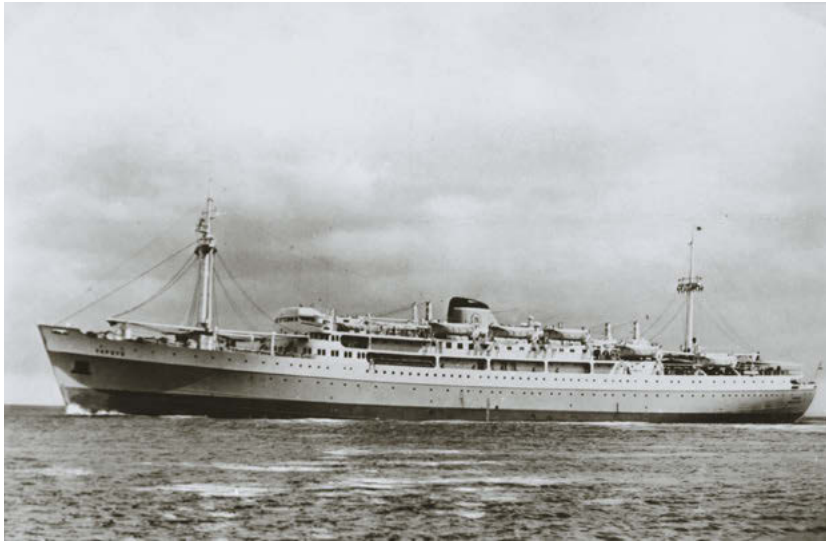


1. ARTE FLOTANTE – LOGBUCH EINER FLUIDEN KUNSTGESCHICHTE DER MODERNE AM BEISPIEL ARGENTINIENS

34°35'44"S 58°21'59"W, HAFEN VON BUENOS AIRES, DOCK C, 28. SEPTEMBER 1956, 20.00 UHR: Das argentinische Schiff *M/N Yapeyú* sticht in See [1].¹ An Bord ist die *primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos*.² Während den kommenden sechs Monaten wird das Schiff unter argentinischer Flagge die Welt umrunden und dabei Werke von über 50 zeitgenössischen Künstler*innen³ in 23 Häfen präsentieren [2].⁴ Von Rio de Janeiro über Kapstadt, Kochi, Singapur, Jakarta, Kobe und Honolulu kann die *M/N Yapeyú* zu bestimmten Öffnungszeiten über die Passagierbrücke besucht werden. Durch die lokale Presse wird die Ausstellung jeweils angekündigt – so beispielsweise in Melbourne unter der Schlagzeile «Rush to See Argentine Art» [3].⁵ Zudem macht ein Banner am Steuerbord des Schiffes auf den mobilen Ausstellungsort argentinischer Kunst aufmerksam. Es trägt die Aufschrift: «1. Exposición flotante de 50 pintores argentinos. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires» [4]. Das Eingangsszenario beschreibt die erste Aktivität des 1956 in Buenos Aires gegründeten Museo de Arte Moderno (MAMBA).⁶ Heute zählt es zu den wichtigen Museen der argentinischen Hauptstadt.⁷

Alle URL wurden zuletzt am 08.02.2025 aufgerufen. Die Übersetzungen aus dem Spanischen stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Autorin.

- 1 BCN.HD: o. A., «Navegación Marítima, Fluvial y Aérea», *La Prensa*, 28.09.1956, o. S. *M/N* bedeutet Moto Nave und bezeichnet ein durch Motor, meist Diesel, betriebenes Schiff.
- 2 «Die erste schwimmende Ausstellung fünfzig argentinischer Maler». *Pintores* ist im Spanischen grammatikalisch die männliche Form, die damals angewandt wurde, selbst wenn damit auch Künstler*innen gemeint waren.
- 3 Wie für die Kunstwelt der 1950er Jahre allgemein bekannt, handelt es sich mit den meisten in dieser Arbeit vorkommenden Personen um Männer. Frauen und Personen mit diverser Geschlechtsidentität waren damals in der Minderheit. Ich werde dennoch, wo möglich, auf alle Geschlechter verweisen.
- 4 MAMBA: Squirru 1956.
- 5 NP: o. A., «Rush to See Argentine Art», *The Age (Melbourne)*, 07.12.1956, 14.
- 6 Von 1956 bis 1989 wurde für das Museo de Arte Moderno de Buenos Aires die Kurzform MAM verwendet. Seit dem Umzug des Museums 1989 an den heutigen Standort in San Telmo wird die Kurzform MAMBA gebraucht. Ich werde jeweils die aktuelle Bezeichnung MAMBA verwenden, selbst wenn ich mich auf die Zeit davor beziehe.
- 7 <https://www.museomoderno.org/es/el-museo>. Mit internationalen, regionalen und lokalen Wechselausstellungen, einer alternierenden Sammlungspräsentation, Kunstvermittlungsprogrammen und einer großen Bibliothek zieht das Museum jährlich laut



