¡Atención!

Jahrbuch des Österreichischen
Lateinamerika-Instituts

Band 13

Das Österreichische Lateinamerika-Institut wurde 1965 als gemeinnütziger Verein mit dem Ziel der Förderung des österreichisch-lateinamerikanischen Dialogs gegründet. *¡Atención!*, das Jahrbuch des Instituts, legt in Fortsetzung der *Zeitschrift für Lateinamerika – Wien* eine Auswahl aus dem wissenschaftlichen Programm des Instituts vor.
Website: www.lai.at

LIT

Jens Kastner, Tom Waibel (Hg.)

. . . mit Hilfe der Zeichen | por medio de signos . . .

Transnationalismus, soziale Bewegungen
und kulturelle Praktiken in Lateinamerika

LIT

Cover-Illustrationen: Tom Waibel (mit Hilfe eines Wandbildes aus Morelia, Chiapas und einiger Fußabdrücke aus dem Codex Madrid).

Alle in den Beiträgen vorgenommenen Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von den AutorInnen.

Übersetzung der Abstracts: Claudia del Castillo, Stefanie Reinberg, Doris Rodas-Waldner

Lektorat: Claudia del Castillo, Doris Rodas-Waldner, Elisabeth Streit

Satz: Patric Kment

Sämtliche Verweise auf Texte im Internet wurden zuletzt am 1. April 2009 überprüft.

Österreichische
Entwicklungszusammenarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-643-50050-2

©LIT VERLAG GmbH & Co. KG Wien 2009
Krotenthallergasse 10/8
A-1080 Wien
Tel. +43 (0) 1-409 56 61
Fax +43 (0) 1-409 56 97
e-Mail: wien@lit-verlag.at
http://www.lit-verlag.at

LIT VERLAG Dr. W. Hopf
Berlin 2009
Verlagskontakt:
Fresnostr. 2
D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22
Fax +49 (0) 2 51-922 60 99
e-Mail: lit@lit-verlag.de
http://www.lit-verlag.de

Auslieferung:
Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster
Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, e-Mail: vertrieb@lit-verlag.de
Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ GmbH & Co KG
IZ-NÖ, Süd, Straße 1, Objekt 34, A-2355 Wiener Neudorf
Tel. +43 (0) 22 36-63 53 52 90, Fax +43 (0) 22 36-63 53 52 43, e-Mail: mlo@medien-logistik.at
Schweiz: B + M Buch- und Medienvertriebs AG
Hochstr. 357, CH-8200 Schaffhausen
Tel. +41 (0) 52-643 54 85, Fax +41 (0) 52-643 54 35, e-Mail: order@buch-medien.ch

INHALT

Vorwort 7

JENS KASTNER UND TOM WAIBEL
Politik und die Hilfe der Zeichen. Cultural Turn und soziale Bewegungen in Lateinamerika 11

I. KULTURELLE PRAKTIKEN

RODRIGO NUNES
'¿Estás viendo qué es el pueblo?' Arte y política, el intelectual y el pueblo en el *cinema novo* 37

SABETH BUCHMANN
Die Politik der Synästhesie. Hélio Oiticica im Kontext lateinamerikanischer Befreiungsbewegungen 55

JENS KASTNER
Praktiken der Diskrepanz. Die KünstlerInnenkollektive *Los Grupos* im Mexiko der 1970er Jahre und ihre Angriffe auf die symbolische Ordnung 65

JOAQUÍN BARRIENDOS RODRÍGUEZ
Arte Público y Agenciamento Social. De la crítica institucional a la politización de los imaginarios urbanos en las macrociudades de América Latina 81

II. POPULÄRE PRAKTIKEN

HANSEL SATO
Cultura popular transnacional: las telenovelas latinoamericanas 97

TOM WAIBEL
Érase una vez un mundo al revés. Überlegungen zum Karneval in Mesoamerika 113

III. GESCHLECHTERVERHÄLTNISSE

ELISABETH TUIDER
Geschlecht als kulturelle Konstruktion am Beispiel der *muxé* in Juchitán / México 129

MARGARETHE HERZOG
Wie Literatur über Grenzen geht. Transkulturationsprozesse im Schreiben hispanokaribischer Frauen 145

MARIA GALINDO
No saldrá Eva de la costilla de Evo. 161

IV. BEWEGUNGEN UND POLITIKEN

NICOLA SEKLER
Soziale Bewegungen in Lateinamerika zwischen Autonomie und Institutionalisierung – eine Frage kultureller Hegemonie? 175

DARIO AZZELLINI
Partizipative Demokratie und Protagonismus der Bevölkerung. Zur kulturellen Bedeutung des „Bolivarianischen Prozesses" in Venezuela 189

CLAUDIA TRUPP UND PHILIPP BUDKA
Indigener Cyberaktivismus und transnationale Bewegungslandschaften im lateinamerikanischen Kontext. 207

DANIEL EMILIO ROJAS CASTRO
El nuevo Liderazgo en el Sur del Continente 227

GERALD FASCHINGEDER
Kultur theoretisch. Zum Verhältnis von Kultur und Entwicklung in den Entwicklungstheorien 247

Zusammenfassungen der Beiträge / Resúmenes de los artículos 263

Autorinnen und Autoren. 277

VORWORT

Zwei vermeintlich unvereinbare Diagnosen machen sich die Vorherrschaft um die Interpretation und die Bedeutung der aktuellen sozialen Prozesse in Lateinamerika streitig: Während für eine dieser Bestandsaufnahmen gilt, dass die Phänomene der heutigen Welt nur kulturell verstanden werden können, behauptet die andere eine durchwegs ökonomische Bestimmung selbst noch der kulturellen Veränderungsprozesse. Der Einsatz des vorliegenden Sammelbandes besteht darin, sich weder auf die eine noch auf die andere Seite dieser dichotomen Auseinandersetzung zu schlagen, sondern vielmehr die Wechselwirkungen kultureller und ökonomischer Erklärungen im Hinblick auf soziale Bewegungen in Lateinamerika kritisch in den Blick zu nehmen. Der Umstand, dass jede Artikulation ökonomischer Zusammenhänge stets auch als Ausdruck kultureller Praktiken und Wertungen begriffen werden kann, spricht gegen die Möglichkeit einer durchgängigen ökonomischen Determinierung von Kultur, die in den versammelten Beiträgen durchaus nicht auf Werke und Werte verschiedener lateinamerikanischer Nationen eingeschränkt bleibt. In der vorliegenden transdisziplinären Debatte rücken vielmehr gesellschaftliche Prozesse ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die als Alltagspraktiken und / oder soziale Bewegungen neben ökonomischen zunehmend kulturelle Verteilungskämpfe führen. Kulturelle Kämpfe werden dabei nicht vordergründig als vermeintliche makropolitische zivilisatorische Konfrontationen verstanden, sondern vielmehr als konkrete mikropolitische Auseinandersetzungen um Bedeutungsmacht analysiert. Der fortwährende Disput um gesellschaftliche Bedeutung, so das Leitmotiv des vorliegenden Bandes, wird stets mit Hilfe der Zeichen geführt und die entscheidende Frage, an der sich die hier versammelten Beiträge orientieren, kreist um die Rolle von Kultur in der komplexen Konstruktion und Instituierung gesellschaftlicher Macht. Dabei weist die Polyphonie der vorliegenden Studien einen unüberhörbaren gemeinsamen Grundton auf: Die unterschiedlichen Diskurse über Kultur und kulturelle Praktiken verweisen stets auf etwas im Wandel Begriffenes, auf eine soziale Dynamik, die sich fortwährend erneuert. Die Rede von Kultur gerinnt keineswegs zu einer Aufzählung von Kunstwerken oder erstarrten Symbolen, sondern macht sich – ausgehend von vielfältigen und durchaus heterogenen Wissensbereichen – auf die Suche nach Prozessen der Bedeutungsgebung, durch die sich soziale Bewegungen und künstlerische Praktiken auf faszinierende Weise wechselseitig vermischen und beeinflussen.

