

Jens Kastner

Kunst, Kampf und Kollektivität

Die Bewegung *Los Grupos*
im Mexiko der 1970er-Jahre

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Einleitung	11
Kapitel I	19
I.1 Bilder von Mexiko Kunstproduktion zwischen Autonomie und nationalstaatlicher Revolution	19
I.2 Die Räume der Möglichkeiten Theoretischer Hintergrund I	22
I.2.1 Autonomie des Feldes	24
I.2.2 Kunst und Politik	31
I.3 Der Muralismus als „unabhängige revolutionäre Kunst“ zwischen Staat und sozialer Bewegung Historischer Hintergrund I	35
I.3.1 Positionierung: Realismus, Aufzeigen, Nationalnarration	42
I.4 Absetzbewegungen und der <i>Salón Independiente</i> Historischer Hintergrund II	46
I.4.1 <i>Salón Independiente</i> und das ephemere Mural	50
I.5 Möglichkeitsräume in der Peripherie und der „lateinamerikanische Widerspruch“ Theoretischer Hintergrund II	55

Kapitel II	63
II.1 Die Niederschlagung der Studierendenbewegung Historischer Hintergrund III	63
II.2 Deutungsweisen der Revolten von 1968 Theoretischer Hintergrund III	65
II.3 Ära der Diskrepanz – 68 und die Folgen Demokratische Öffnung und schmutziger Krieg	73
II.4 Die Radikalisierung künstlerischer Fragestellungen und die konzeptuelle Kunst	79
II.4.1 Konzeptuelle Kunst in der Diskussion	80
II.4.2 Konzeptualismus in Lateinamerika	81
II.5 Kunstpraktiken und soziale Bewegungen in der Theorie Theoretischer Hintergrund IV	89
II.6 Künstlerische Praktiken als kulturelle Praktiken besonderer Bedeutung Praxistheorien	93
II.7 Strukturprobleme des Symbolischen	99
Kapitel III	105
III.1 <i>Los Grupos</i>	105
III.2 Kollektivität als Strategie	132
III.2.1 Kollektivität im mexikanischen Kunstfeld	144
III.2.2 Kollektivität der 68er-Jahre im globalen Maßstab und als Kennzeichen der Neuen Linken	146
III.2.3 Kollektivität bei <i>Los Grupos</i>	151

Kapitel IV

Kunstproduktion und soziale Bewegungen 159

IV.1 Was heißt Kunstproduktion, was sind soziale Bewegungen? 160

IV.2 Kunstgeschichte ohne Bewegung, Bewegungsforschung ohne Kunst 165

IV.2.1 Ausblendung (Kunstgeschichte) 166

IV.2.2 Ausblendung (Bewegungsforschung) 168

IV.2.3 Die Ubiquitätsthese (Philosophie der Kunst) 170

IV.2.4 Die Ausnahmethese (Kunstsoziologie) 176

IV.2.4.1 Cultural Politics 181

IV.3 Bewegungskontexte/Motive

Repression – Demokratie – Internationalismus – Urbanisierung –
Geschlechterverhältnisse 184

