauso wie das Museum of Modern Art (MoMA) die Geschichte der modernen Kunst für sich beansprucht und weiterschreibt, ist im Verständnis der Akteurinnen und Akteure der argentinischen Kunstszene auch das Museo de Arte Moderno (damals in Kurzform MAM genannt) in der Lage, eine tonangebende Position in der globalen Kunstszene einzunehmen.²⁶

Für den Einfluss des frisch gegründeten Museums auf das Kunstgeschehen scheinen nicht in erster Linie die konkret realisierten Programme, wie die *exposición flotante* oder andere frühe Ausstellungstätigkeiten, bestimmend zu sein. Wie Sofia Dourron überzeugend argumentiert, ist es vielmehr der durch den Museumsdirektor Rafael Squirru geführte Diskurs, über den das Museum seine Wirkung entfaltet und an dem es seinen Ausdruck findet.²⁷ Für Squirrus poetische Rhetorik bezeichnend ist der einleitende Text in der Ausstellungsbroschüre der *exposición flotante*. Sowohl in Spanisch als auch in Englisch hält er fest:

Muchos considerarán al ropaje del mayor número de los pintores argentinos derivado de una u otra escuela europea; algunos sonreirán ante el hecho obvio de la paternidad de Picasso, Klee o de Mondrian, buscarán afanosamente el toque folclórico y se sentirán defraudados ante la ausencia casi total de gauchos de amplio sombrero o bellas señoritas o indios pintorescos.²⁸

Rafael Squirru führt aus, dass die Ausstellungsbesucher vergeblich nach folkloristischen Bildmotiven argentinischer Stereotypen wie beispielsweise dem Gaucho Ausschau halten werden, denn die Verbindung zu den sogenannten ‹Vätern der Moderne› sei offensichtlich. Die – von Squirru antizipierte – Erwartungshaltung der Betrachterinnen und Betrachter, was ‹argentinische Kunst› zu verkörpern habe, werde durch diese Ausstellung nicht erfüllt.

Die explizit formulierte Ablehnung gegenüber nationalistischen Motiven, die zu Zeiten des Peronismus gerne vertreten wurden, kommt nicht ausschließlich in den bildenden Künsten zum Ausdruck. So plädiert auch der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges, der einige Monate vor Squirrus Amtsübernahme zum neuen Direktor der argentinischen Nationalbibliothek ernannt wurde und in den folgenden Jahren mit Squirru den Kulturteil der argentinischen Zeitung *La Nación* teilen wird, für das Vertrauen auf eine ‹künstlerische Kreation›, die nicht der Nation verpflichtet sei, sondern das ‹Universum› als Inspirationsquelle setze.²⁹ Squirrus Kritik geht mit dem Geltungsanspruch einher, für Argentinien einen Platz in der universalen Kunstgeschichtsschreibung der Moderne einzunehmen. Anhand der praktizierten Ausstellungspolitik wird der Versuch unternommen, die künstlerischen Positionen Argentiniens in die Kunstgeschichte der Moderne einzuschreiben. Die *exposición flotante* soll weltweit sichtbar machen, dass die Kunst Argentiniens der Tradition der (europäischen) Moderne entstamme und genauso wie die Kunstwelt Nordamerikas in der Lage sei, dieses Erbe weiterzuführen. Über den von Squirru geführten Diskurs versucht die schwimmende Ausstellung an bestehende Narrative der Kunst der Moderne anzudocken. Die *exposición flotante* kann als Strategie verstanden werden, mit Hilfe eines mobilen Ausstellungskonzepts den Wechsel von ‹argentinischer Kunst› in ‹internationale Kunst› öffentlich zu vollziehen. Das dabei angestrebte Ziel beschreibt die Kunsthistorikerin Beverly Adams treffend: ‹[to] put Argentina on the art world map.›³⁰

