

Víctor Muñoz

»Die Dinge konnten nicht so bleiben, als wenn nichts passiert wäre«

Kunstproduktion und soziale Bewegungen im Mexiko der 1970er Jahre.  
Ein Interview von Jens Kastner

In den 1970er Jahren gründeten sich in Mexiko zahlreiche Gruppen und Kollektive von Künstler/innen, denen teilweise Mitglieder der Philosophischen Fakultät der Universität in Mexiko-Stadt angehörten. Die lateinamerikanische Kunstgeschichte rubriziert sie als »Los Grupos«, im deutschsprachigen Raum sind sie so gut wie unbekannt. Gemeinsam waren ihnen einerseits die Erprobung neuer Formsprachen, andererseits eine – teils inhaltliche, teils organisatorische – Nähe zu sozialen Bewegungen.

Die Hochphase der Kollektivgründungen begann 1976, als die Mexiko-Kuratorin der X. Biennale der Jugend von Paris (1977), Helen Escobedo, vier Kollektive – *Proceso Pentágono*, *Grupo Suma*, *Taller de Arte e Ideología* und *Tetraedo* – für die Kunstschau nominierte. Bereits 1968 hatte sich der *Salon Independiente*, ein Zusammenschluss von bildenden Künstler/innen gegründet, die sich nicht in das offizielle künstlerische Begleitprogramm der Olympischen Spiele eingliedern lassen wollten und ihre eigene Ausstellung organisierten. Es fanden in den darauf folgenden Jahren zwei weitere unabhängige Salons statt, ein vierter scheiterte 1971 an Differenzen innerhalb der Gruppe. Das Jahr 1968 war auch in Mexiko geprägt durch eine vor allem studentische Protest- und Demokratiebewegung, an der sich auch Künstler/innen beteiligten. Die politische Gebrauchsgrafik von Studierenden, die sich im *Taller de Gráfica Popular* organisiert hatten, erlebte Ausmaße und Verbreitung, die sonst nur mit den Plakaten des *atelier populaire* in Paris vergleichbar sind. Am beschädigten Denkmal des ehemaligen mexikanischen Präsidenten Miguel Alemán entstand in kollektiver Arbeit ein überdimensionales Wandgemälde – anders als bis dahin für die berühmte mexikanischen Wandmalerei üblich, ohne staatlichen Auftrag und selbst ohne Wand. Das Gemälde war am Wellblechzaun angebracht, mit dem die Statue umstellt war. Der *Salon Independiente*, die Grafikproduktion und das Wandbild haben den künstlerischen Aufbruch der 1970er Jahre eingeleitet.

Die Kunsthistorikerin Shifra M. Goldman datiert diesen Aufbruch noch genauer. In ihrer Auseinandersetzung mit der 1978 gegründeten *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* (Mexikanische Front der Gruppen von Kulturarbeitern), in der sich viele der Kollektive eine im engeren Sinne politische Organisationsform gaben, schreibt sie, die Gruppenbewegung habe »genau im Oktober 1968« ihren Ausgang genommen (1994, 124). Gemeint ist die Niederschlagung der studentischen Bewegung mit dem Massaker vom 2. Oktober 1968, kurz vor der Eröffnung der Olympischen Spiele. Im Stadtteil Tlaletolco war eine Demonstration vom Militär umzingelt und über eine Stunde lang beschossen worden. Die Zahl der Opfer ist bis heute ungeklärt. Der für das Massaker verantwortliche Innenminister, Luis