Exkurs: *arte correo*
(als spezifisch künstlerischer Internationalismus) 190

IV.3.1 Von den Motiven zu den Effekten 195

IV.4 Kämpfe in Kräfteverhältnissen

Von den Motiven zu den Effekten 196

IV.4.1 Kräfteverhältnisse 199

IV.4.2 Kämpfe 204

Kapitel V

Hotel Marx

Kritik der Kultur, Raum der Möglichkeiten und Subjektivierungs-
weisen 211

Literatur	223
Dokumente	243
Interviews	245

Einleitung

In den 1970er-Jahren gründeten sich in Mexiko verschiedene Kollektive von KünstlerInnen, die ihre ästhetische Praxis in unterschiedlichen Formen in einen politischen Kontext stellten. Sie prägten die künstlerische Produktion dieses Jahrzehnts. Diese Gruppen reihen sich einerseits gewissermaßen ein in eine künstlerische Tradition, in der vom „Surrealismus im Dienste der Revolution“ über die Situationistische Internationale bis zu verschiedenen anderen avantgardistischen und postavantgardistischen Gruppierungen versucht wurde, die Praxis der sich sozialrevolutionär, kommunistisch und sozialistisch verstehenden Parteien zu kritisieren und erneut zu revolutionieren. Andererseits sind die kollektiven künstlerischen Formierungen und Ausdrucksweisen aber auch im spezifisch mexikanischen Zusammenhang zu sehen: einer postkolonialen Gesellschaft, in der zum einen Formen wie die Werkstatt (*taller*) oder das Kollektiv eine lange und produktive Tradition haben (vgl. Híjar Serrano 2007: 15) und zum anderen die Bedingungen der Kunstproduktion insgesamt vor dem Hintergrund einer Moderne stattfanden, die sich in ihren politischen, technologischen und ökonomischen Formen stark von der westeuropäischen unterschied (vgl. García Canclini 2005).

Die künstlerischen Kollektive wie *Grupo Suma*, *Grupo 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 verschrieben sich diesem, von Präsident Luis Echeverría (1970-1976) eingeleiteten Prozess (vgl. Zapata Galindo 2006). Zeitgleich wurde ein „schmutziger Krieg“ gegen die Reste der sozialen Bewegung eröffnet, deren Akteurinnen und Akteure in großer Zahl Guerilla-Gruppen in südlichen Landesteilen oder Stadtguerillas gründeten (vgl. z.B. 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 sie zugunsten sozialen Engagements auf.

Vielmehr entwickelten sie aus dem Kunstfeld heraus ästhetische Praktiken, die in den politischen Raum hineinragten und diesen damit erweiterten. Die Kunstproduktion von *Los Grupos* erklärt sich einerseits durch viele feldinterne Entwicklungen, ist andererseits aber ohne die Bezugnahme auf soziale Bewegungen und die Involvierung in sie nicht zu begreifen. Zwar ging die Herausbildung künstlerischer Autonomie in Lateinamerika, insbesondere in Mexiko, ohnehin nicht mit der Ablehnung von sozialer Transformation bei vielen AgentInnen des Feldes einher (vgl. García Canclini 2005: 51). In den Beziehungen zwischen Kunstproduktionen und sozialen Bewegungen besteht dennoch das prinzipielle und theoretisch bisher weithin ausgeklammerte Problem, dass beide Bereiche nach sehr unterschiedlichen Logiken entstehen und funktionieren. Zur Frage, wie sie dennoch aufeinander zu beziehen sind – was angesichts einer Bewegung wie *Los Grupos* unumgänglich ist –, versucht dieses Buch einen grundlegenden Vorschlag zu machen.

Die künstlerische „Produktion von Zeichen und Symbolen“ (Híjar Serrano 2007: 13) war (und ist) in besonderer Weise an die soziale und politische Bedeutungsproduktion geknüpft. Über die Beschaffenheit dieser Verknüpfung wird die folgende Diskussion der künstlerischen Praktiken in den 1970er-Jahren Aufschluss geben. Vorwegzunehmen ist an dieser Stelle bereits, dass in den performativen, installativen und ortsbezogenen künstlerischen Mitteln – den so genannten „formas pias“¹ – weniger der durch seine angebliche formale Selbstbezüglichkeit und die Abkehr von einem „produktiven Rationalismus“ (Híjar Serrano 2007: 24) begründete Verfall politischer Kunst gesehen wird, wie der marxistische Chronist des künstlerischen Kollektivismus Alberto Híjar Serrano sie wertet. Vielmehr wird mit Nestor García Canclini (2005: 109) davon ausgegangen, dass nicht allein die Produktion von Ideen soziale Bedeutungen organisieren, sondern auch die „visuelle und theatrale Konstruktion von Bedeutung“ in Betracht zu ziehen ist. In diese visuelle und performative Bedeutungsproduktion sind künstlerische Produktionen in besonderer Weise involviert.