Praktiken der Diskrepanz

Die KünstlerInnenkollektive *Los Grupos* im Mexiko der 1970er Jahre und ihre Angriffe auf die symbolische Ordnung

Jens Kastner

In den 1970er Jahren gründeten sich verschiedene Kollektive von KünstlerInnen, die ihre ästhetische Praxis in unterschiedlichen Formen in einen politischen Kontext stellten. Sie prägten die künstlerische Produktion dieses Jahrzehnts in Mexiko (vgl. Espinosa 2004, Debroise 2005, Gallo 2007, Bustamante 2008). Diese Gruppen zählen einerseits zu den wichtigsten AkteurInnen des Konzeptualismus in Lateinamerika[1], andererseits stehen sie mit ihrem politischen Engagement aber auch in einer künstlerischen Tradition, die vom „Surrealismus im Dienste der Revolution" über die Situationistische Internationale bis hin zu verschiedenen anderen Gruppierungen versucht hat, die Praxis der angeblich sozialrevolutionären, kommunistischen und sozialistischen Parteien zu kritisieren und erneut zu revolutionieren.

Die künstlerischen Kollektive (*Grupo Suma*, *Proceso Pentágono*, *Grupo Mira*, *Taller de Arte e Ideología* u. a.) entstanden in einer gesellschaftlichen Situation, die durch die gewaltsame Niederschlagung der Studierendenbewegung von 1968 geprägt war. Zu Beginn der 1970er Jahre proklamierte der offizielle Diskurs der Staatspartei PRI eine „Demokratische Öffnung". Ein großer Teil der bedeutendsten Intellektuellen Mexikos – u.a. Fernando Benítez, Octavio Paz und Carlos Fuentes – verschrieb sich diesem von Präsident Luis Echevarría (1970–1976) eingeleiteten Prozess (vgl. Zapata Galindo 2006). Zeitgleich wurde ein „schmutziger Krieg" gegen die Reste der sozialen Bewegung eröffnet, deren Akteurinnen und

1 Sie selbst kategorisierten ihre Kunst zunächst nicht als konzeptuelle, sondern als „arte no-objetual", nicht objekthafte Kunst. Der Begriff No-Objetualismo wurde vom peruanischen Kunsthistoriker und -kritiker Juan Acha eingeführt (vgl. Acha 1981). Maris Bustamante prägte später den Begriff „Formas PIAS" – als Abkürzung aus performance, instalación und ambientación –, um die Kunstformen der frühen 1970er Jahre zusammenzufassen. Das Wort „pía", Spanisch: fromm – ist zudem eine ironische Spitze gegen diejenigen, denen diese neuen Kunstformen allzu „unfromm" erschienen. (Vgl. Bustamante 2008: 134)

Akteure in großer Zahl Guerilla-Gruppen in südlichen Landesteilen oder Stadtguerillas gründeten (vgl. Becker 2008). Zwischen den regierungstreuen SchriftstellerInnen und den militanten Sozialbewegten nehmen die Mitglieder der künstlerischen Kollektive eine Sonderstellung ein.

Sie stellten ihre künstlerische Produktion weder in den Dienst der Staatspartei, noch gaben sie ihre Produktion zu Gunsten des sozialen Engagements auf. Vielmehr entwickelten sie aus dem Kunstfeld heraus ästhetische Praktiken, die in den politischen Raum hineinragten und – so die These dieses Textes – diesen damit erweiterten.

Innerhalb der Kunstgeschichte Mexikos ist dabei insbesondere die Abgrenzung vom Muralismus zu betonen, der wie keine andere Bewegung seit den 1920er Jahren das Verhältnis von Kunst und Politik dominiert hat: Die Spannungsfelder zwischen öffentlichem Bildungsauftrag und Kunstmarktabhängigkeit sowie zwischen nationalstaatlicher Modernisierung und sozialrevolutionärem Anspruch stellen dabei die wesentlichen Eckpunkte dar, in denen sich die Gruppen der 1970er Jahre zu bewegen hatten – und in denen sie neue, kollektive Praxisformen entwickelten. Obwohl erstens auf den nationalstaatlichen Rahmen Mexikos bezogen, agierten sie zweitens im Kontext von Praktiken, die im Zuge der „68er Jahre" in vielen Teilen der Welt das künstlerische Feld geprägt hatten: Die Infragestellung der Materialien, die Neudefinition der Beziehung zwischen Werk und BetrachterIn und die Kritik der Institutionen (vgl. Syring 1990, von Bismarck / Fraser / Sheikh 2006, Papenbrock 2007, Kastner 2008a). Dennoch sind sie – sowohl hinsichtlich des Alters ihrer Mitglieder als auch bezüglich ihrer Praktiken – als spezifisches Post–68er Phänomen zu betrachten (vgl. Vázquez Mantecón 2007). Sie sind damit drittens beispielhaft für die besondere Entwicklung konzeptueller Kunst in Lateinamerika (vgl. Ramírez 2000, Longoni 2006, Camnitzer 2007).

Der theoretische Zugriff auf die erwähnte Erweiterung des Raumes des Politischen kann im Rahmen dieses Textes nur grob umrissen werden. Der beschriebene Zusammenhang ist eher als Skizze zu betrachten, die vor allem auf zwei Forschungsdesiderate verweist: Zum einen bedürfte es der systematischen Beschreibung der Genese eines künstlerischen Feldes in der Peripherie des globalen Kunstgeschehens und zum anderen drängt sich eine theoretische Verknüpfung von Feldanalyse und Hegemonietheorie anhand des Gegenstandes auf.

Muralismus, Kunst und Nationalstaat – Ein historischer Hintergrund

Die Mexikanische Revolution (1910–1920) hatte eine Vielzahl gesellschaftlicher Auswirkungen, von denen jene auf das kulturelle Feld zu den viel diskutierten gehört. Die enge Verknüpfung von moderner Kunst und dem nationalstaatlichen Projekt der gesellschaftlichen Modernisierung, in deren Zuge das indigene Erbe erstmals sozial anerkannt und zugleich künstlerisch bildwürdig wurde, wird von den meisten ChronistInnen erwähnt, wenn nicht gar besonders hervorgehoben