Echeverría, wurde zwei Jahre später zum Staatspräsidenten ernannt und nie juristisch zur Rechenschaft gezogen. Die Herrschaft der Institutionell Revolutionären Partei (PRI), die in Mexiko unter verschiedenen Namen seit 1929 bis ins Jahr 2000 die Regierung stellte, schien 1968 erstmals ernsthaften Legitimationsproblemen ausgesetzt und zugleich konsolidiert. Denn Echeverría begann seine Amtszeit als Präsident mit der Initiative einer sogenannten »demokratischen Öffnung«, der sich auch viele vormals skeptische Intellektuelle – u.a. die weltbekannten Schriftsteller Octavio Paz und Carlos Fuentes – anschlossen (vgl. Zapata Galindo 2006). Zur gleichen Zeit aber begann in Mexiko der »schmutzige Krieg« in Form von besonders repressiven Maßnahmen gegen oppositionelle soziale Bewegungen, unabhängige Gewerkschaften und organisierte indigene Bäuerinnen und Bauern. Im Monat des Amtsantritts von Echeverría trat mit dem *Movimiento de Acción Revolucionaria* (MAR) die erste Stadtguerilla in Erscheinung, und auch im ländlichen Süden zog es viele Linke in die neu gegründeten oder wiederbelebten Guerilla-Organisationen.

Dies ist der soziopolitische Hintergrund, vor dem auch der kollektive Aufbruch innerhalb des künstlerischen Feldes zu betrachten ist. Innerhalb des Kunstfeldes sind zwei weitere Aspekte von Bedeutung. Zum einen sind die spezifischen politischen Artikulationen innerhalb der mexikanischen Kunstgeschichte seit der Revolution (1910-1920) zu bedenken, die Anknüpfung (an die sozialistischen Ideen) und Abgrenzung (von deren staatlicher Indienstnahme) zugleich erforderte. Zum anderen war es seit den 1960er Jahren auch in anderen Ländern der Welt zu Umwälzungen in der Kunst gekommen, die jenen in Mexiko durchaus vergleichbar waren (vgl. Kastner 2008). Die Gruppen-Bewegung ist so gesehen zwar eine spezifische Erscheinung, aber kein singuläres Phänomen. Sie ebte Anfang der 1980er Jahre mit der Auflösung der Front der Kulturarbeiter und einiger Gruppen wie etwa *Grupo Suma* ab. Andere Kollektive wie *Taller de Arte e Ideología* (TAI) oder *Proceso Pentágono* hatten länger Bestand (vgl. Goldman 1994; Espinosa/Zuńiga 2002; H́jar Serrano 2007; Kastner 2009; Einfeldt 2010).

V́ctor Muńoz (geb. 1948) ist bildender Künstler und Professor an der Universidad Aut3noma Metropolitana, Unidad Xochimilco in Mexiko-Stadt. Er war 1973 Mitbegründer des Künstlerkollektivs *Proceso Pentágono* und bis zu dessen Auflösung 1990 Mitglied der Gruppe, der auch Carlos Finck, Jos3 Antonio Hern3ndez Amezcua sowie Felipe Ehrenberg (ab 1976), Miguel Ehrenberg (1977), Lourdes Grobet (1978), Carlos Aguirre (1979), Rowena Morales (1979), Rafael Doniz (1989) angeh3rten.

\*\*\*

*Lassen sich die künstlerischen Bewegungen der 1970er Jahre als Reflex auf die Proteste von 1968 beschreiben und wenn ja, in welcher Hinsicht?*

Die künstlerischen Bewegungen der 1970er Jahre waren keine homogene Einheit. Nicht alles, was in der bildenden Kunst dieser Jahre geschah, reagierte auf die Proteste und auf die demokratischen Perspektiven von 1968. Der dominante Bereich des mexikanischen Kunstsystems erfuhr weder substanzielle Störungen noch bedeu-

tende Veränderungen. Für viele Studierende und junge Künstler/innen allerdings war der Bruch zwischen der verbal konstruierten Realität des Staates und dem wirklichen politischen und sozialen Leben unüberbrückbar. Es entwickelten sich künstlerische Ausdrucksformen, die davon ausgingen, dass die Dinge nicht so bleiben konnten, als wenn nichts passiert wäre.

Mexiko war in den Jahren nach der Niederschlagung der studentischen Bewegung von 1968 Schauplatz vehementer sozialer und gewerkschaftlicher Kämpfe, inklusive des bewaffneten Kampfes der ländlichen und städtischen Guerillas. In Lateinamerika hat die Stärke der sozialen Bewegungen und ihrer populären Forderungen die Bestie entfesselt. Als die sozialen Forderungen auf dem Terrain der demokratischen Wahlen erhoben wurden, war die oligarchische und imperialistische Antwort darauf die Einrichtung bleierner Militärdiktaturen.