Innerhalb der Kunstgeschichte Mexikos haben verschiedene Strömungen sozial engagierter, politischer Kunst das künstlerische Feld des 20. Jahrhunderts geprägt und in verschiedener Intensität und Effektivität an der

¹ Maris Bustamante prägte später den Begriff „Formas PIAS“ – als Abkürzung aus *performance, instalación y ambientación* –, um die Kunstformen der 1970er-Jahre zusammenzufassen. Das Wort „pia“, spanisch: *fromm* – ist zudem eine ironische Spitze gegen diejenigen, denen diese neuen Kunstformen allzu „unfromm“ erschienen. (Vgl. Bustamante 2008: 134.)

sozialen Produktion von Bedeutungen gearbeitet. Sie werden in Kapitel I dieses Buches skizziert. Einen Eindruck der Vielfalt dieser kollektiven Entwürfe und Praktiken vermittelt Alberto Híjar Serrano (2007) in seiner chronologischen Sammlung vom *Estridentismo* und der gewerkschaftlichen Organisation der Techniker, Maler und Bildhauer der 1920er-Jahre über die *Frente Nacional de Artes Plásticas* der 1950er-Jahre bis zu den verschiedenen Werkstätten und Kollektiven der 1970er- und 1980er-Jahre. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Muralismus zu, der noch in den 1970er-Jahren als produktive Abgrenzungsfolie diente. Denn kaum eine andere Bewegung hat seit den 1920er-Jahren das Verhältnis von Kunst und Politik in Mexiko dermaßen dominiert: 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 auch in Abgrenzung zum Muralismus der Jahrzehnte zuvor zu bewegen hatten – und in denen sie neue, kollektive Praxisformen entwickelten.

Obwohl in erster Linie auf den nationalstaatlichen Rahmen Mexikos bezogen, agierten sie zudem im Kontext von Praktiken, die im Zuge der „68er-Jahre“ in vielen Teilen der Welt das künstlerische Feld geprägt und durch die Infragestellung der künstlerischen Materialien, die Neudefinition der Beziehung zwischen Werk und BetrachterIn und die Kritik der Institutionen auch umgestaltet hatten (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 2007a). Sie sind damit auch beispielhaft für die besondere Entwicklung konzeptueller Kunst in Lateinamerika (vgl. Ramírez 2000, Longoni 2007, Camnitzer 2007).

Um diese drei Aspekte – die neuen Kunstpraktiken vor dem Hintergrund der mexikanischen Kunstgeschichte einerseits wie die globale Entwicklung der künstlerisch-politischen Proteste um und nach 1968 andererseits und die Entwicklung der konzeptuellen Kunst in Lateinamerika – angemessen darzulegen, wird zunächst die Kunstfeldtheorie Pierre Bourdieus zugrunde gelegt. Auch deren Grundzüge werden im ersten Kapitel erläutert. Die am Beispiel künstlerischer und gesellschaftlicher Entwicklungen im Frankreich des 19. Jahrhunderts entwickelte Feldtheorie wird dabei selbst zu modifizieren bzw. in einigen Aspekten zu erweitern sein. Dies geschieht einerseits ganz im Sinne Bourdieus, der selbst stets auf den relationalen Charakter der Theorieentwicklung verwiesen und in diesem Kon-