(vgl. Tobler 1984, Krauze 1997, Tobler 2007). In den Worten Pierre Bourdieus ließe sich der wesentliche Effekte so beschreiben: Die „ungebildeten Betrachter" (Bourdieu 1974: 162) treffen auf die „Eingeborenen der oberen Bildungssphäre" (Bourdieu 1974: 163), d.h. unterschiedliche, bis dato weitgehend isoliert voneinander lebende Milieus treffen in der Kunstproduktion und -rezeption aufeinander. Denn mit Beginn der postrevolutionären Phase in Mexiko ab 1920 beginnt hinsichtlich der Kunst etwas Außergewöhnliches: Die ungebildeten Schichten werden als BetrachterInnen adressiert, und zwar durch staatlich in Auftrag gegebene und in jeder Hinsicht groß angelegte Wandgemälde an öffentlichen Orten. An diesen Orten – dem Nationalpalast, staatlichen Ministerien, Gebäude von Erziehungs- und Bildungseinrichtungen, u.a. – werden die BetrachterInnen mit einer neuen Malweise konfrontiert. Die so genannten ungebildeten BetrachterInnen, die in der Regel dazu neigen, in der Kunst die „realistische Darstellung" zu fordern, weil es ihnen an spezifischen Wahrnehmungskategorien mangelt, mit deren Hilfe sie die künstlerische Arbeit anders begreifen könnten als die Gegenstände ihres Alltags, treffen auf eine Riege von KünstlerInnen, die sich verschiedenen Formen der „realistischen Darstellung" verschrieben haben. Dabei geschieht zweierlei: Zum einen wird das Primat der Form über die Funktion des künstlerischen Ausdrucks, dass die Autonomie des Kunstwerks ausmacht, zur Debatte gestellt, denn die Kunst wird eindeutig verschiedenen gesellschaftlichen Funktionen zugeordnet – um nicht zu sagen untergeordnet. Denn als Unterordnung verstanden weder KünstlerInnen noch die Kritik die Arbeit jener historischen Phase. In der Selbstbeschreibung von Künstlern wie Diego Rivera war es kein Widerspruch, im Auftrag des Nationalstaates zu malen und zugleich (gemeinsam mit Leo Trotzki und André Breton) das *Manifest für eine unabhängige revolutionäre Kunst* (1938) zu verfassen. Von Seiten des Staates wurde mit den KünstlerInnen nicht wesentlich anders verfahren als mit GewerkschafterInnen oder LandarbeiterInnen: Hier wie dort lagen Kooptation und Repression stets sehr nah beieinander, gelang die eine nicht, wurde die andere angewandt.[2] Zum anderen kommt es innerhalb einer gesellschaftlichen Neuordnung von Kräfteverhältnissen zu einer Situation, in der die KünstlerInnen für eine kurze historische Phase ihren – von Bourdieu (1974: 163) so genannten – „Klassenethnozentrismus" praktisch in Frage stellen. Die an der europäischen Kunstgeschichte und den zeitgenössischen europäischen Avantgarden geschulten Maler schaffen ein neues Methoden- und Formrepertoire, das sich um „Verständlichkeit" bemüht. Die eigene, zugleich bürgerliche und avantgardistische Wahrnehmungsweise wird in diesem Moment nicht – anders als in der „klassenethnozentristischen" Regel – für das Normale und Selbstverständliche gehalten.

2 Der berühmte kommunistische Maler David Alfaro Siqueiros fertigte während der 1950er Jahre im Auftrag des Staates verschiedene großformatige Wandmalereien an und wurde zugleich wegen seiner Agitation für den Eisenbahnerstreiks 1958/1959 zu neun Jahren Zuchthaus verurteilt. Er wurde 1964 nach vier Jahren Gefängnis begnadigt.

Diese Bindung, die die wichtigsten Akteure (und nur wenige Akteurinnen) des künstlerischen Feldes an den postrevolutionären Nationalstaat und sein bildungspolitisches Projekt haben, ist zwar nie ungebrochen und stets ambivalent. Es hat aber weit reichende Folgen für die Entwicklung der bildenden Kunst in Mexiko: Indem die künstlerischen Entwicklungen so eng an das neue, postrevolutionäre Nationalstaatsprojekt geknüpft waren, wurde erstens eine weitgehende Autonomie des gesamten Feldes verhindert bzw. lange Zeit verzögert und zweitens wurden dadurch die Möglichkeiten für politische Kunst bzw. künstlerische Politik für Jahrzehnte an dieses Projekt gebunden (während sie sich in anderen Ländern gerade durch Kritik am und / oder Distanz zum Nationalstaat auszeichnete). Diese Bindung löste sich erst in den 1970er Jahren im Gefolge der niedergeschlagenen 68er-Bewegung.

Repression und Laboratorien der Kämpfe

Die studentische Protestbewegung in Mexiko hatte ihren erstmals deutlich vernehmbaren Ausgangspunkt am 26. Juli 1968. Sie begann mit dem Aufeinandertreffen zweier Demonstrationen im historischen Zentrum der Hauptstadt, als einige Tausend Linke bei einer Solidaritätsdemo für das revolutionäre Kuba auf einige Tausend Studierende des Polytechnischen Instituts trafen, die für die Autonomie der Universität und gegen staatlich gelenkte Attacken gegen Studierende auf die Straße gegangen waren. Nachdem am 18. September die Universität bereits vom Militär geräumt worden war, erfuhr die Bewegung den grausamsten Einschnitt am 2. Oktober: Zehn Tage vor Beginn der Olympischen Spiele in Mexiko-Stadt umzingelte das Militär auf dem „Platz der drei Kulturen" in Tlatelolco eine studentische Demonstration und schoss eine Stunde lang auf die Protestierenden. Etwa 400 von ihnen wurden getötet und ungezählte verletzt (vgl. Taibo II 1997, Poniatovska 2004). Bis Anfang Dezember existierte der 123 Tage währende Streik an der Universität, der nicht nur eine ganze Generation mexikanischer Studierender prägte. Die 68er Bewegung in Mexiko, obwohl – und weil – so brutal unterdrückt, hat das ganze Land nachhaltig verändert. Es folgte eine *Ära der Diskrepanz*, so der Titel einer Ausstellung über die Kunst der Post 68er-Jahre, die im Sommer 2007 in der mexikanischen Hauptstadt zu sehen war. Eine Zeit, in der das politische System zwar nicht zusammenbrach, aber in der die politischen, intellektuellen, sozialbewegten und auch künstlerischen Positionen sich grundsätzlich neu ausrichteten. Hatte das Massaker von Tlatelolco bereits das postrevolutionäre Selbstbild der PRI in der gesellschaftlichen Wahrnehmung stark beschädigt, führte der Überfall der paramilitärischen Gruppe *Los Halcones* auf eine studentische Demonstration am 10. Juni 1971, bei dem mehrere Studierende erschossen wurden – die Zahl der Toten schwankt zwischen 14 und über Hundert – zur dauerhaften Legitimationskrise der Staatspartei hinsichtlich ihres revolutionären Erbes. Jener Ausstellungstitel geht zurück auf einen Ausspruch

des damaligen Rektors der UNAM, Javier Barros Sierra, der selbst Teil des gemäßigten Flügels der Bewegung war: Sie attackieren die Universität, sagte er damals, weil wir nicht einverstanden sind. Die Diskrepanz aber sei das Beste, mit dem die Universität einer Gesellschaft dienen könne. (Vgl. Debroise 2007) Den Studierenden diente die Universität als Ort der Auseinandersetzung, als ein Laboratorium von Kämpfen und neuen Erfahrungen. Seit dem Sommer 1968 waren verschiedene Institute in den Streik getreten und kämpften, ähnlich wie in anderen Ländern der Welt zur gleichen Zeit auch, ausgehend von der Universität für eine Demokratisierung der gesamten Gesellschaft.

Die Radikalisierung künstlerischer Fragestellungen

Demokratische, antiautoritäre und antihierarchische Formen wurden aber nicht nur in der politischen Arena, sondern auch in gesellschaftlichen Teilbereichen, also bestimmten gesellschaftlichen Feldern, gefordert und in Mikropolitiken ansatzweise umgesetzt. Auch kunstimmanente Fragestellungen wurden in verschiedenen Ländern der Welt in den 1960er Jahren neu aufgeworfen und grundsätzlich verschoben, und zwar vor allem auf drei Ebenen: Erstens hinsichtlich der verwendeten Materialien, zweitens in Bezug auf das Verhältnis von Werk / künstlerischer Arbeit und BetrachterIn und drittens im Hinblick auf die Institutionen – zunächst die des künstlerischen Feldes, später gesellschaftliche Institutionen überhaupt (vgl. O'Doherty 1996, Kastner 2008a). Von diesen Entwicklungen ist auch die Kunst in Mexiko nicht ausgenommen.