In den Jahren nach 1968 wurde einigen Studierenden und jungen Künstler/innen klar, dass die Dinge nicht so bleiben konnten, wie sie innerhalb des Kunstsystems waren, weil das, was es gab, für sie ohne Bedeutung war. Langsam verstärkte sich die Infragestellung der künstlerischen Praxis insgesamt, ihrer Konzeption und Mythen. Dieser Prozess der Kritik bezog Stück für Stück sämtliche Elemente mit ein. Es war selbstverständlich keine Revision, die bei Null begann. Die alternativen, kritischen, experimentellen und subkulturellen Praktiken, die sich über das gesamte Jahrhundert hinweg entwickelt hatten – und die wegen ihrer geringen Verbreitung lange Zeit ignoriert worden waren –, trugen zur Stärkung dieses kritischen Geistes bei. Ende der 1960er und Anfang der 70er Jahre waren zwar die futuristische und die dadaistische Kritik in Mexiko bekannt, nicht aber der Situationismus, der Neodadaismus und die Fluxus-Bewegung. Dennoch lässt sich sagen, dass *Die Gruppen* ihre Wurzeln in der demokratischen Bewegung von 1968 haben, was insbesondere für *Proceso Pentágono* zutrifft. Aber ich wüsste das nicht für andere Bewegungen der 1960er Jahre zu beantworten. Ich würde beispielsweise behaupten, dass diejenigen künstlerischen Bewegungen, die 1968 innerhalb des Kunstsystems etabliert und legitimiert waren, im Anschluss an die Bewegung ihre künstlerische Praxis fortsetzten, ohne kritische Elemente aufzunehmen, die ihre Arbeit hätte transformieren können.

*Der Konzeptkünstler und Chronist des Lateinamerikanischen Konzeptualismus, Luis Camnitzer, beschreibt die konzeptuelle Kunst in Lateinamerika als sehr politisch. Allerdings war hier häufig gar nicht von »konzeptueller Kunst« die Rede, sondern man sprach mit einem Begriff von Juan Acha von »arte no-objetual«, nicht-objekthafter Kunst. Maris Bustamante prägte später den Begriff »formas PIAS« – als Abkürzung für performance, instalación und ambientación –, um die Kunstformen der 1970er und frühen 1980er Jahre zusammenzufassen. Welches sind die zentralen Charakteristika dieser Kunstformen? Und würden Sie Camnitzer zustimmen?*

Ja, das würde ich, nur dass die Politisierung sich nicht bloß auf inhaltliche Fragen (was relativ leicht ist), sondern auch auf die politische Veränderungskraft der Sprachen der Kunst und ihrer paradigmatischen Elemente bezogen hat. Ich denke, die Begriffe »nicht-objekthafte« und »konzeptuelle Kunst« werden in Lateinamerika

unterschiedslos benutzt, aber sie beziehen sich auf verschiedene Dinge, es sind keine Synonyme. Der Terminus »nicht-objekthafte Kunst« ist umfassender und schließt mehr künstlerische Ausdrucksformen ein. Nicht alle Ausdrucksformen, bei denen das künstlerische Objekt keine Relevanz mehr hat, sind konzeptuelle Kunst. Deshalb umfasst der Begriff »nicht-objekthafte« den Konzeptualismus und nicht umgekehrt.

Maris Bustamante prägte das Konzept der »formas PIAS«, als sie ein Inventar der Arbeiten der künstlerischen Kollektive aus den 1970er Jahren zusammenstellte. Dies war die Basis ihrer Forschungsarbeit zu *Los Grupos*, in der sie feststellte, dass der Großteil der Arbeiten Performances, Installationen und Aktionen waren. *Los Grupos* nutzten aber auch andere Formate und Medien, konventionelle wie Grafik, Fotografie und Malerei mit eingeschlossen – was bei Bustamante nicht deutlich wird. Reduzieren sich die Künste jener Zeitspanne auf Performances, Aktionen und Installationen? Was ist mit all den künstlerischen Bewegungen und Arbeiten, die mit konventionellen Mitteln operierten? Sind viele dieser Arbeiten nicht auch relevant? Ich bin mit solchen generalisierenden und ausschließenden Sichtweisen nicht einverstanden.