4. Auflösung der Ordnungsstruktur

Mehr Widersprüche als logische Stringenz zeichnen die erste Ausstellung und die Anfangsjahre des jungen Museums aus, das sich im Spannungsfeld zwischen einer utopischen Vision für die argentinische Moderne, situationsbedingter Improvisation hinsichtlich der Umsetzung seines Programms und den Auswirkungen anderer kulturpolitischer Interessen vor dem Hintergrund des Kalten Krieges bewegt. 1956, im selben Jahr als die *exposición flotante* aus dem Hafen läuft, erweitert das Museum of Modern Art (MoMA) in New York sein *International Program*. Dies macht die Präsentation der US-amerikanischen Kunst – in erster Linie des Abstrakten Expressionismus – global noch wirkungsmächtiger.³¹ New York übernimmt die führende Stellung in der globalen Kunstszene.

Die im Moment des In-See-Stechens bestehende Hoffnung, durch die mobile Ausstellungspraxis der *exposición flotante* der modernen Kunst Argentiniens einen berechtigten Platz in der Kunstgeschichtsschreibung der ‹einen Moderne› zu schaffen, kentert. Nach damaligem Verständnis ist die Geschichte der modernen Kunst bereits geschrieben und der Prozess des Weiterschreibens mit Narrationen

aus Europa und den USA besetzt. Vor dem Hintergrund der bereits festgelegten Rollenverteilung der globalen Kunstszene ergibt sich für das *Geistermuseum* keine Möglichkeit, mit einer eigenständigen Position an die bestehende Kunstgeschichtsschreibung der Moderne anzudocken. Das Schiff, das voller Enthusiasmus aus dem Hafen läuft, kommt – metaphorisch gesprochen – nicht an.

Erst die jungen Künstlerinnen und Künstler der Di Tella-Generation, die nur wenige Jahre später etwas ‚Neues‘ hervorbringen, tragen zu einer neuen, noch ungeschriebenen Geschichte bei. Der Rahmen, innerhalb dessen die zum größten Teil viel jüngeren argentinischen Kunstschaaffenden experimentieren, ist jedoch hegemonial klar vorgegeben und bestärkt die dominante Stellung der bestehenden modernistischen Geschichtsschreibung. Das Instituto Torcuato di Tella wird von der Rockefeller Foundation und der Ford Foundation finanziert, die ihrerseits vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs ein Interesse daran haben, mit kultureller Unterstützung der Verbreitung des Gedankenguts der Kubanischen Revolution entgegen zu wirken.³²

Angesichts der exklusiven Systemlogik einer bereits bestehenden Kunstgeschichte der Moderne scheint das Motiv des Kenterns für das Schicksal der *exposición flotante* auf den ersten Blick bezeichnend. Auf den zweiten Blick erweist sich die Analyse der schwimmenden Ausstellung daher aber als besonders produktiv, weil sie rückblickend die Grenzen bestehender Narrationen der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne sichtbar macht und zur kritischen Hinterfragung dieser Ordnungsstrukturen anregt.

Die *exposición flotante* zerschellt nicht bloß als geografisch marginales Phänomen an den Grenzen einer fest lokalisierbaren, auf Europa und die USA ausgerichteten Moderne, sondern überquert auch die Grenzen der eigenen Disziplin: Eine Geschichte, die sich der Kunst der Moderne und deren Ideale verschrieben hat, möchte womöglich gar nicht wissen, dass der Gründungsmoment eines Museums für moderne Kunst nicht exklusiv der Kunst verpflichtet, sondern mit an Bord einer unter Umständen politisch instrumentalisierten und propagandistisch motivierten Kreuzfahrt war. Aus diesem Grund verwundert es nicht, dass die *exposición flotante* in der Kunstgeschichtsschreibung Argentiniens keine prominente Erwähnung findet: Tatsächlich wird die erste Ausstellung des MAMBA in den von Galerien herausgegebenen Lebensläufen der auf dem Schiff vertretenen Künstlerinnen und Künstler im Nachhinein meist verschwiegen. In der vom Museum herausgegebenen Publikation zum zehnjährigen Jubiläum wird das Schiff mit keinem Wort erwähnt.³³

Die Analyse der *exposición flotante* zeigt jedoch nicht bloß bestehende Ordnungen der Kunstgeschichte kritisch auf und bleibt dabei in einer pessimistischen Haltung und dem Erzählen einer Misserfolgsgeschichte verhaftet.