Nachdem sich bereits in den späten 1960er Jahren verschiedene, konzeptuell arbeitende KünstlerInnen in Lateinamerika politisiert hatten (vgl. Ramírez 2000, Longoni 2007), nahmen auch in Mexiko verschiedene künstlerische Praktiken direkt Bezug auf die Bewegung von 1968: MalerInnen unterstützten die Bewegung mit ephemeren Wandgemälden und kollektive künstlerische Arbeitsformen entwickelten sich im Zusammenhang mit den umfassenden Demokratisierungsforderungen.

Diese Phase zeichnet sich, wie Grenfell und Hardy (2007: 178) an Bourdieu anschließend erläutern, in Form der Infragestellung dessen, was Kunst (noch) sein kann und soll, durch eine fundamentale Glaubenskrise innerhalb der zeitgenössischen Kunst aus. Auf diese Krise wird in Mexiko zum Teil mit einer Erneuerung dessen reagiert, was Bourdieu (1987: 64ff.) die „populäre Ästhetik" nennt, also künstlerischen Praktiken, die einen Zusammenhang zwischen „Kunst" und „Leben" behaupten. Muss einerseits entgegen kunsthistorischen Gepflogenheiten auf den Zusammenhang dieser Entwicklung mit den gleichzeitigen sozialen Bewegungen abgezielt werden, darf andererseits aber auch ihr Verhältnis zur mexikanischen Moderne nicht außer Acht gelassen werden. So sind Formfragen im Anschluss an Diego Rivera oder Rufino Tamayo keineswegs vollständig der Funktion des künstlerischen Ausdrucks untergeordnet.

Künstlerisches Eingreifen

Ausgehend von der Erfahrung bzw. der Analyse eines „langen und globalen 68" (vgl. Kastner/Mayer 2008), also eines transnationalen Protestzyklus', der sich erstens weder auf den Pariser Mai oder Mitteleuropa und die USA, zweitens nicht auf das studentische Milieu als Träger der Bewegungen und drittens nicht auf das Jahr 1968 beschränkt, ist das Verhältnis von künstlerischer Produktion und sozialen Bewegungen als widersprüchlich und ambivalent zu betrachten.

Sind rein werk- bzw. kunsthistorische Beschreibungen (vgl. z. B. Buchloh 1990) kaum dazu angetan, den Wandel innerhalb des künstlerischen Feldes in den 1960er Jahren angemessen zu fassen, so ist der Zusammenhang von Kunstproduktion und Praktiken sozialer Bewegungen doch auch nicht selbstverständlich. Ohne diesen umfassend zu theoretisieren, wird im Folgenden zunächst nur von der Bourdieu'schen Feststellung ausgegangen, dass die Definition von Kunst, da nicht aus sich selbst zu gewinnen, immer auch „Gegenstand der Klassenauseinandersetzung ist" (Bourdieu 1987: 91). Dieser Befund kann sowohl in Richtung Kunst, also dahin gehend gelesen werden, was als Erweiterung ihrer Mittel Akzeptanz findet und was nicht (und warum nicht), als auch in Richtung sozialer und politischer Kämpfe. Wenn die Definition von Kunst Gegenstand von antagonistischen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen ist, lässt sich auch die Frage stellen und erörtern, wie künstlerische Praktiken – die ja kein passiver, überhistorischer Gegenstand sind – selbst in diese Auseinandersetzungen eingreifen. Die im Mexiko der 1970er Jahre gegründeten KünstlerInnenkollektive haben solche künstlerischen Eingriffe in gesellschaftliche Auseinandersetzungen praktiziert. Auf welche Weise sie dabei die Grenzen des künstlerischen Feldes überschritten und ob oder inwieweit diese Überschreitungen zu Verschiebungen innerhalb der politischen Hegemonie geführt haben, kann im Rahmen dieses Textes bestenfalls angedeutet werden.

Los Grupos: Urbaner Raum, Guerilla-Form und die Angriffe auf die symbolische Ordnung

Das kulturelle Feld im Mexiko der frühen 1970er Jahre war keineswegs komplett in die Strukturen und Diskurse der Staatspartei involviert. Trotz der gezielten Einbindung des kulturellen in das politische Feld – und der damit einhergehenden mangelnden Autonomie des kulturellen Feldes – entstanden verschiedene Formen kultureller und politischer Dissidenz. Zum einen gründeten einige Intellektuelle in Reaktion auf die harte Innenpolitik Guerilla-Gruppen im ländlichen Süden des Landes. Zum anderen kam es speziell unter jungen KünstlerInnen zur Gründung einer Reihe von Kollektiven, die die Kunstgeschichte mittlerweile als *Los Grupos*, die Gruppen, kategorisiert hat.

Die 1976 an der Nationalen Schule für Plastische Kunst (ENAP) gegründete *Grupo Suma* fand sich in Abgrenzung vom individualistischen Künstlerideal zum Kollektiv zusammen. Bis zu ihrer Auflösung 1982 gehörten der Gruppe 17 Männer und fünf Frauen, MalerInnen, ZeichnerInnen und GraphikerInnen, an. Gemeinsam agierten die KünstlerInnen häufig im Stadtraum, die sie mit ihren ephemeren Arbeiten somit als öffentlichen Raum proklamierten. Sie setzten sich dabei direkt dem Publikum aus, indem sie Bauzäune, Stadionfassaden und Wände an Straßenecken für ihre Kunst benutzten. Mit dieser aktivistischen Arbeit an öffentlichen Wänden grenzten sie sich auch implizit von ihren muralistischen VorgängerInnen ab, in deren Produkten nicht nur der kollektive Schaffensprozess ausgelöscht war,[3] sondern die sich zudem immer wieder in die Politik des Staates hatten integrieren lassen bzw. deren Arbeit kooptiert worden war. Die mit Sprühschablonen affizierten Schattenmänner mit Aktentaschen (*El Burócrato*) konnten direkt als Kritik an der PRI-Bürokratie entziffert werden. *Grupo Suma* verzichtete in ihren politischen Statements nicht nur auf die Didaktik der Muralisten, sondern bediente sich auch subtilerer ästhetischer Mittel. Sie fügten der Stadt nicht nur Bildmaterial hinzu, sondern griffen auch gefundenes Material für ihre Arbeiten auf: Die wie die Bürokraten ebenfalls als Schablonen gefertigten Gesichter von im Zuge des „Schmutzigen Krieges" „Verschwundenen" wurden auf Süßigkeitentüten oder Zeitungspapier gedruckt. Seit Picassos kubistischer Zeitungscollage *Flasche, Tasse, Zeitung* (1912) galt die Verwendung von Tageszeitungen in bzw. für Kunstwerke als das zugleich wörtliche wie auch transzendierende Hineinholen der äußeren Realität ins Werk. Bei *Grupo Suma* verweist es zudem darauf, wie wertvoll so etwas vermeintlich Banales wie Zeitungspapier sein kann, wenn der Staat, wie im Mexiko der 1970er Jahre, das Monopol über dessen Distribution innehat. (Vgl. Betancourt 2004)