text die abstrakte Bestimmung von Begriffen immer zurückgewiesen hat. Der Gegenstand der Forschung hat so gesehen immer auch Effekte auf die Instrumente und Methoden, mit denen er untersucht wird. Die Konzeption des künstlerischen Feldes selber verändert sich durch die Praktiken der in ihm aktiven Agentinnen und Agenten. So wurde beispielsweise verschiedentlich darauf hingewiesen, dass der Gegensatz zwischen rein ökonomischen und rein ästhetischen Maßstäben, den Bourdieu zum charakteristischen Merkmal des französischen Kunstfeldes und seiner Autonomie im 19. Jahrhundert erklärt hatte, spätestens seit den 1960er-Jahren und den Umstrukturierungen der internationalen Kunstfelder durch die und im Zuge der Pop-Art nicht mehr zu halten sei. So wie die Entwicklungen des US-amerikanischen Kunstfeldes seit den 1960er-Jahren die Unabhängigkeit der Kunstproduktion und -rezeption von Marktkriterien infrage gestellt haben – was am Gegenstand Andy Warhols und der Pop-Art exemplifiziert wurde (vgl. Zahner 2006, Graw 2008) –, so haben auch die Praktiken der KünstlerInnenkollektive der mexikanischen 1970er-Jahre zu einer Infragestellung der Grenzen zwischen künstlerischem und politischem Feld führen müssen bzw. führen können. Diese Grenze wird in der Bourdieu'schen Theorie als relativ dicht konzipiert.

Andererseits wird diese theoretische Diskussion um die Erweiterung der Feldtheorie auch vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um sie geführt. Zu dieser gehören sowohl empirisch informierte und auf Mexiko angewandte Untersuchungen zum literarischen Feld wie die von Martha Zapata Galindo (2006) wie auch grundsätzlich gestellte Fragen zum Verhältnis von Visualität, Kunst und Politik bei Bourdieu (vgl. von Bismarck/Kaufmann/Wuggenig 2008) und den sozialtheoretischen Implikationen der Bourdieu'schen Kunsttheorie (vgl. Bongaerts 2008, Kastner 2009).

Bereits Néstor García Canclini hat in seinem kultursoziologischen Klassiker „Culturas híbridás“ [1990] (2005) die künstlerischen Praktiken der mexikanischen Moderne besprochen und dabei die Kunstfeldtheorie ebenso zurate gezogen wie auch kritisiert. Schon mehr als anderthalb Jahrzehnte vor den Kunsthistorikerinnen Nina Tessa Zahner (2006) und Isabelle Graw (2008) vertritt er die These, die Auswirkungen der Expansion ökonomischer Märkte auf den Bereich der Kultur ließe sich mit der Bourdieu'schen Kunsttheorie und der darin ausgeführten Vorstellung einer Autonomie des Kunstfeldes kaum fassen. Bourdieu habe kaum Antworten auf die Frage vorzuweisen, wie sich die gegenläufigen Entwicklungen kapitalistischer Expansion und kultureller Exklusivität in Bezug auf das Feld der Kultur zusammendenken ließen. Die kapitalistischen Märkte sind dem Kunstsystem nicht äußerlich, sondern auch hier an einer Ausweitung der Wertschöp-

fung und damit auch an der Vermehrung der Konsumierenden ausgerichtet. Aber je größer die Gruppe der KunstkonsumtInnen wird, desto schwieriger wird es, über den Konsum von Kunst Exklusivität zu behaupten und Distinktion zu betreiben bzw. zu generieren. Am Beispiel Mexikos zeigt García Canclini, dass und inwiefern vormals Exklusivität garantierende Zeichen und Räume der Eliten sich ausbreiten und zudem mit populären verbinden (vgl. García Canclini 2005: 21).

Die Verbindung elitärer und populärer Räume, bezogen auf die Ausweitung der Konsumsphäre, wird von García Canclini in Übereinstimmung mit den neueren Forschungen als generelle kapitalistische Tendenz beschrieben, die auch vor dem Kunstbereich nicht haltmacht. Bezieht man sie vor allem auf die Produktion und Rezeption von Bedeutungen, scheint es sich um eine Entwicklung zu handeln, die vor allem für periphere, postkoloniale Gesellschaften gilt. Die späte und rudimentär gebliebene Entwicklung einer bürgerlichen Gesellschaft, die ungleiche Reichums- und Ressourcenverteilung und die divergierenden Möglichkeiten der Akkumulation kulturellen Kapitals haben schließlich auch fundamentale Auswirkungen auf die Herausbildung und Fortexistenz eines künstlerischen Feldes.