Sie bietet darüber hinaus modellhaft einen alternativen Modus ihrer Bearbeitung an, indem das Schiff als Gedankenmodell für den eigenen Untersuchungsgegenstand fruchtbar gemacht wird. Die flottierende Bewegung der schwimmenden Ausstellung auf dem offenen Meer über Landes- und Kontinentalgrenzen hinweg und das Verbinden einzelner Punkte auf der Landkarte kann als kritische Position zu den «Grenzziehungen und Ausschlussmechanismen der dominanten Euro-moderne» interpretiert werden,³⁴ indem für eine zukünftige Kunstgeschichte der Vorschlag formuliert wird, sich Phänomenen jenseits bestehender Ordnungsstrukturen zu widmen. In diesem Sinne wird die *exposición flotante*, die 1956 aus dem Hafen von Buenos Aires lief und seither ein geisterhaftes Dasein fristete, am Horizont einer alternativen Kunstgeschichtsschreibung sichtbar.

Anmerkungen

1 Sofia Dourron (Kunsthistorikerin/Kuratorin Buenos Aires) widmet sich in ihrer Forschung den Anfangsjahren des MAMBA. Siehe: Sofia Dourron, «El Museo de Arte Moderno. 1956–1960. Cuatro años de fantasmagoría», in: *Revista Materia Artística*, hg. v. Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario 2015, S. 151–166; Dies., *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1956–1960). Entre el Relato Institucional y la Modernización Cultural*, Masterarbeit, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires 2018. An dieser Stelle möchte ich mich bei Sofia ganz herzlich für den inspirierenden Austausch bedanken. Zur weiteren Auseinandersetzung mit den Anfangsjahren des MAMBA in Argentinien siehe: Agustina Bazterrica, «Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La Historia. Construcción de un universo cultural sincrético», in: *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Patrimonio*, hg. v. Laura Buccellato u. Asociación Amigos del Museo de Arte Moderno, Buenos Aires 2011, S. 13–44; Talía Bermejo, «De timonel a curador. Rafael Squirru y la creación de un Museo de Arte Moderno en Buenos Aires», in: *ANAIS DO XXXII COLOQUIO CBHA 2012. DIRECOES E SENTIDOS DA HISTORIA DA ARTE*, hg. v. Ana Maria Tavares Cavalcanti, Tagungsakten, Universidade de Brasília 2012, S. 381–398; Andrea Giunta, *Avant-garde, Internationalism, and Politics. Argentine Art in the Sixties*, London 2007 (*Vanguardia, Internacionalismo y Política*, Buenos Aires 2001). Die Anfangsjahre des MAMBA finden ebenfalls Erwähnung in Dissertationen, die sich mit den Beziehungen der Kunstszene Lateinamerikas und kulturellen Förderprogrammen der USA vor dem Hintergrund des Kalten Krieges auseinandersetzen. Siehe dazu: Beverly Adams, *Locating the International. Art of Argentina, Brazil, and the United States in the 1960s*, Dissertation, University of Texas at Austin 2000; Michael Gordon Wellen, *Pan-American Dreams. Art, Politics, and Museum-Making at the OAS. 1948–1976*, Dissertation, University of Texas at Austin 2012.

2 Sofia Dourron zufolge können die Aktivitäten des Geistermuseums als besonders fruchtbar für die Kunstszene Buenos Aires angesehen werden, da neue Netzwerke und Kollaborationen zwischen Akteuren der Kunstszene entstanden und gleichzeitig eine alternative Form des Kulturkonsums etabliert wurde. Siehe Dourron 2015 (wie Anm. 1), S. 158–163.