Die drei Jahre zuvor 1973 gegründete Gruppe *Proceso Pentágono* fand sich angesichts der staatlichen Repression auf der Suche nach alternativen, nichtstaatlichen Ausstellungsräumen zusammen. Wie bei anderen Kollektiven auch, waren es hier nicht zuletzt die staatlich kontrollierten Museen und Galerien, die die KünstlerInnen gewissermaßen auf die Straße trieben. Trotz dieser Ablehnung staatlicher Ausstellungsinstitutionen nahmen *Proceso Pentágono* 1973 die Einladung an, im Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt auszustellen – ein Ort, der nach Rubén Gallo wie kein zweiter den von Theodor W. Adorno herausgestellten, mehr als nur phonetischen Gleichklang der Worte „Museum" und „Mausoleum" belegt. (Vgl. Gallo 2007: 170) Allerdings nutzte die Gruppe den Ort, um das Museum in Richtung Straße zu öffnen, indem der Großteil der „Ausstellung" in Form

3 Diego Rivera bildete in seinem Fresko *The Making of a Fresco Showing the Building of a City*, 1931, 6,95 x 9,15 m, San Francisco Art Institute, den Akt des kollektiven Schaffens zwar ab. Sich selbst dabei im Mittelpunkt des Geschehens verortend, vermochte er die auf Einzelpersönlichkeiten abzielenden Repräsentationsmechanismen des künstlerischen Feldes damit aber nicht grundsätzlich zu durchkreuzen.

von Performances im öffentlichen Raum stattfand. In der Aktion *El secuestro* (*Die Entführung*) mischten sich die vier Mitglieder der Gruppe unter die Menge vor dem Museum, als plötzlich drei von ihnen auf den vierten, einen scheinbar harmlosen Passanten, zugerannt kamen, ihm einen Sack über Gesicht und Oberkörper stülpten, ihn fesselten und von der Straße zerrten. Statt zu BetrachterInnen gepflegten Kunstgenusses wurden die MuseumsbesucherInnen ebenso wie die umstehenden PassantInnen zu ZeugInnen einer alltäglichen Szene aus dem „Schmutzigen Krieg" ihrer Regierung. Bei ihrer Teilnahme an der Biennale von Paris 1977 zettelten die Mitglieder von *Proceco Pentágono* einen öffentlichen Streit um die Rolle des aus Uruguay stammenden Kurators Ángel Kalemberg und dessen Involvierung in die damals dort herrschende Militärdiktatur an, nahmen aber auch an dieser Ausstellung teil. (Neben *Proceco Pentágono* beteiligten sich außerdem die Kollektive *Grupo Suma*, *Tetraedo* und *Taller de Arte e Ideología* an der Paris Biennale 1977, vgl. Gallo 2007: 176, Vázquez Mantecón 2007). Sie realisierten dort einen fünfeckigen Raum („Pentágono"), an dessen Außenwänden die Staatsausgaben verschiedener lateinamerikanischer Länder graphisch dargestellt waren, so dass die unterschiedlichen Summen für Erziehung, Militär und Auslandsschulden sichtbar wurden. Im Inneren war der durch mehrere Türen für das Publikum zugängliche Raum eingerichtet wie eines der typischen Folterzimmer der mexikanischen Polizei. Eine ähnliche Installation wurde zwei Jahre später unter dem Titel *Proceso 1929* anlässlich der 50-Jahresfeier der 1929 gegründeten Staatspartei im Auditorio Nacional in Mexiko-Stadt errichtet. Hier baute die Gruppe allerdings eine ganze Polizeistation nach, die noch während der dreitägigen Feierlichkeiten von Regierungsbeamten zerstört wurde. (Vgl. Gallo 2006: 183)

Taller de Arte e Ideología (TAI) wurde 1974 an der Fakultät für Philosophie und Literaturwissenschaften an der UNAM von Alberto Híjar gegründet. Verschiedene KünstlerInnen nahmen an der eher wie ein Seminar organisierten Gruppe teil. Im Vordergrund der Arbeit stand vor allem die Auseinandersetzung mit marxistischer ästhetischer Theorie, insbesondere mit Louis Althusser, aber auch mit Michel Foucault. Teile der Gruppe gingen 1979 nach Nicaragua, um die dortige Sandinistische Revolution zu unterstützen. Mitglieder von TAI gehörten auch zu den MitbegründerInnen der gewerkschaftsähnlichen Organisation Mexikanische Front der KulturarbeiterInnen-Gruppen (*Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*).

Grupo Germinal, an der Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado „La Esmeralda" in Mexiko-Stadt gegründet und bestehend aus sieben Mitgliedern (fünf Männer, zwei Frauen), stellte als Gruppe ihre ästhetische Arbeit am deutlichsten in den Dienst der sozialen Bewegungen. So leisteten sie Gemeindearbeit in der Stadt Escuinapa im Bundesstaat Sinaloa und organisierten 1979 eine Ausstellung zu den „luchas populares" (populäre Kämpfe, gemeint sind die sozialen Kämpfe der unteren Bevölkerungsschichten).

Auch *Grupo Mira* gehört zum explizit politisch ausgerichteten Teil der Bewegung der Gruppen. Aus vier Mitgliedern bestehend, waren sie der studentischen Protestbewegung sowohl biografisch als auch inhaltlich eng verbunden. Sie betrieben verschiedene Formen grafischer Agitation, darunter das von ihnen entwickelte (und 1980 in der DDR preisgekrönte) *Comunicado Gráfico* (1978), eine Art Grafisches Kommuniqué, in dem mit neuen grafischen Formen verschiedene soziale Missstände kombiniert und in der klassisch aktivistischen Absicht, Bewusstsein zu schaffen, verdichtet wurden.

Demgegenüber verfolgte die *Grupo Março* eine dezidiert sprachanalytische Herangehensweise an ihre Kunstpraxis. Die Gruppe gründete sich 1979 und hatte sechs Mitglieder, zwei Frauen und vier Männer. Die meisten kollektiven Arbeiten fanden im städtischen Außenraum statt. In der Serie *Poema Topográfico* (*Topografisches Gedicht*) bezogen die KünstlerInnen Gegenstände wie Gullideckel oder Parkbänke in ihre oft nur mit Kreide affizierten Wortspiele mit ein und gaben den Materialien so neue Bedeutungen oder verschoben die bisherigen. In der Aktion *Poema Urbano* (*Urbanes Gedicht*) gaben sie PassantInnen Blätter mit verschiedenen Wörtern in die Hand, die damit auf dem Gehsteig selbst „Gedichte" zusammensetzen konnten. Die Gruppe definierte ihre Arbeit über drei Bedingungen: „a) Das Wort als bedeutungsgebender Anreiz, b) Die kollektive Partizipation als Produktionsmechanismus, c) Die systematische Struktur als Bedingung für die Rückkoppelung (mit den BetrachterInnen) und die Selbstgenerierung der Kommunikation." (Vgl. Debroise 2007: 230) Ab 1979 gab die Gruppe auch eine Zeitung gleichen Namens heraus, in dem das Verhältnis von Wort und Bild ebenso verhandelt wurde wie kollektive künstlerische Praktiken oder Veranstaltungen alternativer Kultur.

No Grupo gilt bereits als Reaktion auf die anderen Kollektive: Der selbstironische Titel dieser 1977 gegründeten Gruppe spiegelt sich zum einen in der konkreten Produktionsweise wieder, die explizit individuelle Arbeiten vorsah, und zum anderen ist sie Ausdruck eines ironischen Bruchs mit der Ernsthaftigkeit der politisch arbeitenden KünstlerInnenkollektive. Dennoch unterstützte auch diese Gruppe nach einer Ausstellung in Medellín / Kolumbien 1978 die Guerilla-Bewegung M–19 (Movimiento 19 de Abril). Beim dortigen *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual* wurde ihre Arbeit *Montage de momentos plásticos* (*Montage plastischer Momente*) (1978) gezeigt.