Die Kunstpraktiken der 1970er-Jahre sind also sowohl vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund sozialer Ungleichheit wie auch im kunsthistorischen Kontext zu betrachten, der sich aus jenem ergeben hat und der sich durch ein im 20. Jahrhundert in besonderer Weise ausgestaltetes Verhältnis von elitärer Kunstproduktion und populärer Kultur auszeichnet. Bereits in der postrevolutionären Wandmalerei zu Beginn der 1920er-Jahre war die populäre Kultur ständiger Bezugspunkt für die elitäre Kunstproduktion, und zwar sowohl in formal- als auch rezeptionsästhetischer Hinsicht. Eine Infragestellung der von Bourdieu betonten strukturellen Grenzen und Hürden zwischen künstlerischer und politischer Avantgarde lässt sich bereits an dieser Stelle andeuten, an der die mexikanische avantgardistische Kunstproduktion von ProtagonistInnen getragen wird, die sich stets personell wie inhaltlich auf die zeitgleich existierenden sozialen Bewegungen bezogen haben.

Neben dieser spezifischen, nationalstaatlichen Ausprägung des künstlerischen Feldes stehen die im nationalen Rahmen entstandenen Kunstfelder peripherer Länder letztlich aber immer auch in einem Verhältnis zu den Kunstfeldern im Zentrum. Das gilt nicht nur für diejenigen Länder und Regionen, die tatsächlich durch eine Geschichte kolonialer Herrschaft verbunden sind – wie beispielsweise Joseph Jurt (2007) für die französischsprachigen Länder in Bezug auf Frankreich und Paris aufgezeigt hat –, sondern auch grundsätzlich: Walter Mignolo (2012) hat dieses Ins-

Verhältnis-gesetzt-Sein als durch den Kolonialismus erzeugte, zwangsweise Verkoppelung der lokalen Geschichten an die lokale Geschichte des Westens beschrieben. Die mexikanische Kunst der 1970er-Jahre ist, kurz gesagt, also weder ohne die spezifisch nationale Kunstgeschichte und ihre vielfältigen Beziehungen von Kunstproduktion und politischer Artikulation zu betrachten, noch ist sie ohne die zeitgleich in den USA, in Westeuropa wie auch in anderen Ländern Lateinamerikas sich vollziehenden Entwicklungen in der zeitgenössischen Kunst, vor allem ihrer konzeptuellen und aktivistischen Ausläufer, zu denken. In Kapitel II wird der historische Kontext der Entstehung und des Wirken von *Los Grupos* sowohl soziopolitisch – als Post-68er-Konstellation – als auch kunstheldspezifisch im Kontext der Debatte um den Konzeptualismus (nicht nur) in Lateinamerika rekonstruiert.

Eines der zentralen Anliegen der Arbeit ist neben der Schilderung faszinierender Kunstentwicklungen in einem bestimmten Zeitraum in ihrem historischen Kontext die Entwicklung eines neuen Zugangs zum Zusammenhang von künstlerischer Produktion und sozialen Bewegungen. Diese Verknüpfung, obwohl in so einflussreichen und gut erforschten künstlerischen Strömungen wie dem eingangs erwähnten Surrealismus oder der Situationistischen Internationale ganz offensichtlich, ist bislang theoretisch doch relativ unterbelichtet geblieben. Der strukturellen Leugnung eines Zusammenhangs von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen steht dessen punktuell euphorisch behauptete Selbstverständlichkeit gegenüber, die sich mit Fragen des Warum und Wie nicht lange aufhält und, wie bei Brian Holmes, einen künstlerischen Aktivismus als unhinterfragtes Phänomen beschreibt, das auch noch enorme soziale Effekte zeitigt: „Künstlerischer Aktivismus ist Affektivismus, er eröffnet expandierende Territorien“ (Holmes 2009: 14). Der hier ausgelassenen, theoretischen Vermittlung widmet sich das Kapitel IV dieses Buches.