3 Nebst der *exposición flotante* fuhr die *exposición rodante* – die rollende Ausstellung – auf einem Lastwagen Ende der 1960er Jahre durch das Landesinnere Argentinien.

4 Eine aktuelle und m. E. besonders überzeugende alternative Kunstgeschichtsschreibung der Moderne wird in Christian Kravagnas

Publikation *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts* angeboten. Kravagnas Ansatz der *Transmoderne* fokussiert «produktive Momente transkultureller Kontakte». Der Begriff der *Transmoderne* wird als «Bezeichnung einer dekolonialen Kraft innerhalb der Moderne» verstanden, wobei damit allgemein kritische Positionen zu den «Grenzziehungen und Ausschlussmechanismen der dominanten Euromoderne» gemeint sind. Der Untersuchungsgegenstand der *exposición flotante* lässt sich jedoch nicht vollumfänglich als Manifestation der *Transmoderne* nach Kravagnas Definition beschreiben, da, wie im Folgenden gezeigt wird, nicht ausschliesslich von einer «befreiungspolitisch relevanten Artikulationen einer anderen Moderne» die Rede sein kann. Vielmehr flottiert der Untersuchungsgegenstand zwischen dem Versuch, an die Geschichte der «dominanten Euromoderne» anzudocken, der Erfahrung des Kenterns an der Systemlogik dieser Moderne (Grenzziehung und Exklusion), und der gleichzeitigen Manifestation von Strategien einer «Gegenmoderne» oder *Transmoderne* im Sinne Kravagnas. Siehe: Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017, hier S. 7–33.

5 Paul Gilroy macht in *The Black Atlantic* den überzeugenden Vorschlag, das Meer – in seiner Studie der afrikanischen Diaspora ist es der Atlantik – als komplexe Einheit für die Analyse einer «Gegenkultur der Moderne» als Handlungsort heranzuziehen, um eine bewusst transnationale und transkulturelle Perspektive einzunehmen. Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London 1993, S. 15. Im September 2016 fand unter dem Titel *Atlántico Frio* eine Tagung am Museo Reina Sofia in Madrid zu transatlantischen Beziehungen in der Kunst und Politik während des Kalten Krieges statt. Zur Aktualität des «Fluiden» in der Kulturtheorie siehe: Khal Torabully, «Coolitude. Between Fixity and Fluidity. Agglutination and the Poetics of the Coral», in: *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*, hg. v. Ottmar Ette u. Uwe Wirth, Berlin 2014.

6 Dem Schiff kommen seit der Antike viele sinnbildliche Verwendungen zu, wie Hannah Baader in ihren kunsthistorischen, Hans Blumenberg in seinen philosophischen oder Bernhard Siegert in seinen kulturwissenschaftlichen Analysen nachweisen. Siehe Hannah Baader, «Vows on Water. Ship Ex-Votos as Things, Metaphors, and Mediators of Communality», in: *Ex Voto. Votive Giving Across Cultures*, hg. v. Ittai Weinryb, New York 2016, S. 217–245; Dies. u. Gerhard Wolf, *Das Meer, der Tausch und die Grenzen der Repräsentation*, Zürich 2010; Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, 6. Aufl., Frankfurt am Main 2014 (Frankfurt am Main

1979); Bernhard Siegert, «Der Nomos des Meeres. Zur Imagination des Politischen und ihren Grenzen», in: *Politiken der Medien*, hg. v. Daniel Gethmann u. Markus Stauff, Zürich 2005, S. 39–56; Ders., «Arche, Wasser-Palast oder City Afloat. Die politische Topik des Schiffs zwischen Recht und Ökonomie», in: *Konfigurationen. Gebrauchsweisen des Raums*, hg. v. Iris Därmann u. Anna Echterhölter, Zürich 2013, 117–137.