Kollektivität als Strategie

Die proklamierte und gelebte Kollektivität, offensichtlich die erste und größte Gemeinsamkeit aller KünstlerInnen-Gruppen, ist bereits als Effekt der Überlappung von künstlerischem und politischem Feld aufzufassen. Besonders deutlich ist diese Überschneidung in der verhältnismäßig großen Beteiligung von Frauen an den KünstlerInnengruppen: Viele Protagonistinnen der mexikanischen feministischen Bewegungen waren Teil dieser Kollektive (vgl. McCaughan 2007,

Bustamante 2008). Sowohl die Organisationsformen der sozialen Bewegungen als auch die Kritikformen innerhalb des Kunstfeldes selbst brachten kollektive Praktiken hervor. Diese stellen eine Strategie im Sinne von auf politische Zielvorstellungen ausgerichtetem Handeln dar, sie sind aber auch eine Strategie als „eine Berechnung von Kräfteverhältnissen" im Sinne Michel de Certeaus (1988: 23).

Wie in anderen gesellschaftlichen Feldern auch, finden Veränderungen im Feld der Kunst in Kämpfen statt, die u. a. um die legitime Sichtweise von Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien geführt werden. Durch ihre Strategien innerhalb dieser Auseinandersetzungen haben die daran Beteiligten erheblichen Einfluss auf den Wandel innerhalb des Feldes (vgl. Bourdieu 2001: 329, Zahner 2006: 81). Die konkreten, eben kollektiven Strategien zielten allerdings nicht direkt auf diese Legitimität. Nur vermittelt und über ihre Werke griffen sie in diese Kämpfe ein, zielten aber auch auf Wahrnehmungs- und Deutungsmuster außerhalb des künstlerischen Feldes: Auf gesellschaftliche Wahrnehmungs- und Begründungszusammenhänge.

Die Kollektivität war erstens eine Reaktion auf das, was auch Bourdieu (2001: 163) als die Einzigartigkeit und Originalität des „schöpferischen Projekts" des einzelnen Künstlers / der einzelnen Künstlerin zu dekonstruieren sucht. Wie in anderen Regionen der Welt auch (vgl. Stimson / Sholette 2007), standen die kollektiven künstlerischen Ansätze der Post–68er-Jahre in Mexiko sowohl im Gegensatz zur Feier des schöpferischen Individuums als auch zur gesellschaftlichen Vereinzelung der beginnenden postfordistischen Ära. Zweitens richtete sich die Kollektivität als Strategie aber auch gegen das, was Bourdieu als einen der Hauptmechanismen der Kunst ausgemacht hat: Gegen ihre Funktion der Legitimierung von sozialen Klassenverhältnissen (vgl. Bourdieu 1974: 194) und gegen die der „Kennzeichnung klassenspezifischer Unterschiede" (Bourdieu 1987: 125) – zumindest steuerten *Los Grupos* durch die Verlegung ihrer Aktionen in den öffentlichen Raum und durch ihr partielles Engagement in den Barrios der gängigen künstlerischen Reproduktion sozialer Klassen entgegen.

Ein konkreter Kontext der Strategie der Kollektivität ist der urbane Raum, in der viele der Gruppen ihre künstlerische Produktion nicht nur präsentierten, sondern auch fertigten bzw. unternahmen. Ein allgemeiner Kontext ist die Guerilla-Form, in der die künstlerischen Gruppen agierten.

Urbaner Raum und Guerilla-Form

Der urbane Raum ist heute als Gegenstand und Aktionsraum für zeitgenössische Kunstpraktiken selbstverständlich. Diese Selbstverständlichkeit wurde allerdings erst im Zuge der mehr oder weniger expliziten Kritik an den Kunstfeldinstitutionen Museum und Galerie geschaffen bzw. entwickelt. Vor dem Hintergrund einer rasanten Verstädterung mit Zuwachsraten von über fünf Prozent im Jahr – der Anteil der städtischen Bevölkerung stieg in Mexiko von ca. 25 Prozent 1930 auf

43 Prozent 1960 und 66 Prozent 1980 (vgl. Tober 2007: 329) – kam es auch in Mexiko im Zuge der 68er-Bewegung zu Aktionen von KünstlerInnen im Stadtraum: KünstlerInnen-Brigaden malten öffentliche Busse an, schufen ephemere Wandgemälde, machten Performances im öffentlichen Raum. An diesen künstlerischen Aufbruch, der zugleich ein Ausbruch aus den im damaligen Mexiko fast ausschließlich staatlichen Institutionen des Kunstfeldes war, knüpften auch die KünstlerInnenkollektive der 1970er Jahre an.

Dieser Trend der künstlerischen Agitation und Praxis auf der Straße ist einerseits eine Fortsetzung der Verschmelzung von Kunst und politischem Aktivismus während der kurzen Phase der mexikanischen 68er-Bewegung. Sie ist aber auch eine Entwicklung, die sich durch die Zuspitzung zweier wesentlicher Fragen ergeben hat, die sich innerhalb des Kunstfeldes selbst gestellt haben. Erstens ist dies die Frage nach dem Verhältnis von Werk und BetrachterIn, die die KünstlerInnen hier mit einem (wörtlich genommenen) Entgegenkommen einerseits (raus aus den künstlerischen Institutionen hinein in die Lebenswelt potenzieller BetrachterInnen) und einer Aktivierung dieser BetrachterInnen andererseits beantworten. Zweitens ist es die Frage nach den künstlerischen Institutionen selbst, wie also mit der Lehre an der Akademie und der Ausstellung in Museen und Galerien verfahren werden soll. Aus der Unzufriedenheit mit dem staatlich kontrollierten Museums- und Galeriensystem entstand auch die von *Grupo Suma* und *Proceso Pentágono* besonders betriebene Feier der Straße als Strategie einer unkontrollierten und unabhängigen Kunstproduktion und -rezeption (vgl. Gallo 2007). Auf beide Fragen fanden die KünstlerInnen im Mexiko der 1970er Jahre Antworten, die nicht ohne die transnationalen Einflüsse zu verstehen sind, die die einige Jahre zuvor erfolgte Erweiterung künstlerischer Mittel im Happening ausübte und die von künstlerischen Bewegungen wie *Fluxus* und Trends bzw. Bewegungen wie vor allem der konzeptuellen Kunst ausgegangen sind (vgl. Gutiérrez Galindo 2005: 30f.).

Eine transnationale Kunstfeldanalyse einer bestimmten Epoche wäre eine Untersuchung für sich. In einer global funktionierenden Arena zeitgenössischer Kunst darf sich die Analyse künstlerischer Praktiken nicht auf den nationalstaatlichen Rahmen beschränken. Auch darf aus den in den letzten Dekaden verstärkt diskutierten, nordamerikanisch-westeuropäischen Dominanz im Feld der zeitgenössischen Kunst nicht geschlossen werden, die Gegenwartskunst der Peripherie habe sich jeweils in verschiedenen Stadien „nachholender Entwicklung" formiert. Vielmehr ist den Spezifika der jeweiligen Arbeiten nachzugehen, ihren Auseinandersetzungen mit den hegemonialen Strömungen auch der eigenen Ansätze – also hinsichtlich der konzeptuellen Kunst jenen Strömungen in den USA und Großbritannien –, aber auch ihrer bewussten Ignoranz gegenüber bestimmten Verknüpfungen. Der starke Bezug konzeptueller Arbeiten auf zeitgenössische politische Themen und Bewegungen, den etwa die „Schattenmänner" oder der Nachbau des Folterzimmers darstellen, sind solche Spezifika, die nicht ohne den Kontext des „Zustands des Produktionsfeldes" (Bourdieu 2001: 137) zu verstehen sind.