*Wurde die Stadt als besonderer Raum wahrgenommen, in den mit besonderen Mitteln interveniert werden sollte? Gab es Konzepte zur Herstellung von Öffentlichkeit, für die sich die Stadt als (möglicherweise zu erobernder) Raum besonders anbot?*

Die Stadt war unser Ort, unser Raum. Die Kritik am Distributionssystem der Kunst hatte uns dazu gebracht, nach anderen Orten zu suchen, die sich von der Galerie und dem Museum unterschieden. Viele der Arbeiten waren nicht für die traditionell der Kunst vorbehaltenen Räume gedacht, sondern für Schulen (*Mira, TAI, TIP*), Innenhöfe von Wohnblocks (*El Colectivo*), die Straße und Plätze (*Proceso Pentágono, Suma, Março, Peyote*), Lokale von Gewerkschaften oder Nachbarschaftsversammlungen (*Mira, TAI, Proceso Pentágono, El Colectivo*). Wir von *Proceso Pentágono* gingen ab 1973 mit der Schau »A nivel informativo« vom Museum auf die Straße, weil sie uns der angemesseneren Ort zu sein schien. Die Arbeiten, die wir mit nicht-konventionellen Mitteln verwirklichten, waren zum Teil Ergebnis unserer Forschungsarbeit zur Stadt und ihren Räumen: Armenviertel, Autofriedhöfe, Märkte aus Straßenständen, Straßen, Plätze, städtische Persönlichkeiten ... Wir haben nie Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen oder Fotos mit auf die Straße genommen, sondern haben sie mit Aktionen und kleinen ephemeren Installationen gespielt, die speziell für den jeweiligen Ort gemacht waren. Dies war nicht nur den Bedingungen der Orte geschuldet, sondern auch der Arbeit mit nicht-konventionellen Mitteln.

*Als wichtiger Aspekt der konzeptuellen Kunst der 1970er Jahre gilt die Kritik an den Institutionen des Kunstfeldes (Museum, Galerien). Was bedeutete das konkret für die künstlerische Produktion?*

Am wichtigsten war uns die Infragestellung des Kunstsystems, der Vorstellungen von der Struktur künstlerischer Praktiken. Unsere Kritik bezog ja nicht bloß die Sphäre der Produktion, sondern auch die der Distribution ein. Und hier stießen wir mit den

Institutionen und den Kulturpolitiken zusammen. Als Künstler hatten wir keinerlei Möglichkeit, in die Angelegenheiten der Institutionen einzugreifen, geschweige denn an Entscheidungen und der Ermöglichung von Projekten mitzuwirken. Hier gab es eine ganze Reihe von Kämpfen, beispielsweise anlässlich der Entsendung der mexikanischen Künstler/innen zur X. Biennale der Jugend in Paris (1977). Dies war für *Los Grupos* und das demokratische Denken eine denkwürdige Erfahrung. Als wir zurückkamen, kannten wir uns (individuell und als Gruppen) mit den Systemen der Distribution und der Legitimation ebenso aus wie mit den Entscheidungen über die Öffentlichkeiten, an die sich unsere Arbeit richtete (und die nicht die Öffentlichkeiten waren, die durch die Institution an konventionelle Mittel und anerkannte Vorstellungen von Kunst gewöhnt waren). Uns interessierte die Öffnung des sozialen Spektrums der Öffentlichkeit, und wir haben wiederholt nach jenen Schichten gesucht, die von den staatlichen Kulturpolitiken nicht gefördert wurden.