7 Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper = Les hétérotopies. Les corps utopiques*, Frankfurt am Main 2005, S. 51.

8 Ich übernehme die treffende Wendung der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Heterotopien von Hamid Tafazoli u. Richard T. Gray, *Aussenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft*, Bielefeld 2012, S. 19.

9 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, S. 7.

10 Zum Begriff der *Transmoderne* siehe Kravagna 2017 (wie Anm. 4).

11 Ernesto Laclau u. Chantale Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien 2015 (*Hegemony & Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London 1985), S. 148.

12 Helmut Willke, *Heterotopia. Studien zur Krisis der Ordnung moderner Gesellschaften*, Frankfurt am Main 2003, S. 7. Ich übernehme den Bezug zu Willke von Tafazoli/Gray (wie Anm. 8).

13 Von 1956 bis 1989 wurde für das Museo de Arte Moderno de Buenos Aires die Kurzform MAM verwendet. Seit dem Umzug des Museums 1989 an den heutigen Standort in San Telmo wird die Kurzform MAMBA gebraucht.

14 Rafael Squirru war zwischen 1960 und 1962 in der Regierung von Arturo Frondizi Direktor des Außenministeriums für kulturelle Beziehungen. In dieser Position sandte er 1961 Alicia Penalba an die Biennale São Paulo und Antonio Berni 1962 an die Biennale von Venedig, wo beide internationalen Erfolg erzielten. Ab 1963 war er Cultural Director der OAS (Organization of American States) in Washington. Zu Squirrus Biografie siehe Eloisa Squirru, *Tan Rafael Squirru!*, Buenos Aires 2008; Wellen 2012 (wie Anm. 1).

15 Die Tatsache, dass Europa nicht angesteuert wird, weckt besondere Aufmerksamkeit und mag im ersten Moment die Mutmassung aufkommen lassen, es handle sich um einen bewussten Abgrenzungsakt. Die in der Ausstellungsbroschüre durch Rafael Squirru formulierte Ausstellungsbeschreibung, die explizit an die (europäische) Kunstgeschichte der Moderne anknüpft, scheint einer solchen Intention aber entgegenzulaufen. Dies wirft die Frage auf, ob sich die Interpretation der *exposición flotante* anhand einer simplen dualschematisierend geprägten Lesart (entweder (Euro-)Moderne oder

Gegenmoderne), überhaupt sinnvoll erfassen lässt.

16 Auch die luxuriöse Ausstattung des Schiffs, die verhältnismässig geringe Passagierzahl (darunter Elena Faggionato, die Ehefrau des zukünftigen Präsidenten), sowie die an der Ausstellungseröffnung im Hafen von Buenos Aires anwesenden Gäste lassen vermuten, dass hinter der Weltumrundung noch andere wirtschaftliche und politische Interessen stehen. Dies kann im Moment und nach dem Stand der aktuellen Recherchen jedoch nicht abschliessend beantwortet werden. (Fotos der Ausstellungseröffnung in der «Cotel»-Sparte im argentinischen Lifestyle-Magazin *El Hogar*, 1956, Nr. 2447, S.110).

17 Ich verweise auf Bernhard Siegert, der im politischen Kontext das Schiff als Repräsentation der Nation und «Teil der staatlichen Souveränität» bezeichnet. Siegert 2013 (wie Anm. 6), hier S. 119.

18 Cecilio Madanes gilt als wichtige Figur der argentinischen Film- und Theatergeschichte. Er gründete 1957 das Teatro Caminito und war zwischen 1983 und 1986 Direktor des Teatro Colón. Mehr zu Madanes siehe: Diego Kehrig, *Didascalias del Teatro Caminito*, Buenos Aires 2013. Ich danke Diego Kehrig für das Gespräch und den wertvollen Input.