Deskriptiv ein allgemeiner Kontext, stellt die Guerilla-Form auf normativer Ebene die Möglichkeit einer nicht essenzialisierenden Darstellung der kollektiven Kunstpraktiken der 1970er Jahre dar. Deskriptiv meint, dass im Zusammenhang mit den Protestbewegungen von 1968 eine Vielzahl von künstlerischen Gruppierungen theoretisch und praktisch an Auseinandersetzungen um die Guerilla-Form partizipierten: Das reicht vom Arte Povera-Manifest *Arte Povera. Notes for a guerilla war*, 1967 von Germano Celant verfasst, bis zur Performance *Two, three, many... (Terrorism)* (1972) von Allan Sekula, die im Titel auf die Fokus-Theorie Ernesto Che Guervaras anspielt. Die künstlerische Guerilla-Form ist somit auch als eine Alternative zur politisch-militärischen Guerilla zu verstehen. Normativ behauptet die Rede von der Guerilla-Form, die transnationalen Einflüsse und Überlappungen darstellen zu können, ohne auf die in den politischen Theorien lancierten ontologischen Gemeinschaftskonzepte auf der einen und die in der Kunstgeschichte herausgestellten, rein werkimmanenten Parallelen auf der anderen Seite angewiesen zu sein (zur Guerilla-Form vgl. auch Kastner 2008b). Guerilla-Form bedeutet, den Fokus auf Organisierungsprozesse zu legen: Diese sind nicht als (sich institutionalisierende) Organisationen im Sinne der Organisationssoziologie zu verstehen, sondern eher als kollektive Assoziierungen, die auf eine bestimmte gesellschaftliche Situation reagieren. Nicht das Ringen um gesellschaftliche Mehrheiten wie im Gramscianischen „Stellungskrieg" steht dabei im Vordergrund, auch wenn es wie in diesem ebenfalls um Interventionen in die „Herzen und Köpfe" der Menschen geht. Die unkontrollierbare Aktion, die plötzliche Involvierung des Publikums (wie bei der Urbanen Poesie) oder auch dessen unerwartete Konfrontation mit politischen Missständen (wie den Grafitti von Bürokraten und „Verschwundenen"), die unerlaubte Gegen-Information (wie mit den Grafischen Kommuniqués), die ästhetische Intervention aus dem Alltag in den Alltag, dies ist das methodische Wechselspiel zwischen Organisierung der eigenen Gruppe und Desorganisierung der vorgefundenen gesellschaftlichen Situation. Der so verstandene „Guerillakrieg" wäre gegenüber dem „Stellungskrieg" also im Sinne des Organisationsreferates von Rudi Dutschke und Hans-Jürgen Krahl als Organisierung „schlechthinniger Irregularität" (Dutschke/Krahl 1992: 257) aufzufassen. Ob diese radikale aber lose strukturierte Militanz auch der Grund für die relative Kurzlebigkeit der meisten Gruppen war, wie Camnitzer (2007: 83) nahe legt, wäre gesondert zu diskutieren.

Ästhetische Praxis als Angriff auf die symbolische Ordnung

In der Guerilla-Form stoßen aber auch zwei auf den ersten Blick unvereinbare soziale Prinzipien aufeinander: Die Tradition der künstlerischen Avantgarden, spezialisiert in formalen Fähigkeiten und zugleich vertraut mit den Brüchen mit und in dieser Tradition (vgl. Bourdieu 2003: 143) auf der einen und die Tradition des Populären – eher im Sinne der *educación popular* oder des „Volkstümlichen" (aber

ohne dessen im Deutschen politisch rechte Konnotation) als im Sinne von angesagter Popkultur – auf der anderen Seite. Gemeinsam sind beiden Prinzipien die Versuche, „Kunst und Leben" zu verbinden, also in den Worten Bourdieus, die Form der Funktion unterzuordnen – „von ‚reiner' Ästhetik her gesehen der barbarische Akt schlechthin." (Bourdieu 1987: 86) Die Aktionen, Performances / Happenings und Wandgemälde vieler Gruppen radikalisierten damit die politisch-künstlerischen Ansätze der Muralisten in mehrfacher Hinsicht: Sie erweiterten deren Anspruch auf allgemeine Zugänglichkeit der Kunst, bezogen also einerseits die BetrachterInnen in den Schaffensprozess mit ein, andererseits ließen sie ihnen anders als ihre Vorgänger aber auch die Wahl, sich mit der Kunst zu beschäftigen und drängten sie ihnen nicht als Wandbild gewordenes, ewige Herausforderung suggerierendes Bildungsprogramm auf.

Kunst für alle zu machen und alle für das Kunstmachen zu interessieren, stellten dabei wechselseitige Ansprüche dar, die aber nicht der Kunst um der Kunst Willen gewidmet waren. Im Gegenteil: In der Phase starker politischer Repression und der in viele alltägliche Bereiche eindringenden Kontrolle des Staates wurde die Kunst als ermächtigend und potenziell befreiend verstanden. Was im Verständnis bürgerlicher KunstliebhaberInnen als barbarischer Akt erscheinen musste, war zugleich die Herausarbeitung dessen, was Terry Eagleton (1994: 204) den „implizite(n) Materialismus des Ästhetischen" genannt hat: Nicht Verstand oder „Ideenhimmel" (Bourdieu 2003: 134) zum Ausgangspunkt ästhetischer Erfahrung zu machen, sondern den individuellen Körper, verstanden als Produkt und Quelle der Geschichte zugleich. Das Symbolische und das Materielle sind in diesem Sinne ineinander verwoben: Gefühls-, Denk- und Wahrnehmungsschemata, die die Einteilung und somit auch die politische Aufteilung der Welt bestimmen, sind, wie Bourdieu mit dem Begriff des Habitus ausgeführt hat, an individuelle und kollektive körperliche Praxis gebunden. Aus der Weiterentwicklung ästhetischer Fragestellungen entwickelt, zielten die Aktionen von *Los Grupos* auf diese materiellen, verkörperlichten politischen Klassifizierungen und damit auch auf die politische und kulturelle Hegemonie.

Dass im Kunstfeld der mexikanischen 1970er Jahre nicht im Sinne nachholender Entwicklung das US-amerikanische Modell der 1960er Jahre, das zwar auch kollektive Arbeiten, vor allem aber nach wie vor individuelle Kunststars hervorbrachte (Zahner 2006: 143ff.), übernommen und gepflegt wurde, hat dabei verschiedene Ursachen: Zunächst sicherlich sozialstrukturelle, denn mit einer Mittelschicht, die 1970 etwa 18 Prozent der Gesamtbevölkerung ausmachte (bei 80 Prozent „Unterschicht") (vgl. Tobler 2007: 331), fehlte eindeutig das für die 1960er Jahre in den USA entscheidende, kaufkräftige Bürgertum als zahlungsfähiges Kunstpublikum. Zweitens gab es deshalb trotz wirtschaftlicher Stabilität („milagro mexicano") auch nicht diese Form der Konsumkultur, die in der US-Kunst des vorangegangenen Jahrzehnts als Abgrenzungs- und Affirmationsmodell eine wichtige Rolle spielte. Und drittens ist vor allem der enge Zusammenhang der künstlerischen Produktion

mit den sozialen Bewegungen eine wesentliche Erklärung für die politische Ausrichtung der Kunst im Mexiko der 1970er Jahre. Inhaltlich hebt Camnitzer (2007: 83) dabei das besondere pan-amerikanische Engagement von *Los Grupos* hervor. Während die künstlerischen Praktiken, die auf die Umgestaltung der gesellschaftlichen, symbolischen Ordnung zielten, also einerseits vor dem Hintergrund ihrer spezifisch mexikanischen Bedingungen zu diskutieren sind, dürfen auch die transnationalen Einflüsse und Effekte nicht unberücksichtigt bleiben. Zu den Einflüssen zählen die auch in anderen Ländern in den 1960er Jahren radikalisierten künstlerischen Fragestellungen. Und zu den Effekten zählt insbesondere die Verknüpfung der Entwicklung ästhetischer Formen mit Fragen politischer Solidarität, bei *Grupo Suma* beispielsweise als Sprühschablone auf dem Alltagsgegenstand plus Protest gegen das Verschwindenlassen. Vor dem Hintergrund einer stark prägenden nationalstaatlichen (Kunst)Geschichte entwickelten sich hier kulturelle Praktiken, die als diesen Rahmen überschreitende, transnationalistische zu begreifen sind.