*Worin bestanden die Beweggründe für die kollektive Organisierung? Richtete sie sich einerseits gegen das im Kunstfeld dominierende Genie-Ideal, andererseits gegen die als entfremdet ausgemachte kapitalistische Individualisierung der beginnenden postfordistischen Ära? Ist die künstlerische Kollektivität von Los Grupos in dieser zweiten Hinsicht möglicherweise als Alternative zur Guerilla-Organisierung verstanden worden?*

Die Kollektivität wandelte sich sehr schnell zu einer politischen Alternative auf dem Terrain der Kultur. Die Ursprünge der Kollektivität waren vielfältig. Sie geht auf der einen Seite auf die grafische Produktion während der studentischen Bewegung zurück. Die Druckgrafik von 1968 wurde im Wesentlichen in den Kunst- und Designhochschulen produziert. Die Kunststudierenden von San Carlos und La Esmeralda, die Designstudierenden von Balderas und die Architekturstudierenden der Universitätsstadt organisierten sich nicht nur, um täglich die Bevölkerung über die Ereignisse zu informieren, sondern auch, um von ihren Werkstätten aus – die Schulen waren von den Studierenden besetzt – Propaganda zu machen. Dies wurde vor allem mit Linoldruck, Siebdruck und manchmal Offset-Druck umgesetzt. Diese Grafik wurde individuell gestaltet, aber kollektiv produziert und verbreitet, sie war anonym und ephemer. Sie hatte zweifelsohne eine Vorläuferfunktion. Darüber hinaus war es aber auch unsere Kenntnis der prähispanischen Kunst, insbesondere der Maya-Fresken von Bonampak, die von Künstlerkollektiven gefertigt worden waren, ohne dass individuelle Spuren hinterlassen worden wären. All das war selbstverständlich eine kritische Antwort auf den Individualismus innerhalb des dominanten Kunstsystems, den wir verändern wollten.

*Los Grupos* haben gewiss nicht als Guerilla gegenüber den Kulturinstitutionen agiert, auch wenn diese in ihrer Paranoia einen solchen Eindruck hatten. Die Kollektivität war eine Alternative für die Realisierung künstlerischer und kulturpolitischer Anliegen in einem für die individuellen Künstler/innen absolut außergewöhnlichen Ausmaß. *Los Grupos* sind überhaupt erst möglich geworden, weil es eine beträchtliche Entwicklung kritischen Bewusstseins gegenüber der mexikanischen Gesellschaft

und dem mexikanischen Staat gab – hinsichtlich ihrer Institutionen, Paradigmen, Mythen und Glaubenssätze ebenso wie ihrem ›Einheitsdenken‹ gegenüber den künstlerischen Praktiken. *Los Grupos* waren Widerstands- und Kampfformen innerhalb des damals sehr engen Rahmens des demokratischen und kulturellen Lebens in Mexiko. Es handelte sich um Organisationen, die vor allem für die Distribution, Produktion, Zirkulation und Aneignung künstlerischer Arbeit geschaffen worden waren – nicht für die politische Militanz, und aus dieser Grenzziehung, aus diesem feinen Unterschied der Felder sind dann die zentralen Divergenzen zwischen den Gruppen entstanden, die in der *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* organisiert waren.

*Hat sich die Kritik der Repräsentation, ein weiteres Kennzeichen der »arte no-objetual«, auch auf die eigene künstlerische Arbeit bezogen, in Form eines selbstreflexiven Umgangs mit Formen der Darstellung und der Stellvertretung?*

Die Kritik der Repräsentation ist, im epistemologischen Sinne, aufs Engste mit der künstlerischen Arbeit verknüpft. So wie die Kritik am Kunstsystem in den auf 1968 folgenden Jahren präsent war, setzte sich in dieser Zeit auch die Ausbreitung einer neuen Sprache durch. Zur Repräsentationskritik kam es m.E. zuerst in der Praxis, nicht in der Theorie. Sie äußerte sich im Wandel der Träger, Mittel und folglich der visuellen Sprachen. Uns wurde klar, dass die psychomotorische und bildende Dressur hin zur Repräsentation in allen traditionellen Techniken das zentrale Moment in der Herstellung des Künstler-Genies war, und seine Virtuosität stellt die Bestätigung seiner Außergewöhnlichkeit als Schöpfer bis heute dar. Darstellungsformen mit Fertigkeit und Virtuosität in den traditionellen Techniken der Malerei, der Zeichnung oder der Skulptur anzuwenden, kam in gewisser Weise einer Reproduktion des gesamten Paradigmas gleich.