19 Ebd., S. 30.

20 Giunta 2007 (wie Anm. 1)

21 Zu den einflussreichsten Erneuerungen der argentinischen Kunstszene zählt das 1960 gegründete Centro de Arte Visuales (CAV) des Instituto Torcuato Di Tella. Hier werden durch kulturpolitische Förderungsprogramme diejenigen Voraussetzungen geschaffen, die es erlauben, dass nur wenige Jahre später vorwiegend junge Künstlerinnen und Künstler – darunter beispielsweise Marta Minujín, David Lamelas oder Julio Le Parc – internationale Bekanntheit erlangen werden. Zur Bedeutung und Funktion des Instituto Torcuato Di Tella siehe bspw. Andrea Giunta 2007 (wie Anm. 1); Ana Longoni u. Mariano Mestman, *Del Di Tella a 'Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires 2010.

22 «CONSIDERANDO: (...) que ha habido pocos momentos tan oportunos como el presente para llenar los vacíos de nuestra organización cultural, que, devastada por la dictadura, debe recuperarse cuanto antes, como uno de los fines perseguidos por la Revolución Libertadora». *Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, 11.04.1956, Archivo Biblioteca MAMBA, Carpeta: Resumen Actividades 1957–1980.

23 Andrea Giunta, «Argentina in the World. Internationalist Nationalism in the Art of the 1960s», in: *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America*, hg. v. Jens

Andermann u. William Rowe, New York 2005, S. 145–161, hier S. 149; Serge Gilbert, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and Cold War*, Chicago 1983.

24 Siehe Carol Duncan, *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, London 1995, S. 103–104.

25 Siehe Dourron 2015 (wie Anm. 1), S. 153. Auch im Gründungsdekret sind die Grundsätze des Museums festgehalten. Im siebten Absatz wird deutlich auf die Vorbildfunktion «ähnlicher Institutionen der wichtigsten Kulturmetropolen» verwiesen. Decreto 1956 (wie Anm. 22).

26 Ein weiteres Argument, das den Geltungsanspruch des Museums für Moderne Kunst in Buenos Aires als Pendant zu jenem in New York aufzeigt, ist das Weglassen der Ortsnennung in der Kurzform der Institutionsbezeichnung. Erst ab 1989 wird aus dem MAM (Museo de Arte Moderno) das MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires).

27 Dourron 2015 (wie Anm. 1), S. 152.

28 «Many will consider the clothing of the better part of argentine painters as derived from one european school or another; some will sneer at the obvious fact that the paternity of Picasso, or that of Klee or Mondrian may be detected, they will eagerly look for the folkloric touch, and feel disappointed at the almost total

absence of ‘gauchos’ in broad hats or beautiful ‘señoritas’ or coloufur [sic!] indians.» Rafael Squirru, «Presentación – A Word of Introduction», in: *Primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos*, hg. v. dems., Buenos Aires 1956, Ausst.-Kat., Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1956, o. P. (Archivo Biblioteca de Museo de Arte Moderno, Carpeta: 1957).

29 Siehe: Jorge Luis Borges, «El escritor Argentino y la tradicion», 1953, in: Ders., *Obras completas*, Buenos Aires 2011, S. 550–557.

30 Adams 2000 (wie Anm. 1), S. 104.

31 Dies bringt Eva Cockcroft mit den US-amerikanischen Interessen während des Kalten Krieges plausibel in Verbindung, Eva Cockcroft, «Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War», in: *Pollock and After. The Critical Debate*, hg. v. Francis Frascina, London 1985, S. 125–133, hier S. 130.

32 Siehe Adams 2000 (wie Anm. 1), S. 107; Giunta 2007 (wie Anm. 1) oder Longoni/Mestman 2010 (wie Anm. 21).

33 *MAM 10 años 1956 – 1957 Museo de Arte Moderno*, hg. v. Secretaria de cultura y accion social u. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires 1956. Die chronologische Auflistung der Aktivitäten des Museums beginnt erst im Jahr 1959. Ebd. S. 17–19.

34 Kravagna 2017 (wie Anm. 4), hier S. 12.