Literatur

ACHA, Juan: Teoría y Práctica No-Objetualista en América Latina. Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetualista organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, May 1981. In: Acha, Juan: Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas. Caracas, Venezuela: Galería de Arte Nacional 1981.

BECKER, Anne: Höhlenapostel. Guerilla, Aufstandsbekämpfung und das Erbe des Schmutzigen Krieges in Mexiko Stadt. In: Becker, Anne / Burkert, Olga / Doose, Anne / Jachnow, Alexander / Poppitz, Marianne (Hg.): Verhandlungssache Mexiko Stadt. Umkämpfte Räume, Stadtaneignungen, imaginarios urbanos. Berlin: b_books 2008, 151–167.

BISMARCK, Beatrice von / FRASER, Andrea / SHEIKH, Simon (Hg.): Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations. London: Black Dog Publishing 2006.

BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Zur Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

BOURDIEU, Pierre: Die Regeln der Kunst. Zur Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

BOURDIEU, Pierre: Einführung in die Soziologie des Kunstwerks. In: Jurt, Joseph (Hg.): Pierre Bourdieu. Freiburg: orange press 2003, 130–146.

BUCHLOH, Benjamin H. D.: Von der Ästhetik der Verwaltung zur institutionellen Kritik. Einige Aspekte der Konzeptkunst von 1962–1969. In: Städtische Kunsthalle Düsseldorf / Syring, Marie Luise (Hg.): Um 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft. Köln: Dumont Verlag 1990, 86–99.

BUSTAMANTE, Maris: Conditions, Roads, and Genealogies of Mexican Conceptualism, 1921–1993. In: Cullen, Deborah (Hg.): Arte [no es] Vida. Actions by Artists of the Americas 1960–2000. New York: El Museo del Barrio 2008, 134–151.

CAMNITZER, Luis: Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation. Austin, TX: Texas University Press 2007.

DEBROISE, Olivier: De regreso. In: Exit. 2005, 108–116.

DEBROISE, Olivier (Hg.): La Era de la Discrepancia / The Age Of Discrepancies: Arte y Cultura Visual en Mexico / Art And Visual Culture In Mexico 1968–1997. México D. F.: UNAM / Turner 2007.

DUTSCHKE, Rudi / KRAHL, Hans-Jürgen: Organisationsreferat. In: Redaktion diskus (Hg.): Küss den Boden der Freiheit. Texte der Neuen Linken. Berlin / Amsterdam: Edition ID Archiv 1992, 252–258.

EAGLETON, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 1994.

ESPINOSA VERA, César: Los Patos y las escopetas. Los Grupos y la Sección de Experimentation. In: Escanner cultural. Revista virtual, Santiago de Chile, 6. Jg., Oktober 2004, http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava2-02.htm.

GALLO, Rubén: The Mexican Pentagon. Adventures in Collectivism during the 1970s. In: Stimson, Blake / Sholette, Gregory (Hg.): Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 2007, 165–190.

GRENFELL, Michael / HARDY, Cheryl: Art rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts. Oxford / New York: 2007.

GUTIÉRREZ GALINDO, Blanca: Las Artes visuales en México: 1960–2004. In: Exit. 2005, 28–34.

KASTNER, Jens: Kunstproposition und Künstlerfaust. Bildende Kunst um 1968. In Kastner. Jens / Mayer, David (Hg.): Weltwende 1968. Ein Jahr aus globalhistorischer Perspektive. Wien: Mandelbaum 2008a, 54–67.

KASTNER, Jens: Aspekte der Guerilla Form. Bildende Kunst und soziale Bewegungen um 1968. In: grundrisse. zeitschrift für linke theorie & debatte, Nr. 27, Herbst 2008b, 23–27.

KASTNER, Jens / MAYER, David (Hg.): Weltwende 1968. Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive. Wien: Mandelbaum 2008.

KRAUZE, Enrique: Biografia del Poder. Caudillos de la Revolución mexicana (1910–1940). Barcelona: Tusquets Editores 1997.

LONGONI, Anna: „Vanguardia" y „revolución", ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70. In: Brumaria. prácticas artísticas, estéticas y políticas, Frühjahr 2007, 61–77.

McCAUGHAN, Edward J.: Navigating the Labyrinth of Silence: Feminist Artists in Mexico. In: Social Justice Vol. 34, Nr. 1, 2007: 44–62.

O'DOHERTY, Brian: In der weißen Zelle. Berlin: Merve 1996.

PAPENBROCK, Martin: Happening, Fluxus, Performance. Aktionskünste in den 1960er Jahren. In: Klimke, Martin / Scharloth, Joachim (Hg.): Handbuch 1968. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2007, 137–149.

PONIATOWSKA, Elena: La Noche de Tlatelolco. México D. F.: Biblioteca Era 2004, 7. Aufl.

RAMÍREZ, Mari Carmen: Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen. In: Breitwieser, Sabine (Hg.): Vivencias / Lebenserfahrung. Wien / Köln: Generali Foundation / Walther König 2000, 61–104.

ROMERO BETANCOURT, Elizabeth: Suma. In: Cuartoscuro, Nr. 66, Juni/Juli 2004, o. S.

STIMSON, Blake / SHOLETTE, Gregory (Hg.): Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 2007.

SYRING, Marie Luise (Hg.) 1990: um 1968. konkrete utopien in kunst und gesellschaft, Ausst. Kat., Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 27.5. – 8.7.1990. Köln: Dumont 1990.

TAIBO II, Paco Ignacio: 1968 – Gerufene Helden. Ein Handbuch zur Eroberung der Macht. Hamburg / Berlin: Libertäre Assoziation / Schwarze Risse – Rote Straße 1997.

TOBLER, Hans Werner: Die mexikanische Revolution. Gesellschaftlicher Wandel und politischer Umbruch 1876–1940. Frankfurt a.M. / Olten / Wien: Büchergilde Gutenberg 1984.

TOBLER, Hans Werner: Mexiko im 20. Jahrhundert. Die Revolution und ihre Folgen. In: Bernecker, Walther L. / Pietschmann, Horst / Tobler, Hans Werner: Eine kleine Geschichte Mexikos. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007, 241–365.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro: Los Grupos: una reconsideración. In: Debroise, Olivier (Hg): La Era de la Discrepancia / The Age of Discrepancies. Arte y Cultura Visual en México / Art and Visual Culture in Mexico 1968–1997. Mexiko: UNAM / Turner 2007, 194–196.

ZAHNER, Nina Tessa: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. / New York: Campus 2007.

ZAPATA GALINDO, Martha: Der Preis der Macht. Intellektuelle und Demokratisierungsprozesse in Mexiko 1968–2000. Berlin: Edition Tranvia – Walter Frey 2006.