*Proceso Pentágono* hat innerhalb der Arbeit von *Los Grupos* immer die Notwendigkeit der Professionalisierung der Kapazitäten betont, qualitativ gute visuelle Arbeiten für unser Publikum zu realisieren. Uns schienen die unverantwortlichen Versuche der Gruppen nicht angemessen, die ihre künstlerische Arbeit im Namen einer Demokratisierung des Kunstsystems abwerteten (oder die sie als Praxis oder Sprache nicht hoch genug einschätzten). Dies hätte für uns bedeutet, sowohl unser Anliegen als auch das Publikum geringzuschätzen. Die neuen und besseren Sprachen mussten die Dinge zur Sprache bringen, die uns beschäftigten.

*Wie steht es um das Politische dieser 70er-Jahre-Bewegungen? Handelt es sich um neue Formen der politischen Artikulation, die in der Tradition von künstlerischen Kollektiven in Mexiko stand, oder, wie der marxistische Kunsthistoriker Alberto H́jar Serrano meint, um eine Entpolitisierung, die nur um ihre eigene Selbstbestätigung kreist?*

H́jar Serrano hat selbst in einem neueren Aufsatz mit dem Titel *De grupos y necesidades libertarias* geschrieben, dass »künstlerische Gruppierungen gegenwärtig und bis die entscheidende Emanzipation erreicht ist, notwendig« seien. Aber ich weiß,

dass er gegenüber den kollektiv arbeitenden Gruppen der 1970er Jahre gegenteilige Einschätzungen hegt. Vielleicht haben die Gruppen sich nicht so entwickelt, wie Híjar Serrano es gerne gehabt hätte. Ich erinnere mich gut an die Anfangsphase des *Frente de Grupos Trabajadores de la Cultura* 1978 als Ergebnis der organisatorischen Möglichkeiten, mit denen die Gruppen an der X. Biennale in Paris 1977 teilgenommen hatten. Die ersten Monate der organisatorischen Arbeit des *Frente* waren sehr bedeutend: nicht nur im Hinblick auf die Organisation der Gruppen als Front, sondern auch in Bezug auf die Realisierung von Ausstellungen wie »América en la mira«, die an drei verschiedenen Orten gezeigt wurde und später in andere Städte ging. Darauf folgten Polemiken in der Presse hinsichtlich verschiedener Aspekte der kulturellen Politik und des ideologischen Kampfes. Später wurde dann, ohne den politischen und organisatorischen Zusammenhang zu festigen, die Front für individuelle Kulturarbeiter/innen geöffnet (und es verschwand der Begriff Gruppe, Symbol für die Kritik an der modernen Vorstellung des individualistischen Künstlers, aus dem Namen des *Frente*). Die Front nahm eine Aufgabe in Angriff, die Monate oder vielleicht Jahre in Anspruch nahm: die Ausarbeitung der Prinzipien und Regeln der Front. Es wurde schließlich ein Reglement mit 127 (!) Artikeln verabschiedet. Die Front büßte ihre Dynamik ein und *Proceso Pentágono* trat aus (und durchlebte daraufhin 1980/81 eine Krise).

Die Kritik an der Idee der modernen Kunst und ihres Paradigmas; die Suche nach anderen Medien und Verfahren, nach anderen Trägern und Räumen der Distribution; der Versuch, neue Sprachen zu entwickeln; kollektive Verfahrensweisen von der Ausgangsdiskussion bis hin zur Fertigstellung der (künstlerischen) Arbeit; den Genoss/innen in der Gruppe zuhören, anderer Meinung sein und übereinstimmen; die individuelle Autorität abschaffen; vielfältige Arbeit und die unterschiedlichen Kapazitäten innerhalb der Gruppe anerkennen; sich als Gruppe mit den gewerkschaftlichen Kämpfen und den sozialen Bewegungen solidarisieren; die Arbeiter/innen befähigen, in ihren kommunikativen Notwendigkeiten nicht von der Solidarität abhängig zu sein – all dies sind Charakteristika von *Proceso Pentágono* und verschiedener anderer der kollektiv arbeitenden Gruppen der 1970er Jahre.