Bourdieu's Ansatz hält nun diesen Zusammenhang weder für selbstverständlich, noch schließt er ihn aus. Und er bietet trotz der vermeintlichen Trennung beider Bereiche in der Feldtheorie – und auch trotz Bourdieus politischer Skepsis hinsichtlich solcher Verknüpfungen „durch eine Art gleichzeitig sozialer, sexueller und künstlerischer Globalrevolution“ (Bourdieu 2001a: 399) – Möglichkeiten, diesen Zusammenhang theoretisch zu fassen. Der von Bourdieu als durch Positionen und Dispositionen begrenzt beschriebene „Raum der Möglichkeiten“ jeder künstlerischen Produktion wird dabei auch als Raum von Potenzialitäten aufgefasst. Mit diesem Verständnis einer nicht nur die Grenzen der Möglichkeiten definierenden, sondern auch Grenzen verschiebenden und Grenzräume ausweitenden

Leseweise der Feldtheorie wird es möglich, an andere gesellschaftstheoretische Entwürfe wie die Hegemonietheorie anzuknüpfen. Positionierungen im künstlerischen Feld und dort entwickelte Bedeutungsproduktionen können in ihren sozialen Effekten beschrieben werden und sich insofern als Einsätze in sozialen Kämpfen um kulturelle Hegemonie erweisen. Ein komplexes Verständnis von sozialen Kämpfen und Kräfteverhältnissen, die sie konstituieren, wird in Kapitel IV von Antonio Gramsci ausgehend mit Bourdieu, Nicos Poulantzas und Michel Foucault entwickelt.

In Kapitel III werden die einzelnen Gruppen vorgestellt und einige ihrer künstlerischen Arbeiten diskutiert. Vor allem hier wird auf eigene Feldforschung zurückgegriffen, auf Interviews mit Beteiligten verschiedener Gruppen, aber auch auf umfangreiche Recherchen zu den verschiedenen künstlerischen wie sozial- und kulturwissenschaftlichen Artikulationen aus ihren Reihen. Vor dem Hintergrund dieser empirischen Arbeit geht diese Studie aber vor allem in theoretischer Hinsicht über bestehende Darstellungen der Bewegung *Los Grupos* hinaus (vgl. Espinosa 2004, Debrouse 2005, Gallo 2007, Híjar Serrano 2007, Híjar 2008, Bustamante 2008, Einfeldt 2010, McCaughan 2012). Ein Aspekt dieser Theoriearbeit ist auch die Klärung der Frage, wie die kollektivistischen Ansprüche, die sich im mexikanischen Kunstfeld der 1970er-Jahre (aber nicht nur dort) manifestiert haben, im Kontext eines strukturell individualistischen Feldes wie dem der Kunst zu verstehen sind. Im durchaus umstrittenen Kollektivismus besteht nur eine der Verbindungen zu sozialen Bewegungen, denen im Anschluss an die theoretische Diskussion in Kapitel IV noch anhand verschiedener inhaltlicher Motive (Repression, Demokratie, Internationalismus, Urbanisierung und Geschlechterverhältnisse) nachgegangen wird.

Schließlich wird in Kapitel V als Konsequenz aus dem zuvor Zusammengetragenen und Diskutierten für eine Kunstsoziologie als Kulturosoziologie plädiert. Denn das Verhältnis Kunstpraktiken zu sozialen Bewegungen ist nicht bloß eine historische Schnittstelle, an der Kunst- und Kulturosoziologie gleichermaßen zur Anwendung kommen. An diesem Verhältnis zeigt sich auch, dass und inwiefern der von Bourdieu beschriebene Raum der Möglichkeiten, in dem sich neue Praktiken entwickeln, nicht nur als Begrenzung, sondern auch als (relativ) offenes Terrain verstanden werden muss. Nicht zuletzt die kollektivistischen Subjektivierungen im individualistisch strukturierten Kunstfeld weisen darauf hin. Es gilt also, zunächst die künstlerischen Praktiken als Praktiken mit besonderer Bedeutung herauszuarbeiten, um sie schließlich als spezifische Einsätze im allgemeinen Kampf um kulturelle Hegemonie wiederzuerkennen.