Die auf diese Weise entwickelte kollektive Arbeit unterschied sich von der mexikanischen Tradition des 20. Jahrhunderts: Es handelte sich nicht um Verfahrensweisen einer um einen Direktor oder Autoren gruppierten Vereinigung, es handelte sich auch nicht um eine Gruppe, die sich organisiert hatte, um ihre individuellen Arbeiten zu zeigen (wie im *Salon Independiente*), oder um Gruppen, in der jedes Mitglied seine individuelle Grafik in Solidarität mit den sozialen Bewegungen produzierte (wie beim *Taller de Gráfica Popular* von 1968). Die Arbeit vieler Gruppen der 1970er Jahre unterschied sich strukturell von den Formen vorheriger Gruppen. In den Jahren zwischen 1973 (*Tepito Arte Acá*) und 1979 (*TAI* und andere) hat man allerdings nicht an die Theorien von Michail Bachtin gedacht, wenn man Feste veranstaltet hat. Es wurden Tanzveranstaltungen, Partys und Ausstellungen in den Gemeinden organisiert, oft in Solidarität mit populären Kämpfen.

Sicher, seit mehr als zwanzig Jahren haben die sozialen Bewegungen die Beteiligung von Künstlern und Kulturarbeitern nicht mehr auf die selbe Weise nötig. Seit Mitte der 1980er Jahre haben die sozialen Bewegungen dazugelernt und eigene unkonventionelle Sprachen entwickelt, in denen sie ihre Forderungen und ihren Protest artikulieren. Die kreativen und ausdrucksstarken Kapazitäten wurden erneuert und ausgebaut. Sie gelangten auf die Straßen, die Plätze und selbst ins Parlament, in dem der Präsident auch mal mit Schweinskpfen beworfen wird. Heute sind Künstler, Theaterleute, Musiker und Schriftsteller Teil der sozialen Bewegungen und benutzen verschiedene Medien, die neuen und die alten Technologien. Die Kämpfe sind heute häufig nicht mehr der Hintergrund für ihre individualistische Präsenz.

Das Interview wurde Anfang Dezember 2009 in Mexiko-Stadt geführt und im Frühjahr 2010 per E-Mail überarbeitet. Aus dem Spanischen von Jens Kstner

### Literatur

Bustamante, Maris, »Los No Objetualismos en México 1963-1983: Viente Aõos de No Objetualismo«, in: *Anuario de Arte y Diseõo del Departamento de Evaluacin del Diseõo en el Tiempo*, México D.F. 1999, k.S.

dies., »Conditions, Roads, and Genealogies of Mexican Conceptualism, 1921-1993«, in: D.Cullen (Hg.), *Arte [no es] Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, New York 2008, 134-51

Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin/TX 2007

Einfeldt, Kirsten, *Moderne Kunst in Mexiko. Raum, Material und nationale Identitt*, Bielefeld 2010

Espinosa, César, u. Araceli Zuõiga (Hg.), *La Perra Brava. Arte, Crisis y polticas culturales*, México D.F. 2002

Goldman, Shifra M., *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago-London 1994

Hjar Serrano, Alberto (Hg.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos Visuales en México en el Siglo XX*, México D.F. 2007

Kastner, Jens, »Kunstproposition und Knstlerfaust. Bildende Kunst um 1968«, in: ders. u. D.Mayer (Hg.), *Weltwende 1968. Ein Jahr aus globalhistorischer Perspektive*, Wien 2008, 54-67

dies., »Praktiken der Diskrepanz. Die KnstlerInnenkollektive Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre und ihre Angriffe auf die symbolische Ordnung«, in: ders. u. T.Waibel (Hg.), *...mit Hilfe der Zeichen | por medio de signos... Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika*, Wien-Münster 2009, 65-80

Zapata Galindo, Martha, *Der Preis der Macht. Intellektuelle und Demokratisierungsprozesse in Mexiko 1968-2000*, Berlin 2006