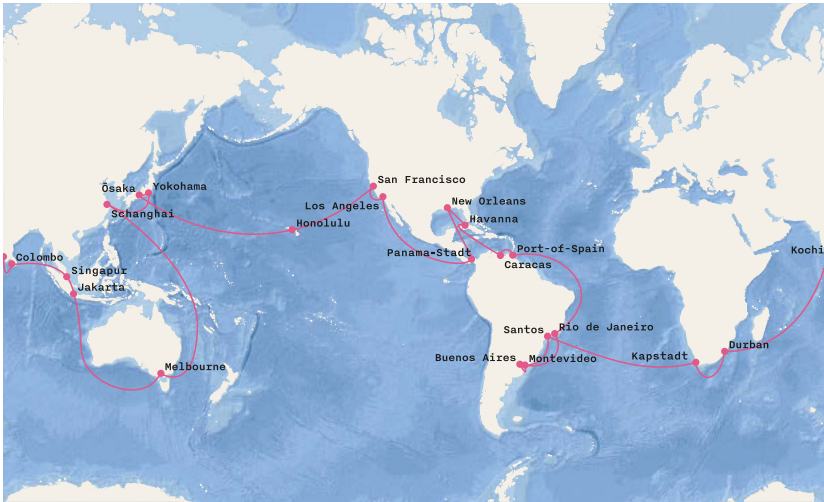
[1] Fotografie der M/N Yapeyú im Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956.

Da es erst ab 1960 über einen offiziellen Bau verfügt, werden in den ersten Jahren seiner Existenz an unterschiedlichen Orten temporäre Ausstellungen organisiert. In diesem Zusammenhang dient die *M/N Yapeyú* als schwimmende Ausstellungsstätte, die in den angesteuerten Häfen die moderne Kunstproduktion Argentiniens einer breiten, internationalen Öffentlichkeit präsentiert. Das Schiff bewegt sich als flottierende Plattform und Display der argentinischen Moderne auf dem offenen Meer über Landes- und Kontinentalgrenzen hinweg, verbindet einzelne Punkte auf der Landkarte und zieht so eine Linie, die wortwörtlich die ganze Welt umspannt [5].

Über die erste Ausstellung des MAMBA an Bord der *M/N Yapeyú* ist bisher sehr wenig bekannt – dies sowohl in der Kunstgeschichte Argentiniens als auch in einem internationalen Untersuchungskontext.⁸ Die vorliegende Publikation versteht sich als ein Beitrag zur Aufarbeitung dieser Forschungslücke. Die 1950er Jahre, genauer die Zeit um 1956, in die das hier zu untersuchende Beispiel fällt, gelten in der argentinischen Zeitgeschichte in den Worten der Historikerin María Sáenz

Jahresbericht 2019 bis zu 266.327 Besucher*innen aus dem In- und Ausland an. Victoria Noorthoorn, *Reporte de gestión 2019. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, Buenos Aires 2019, 82. Im Jahr 2018 fand mit der Ausstellung *A Tale of Two Worlds. Experimental Latin American Art in Dialogue with the MMK Collection, 1944-1989* eine Kooperation zwischen dem MAMBA und dem Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt statt. GÖRNER u. a. 2018.

8 ADAMS 2000, BAZTERRICA 2011, BERMEJO 2012, DOURRON 2015 und DOURRON 2018, GIUNTA 2007, WELLEN 2012, ALB: Gespräche mit Sofía Dourron 2017 und 2018, María Inés Esteves und Cristina Godoy 2019, Pablo Fasce und Larisa Mantovani 2019, María Amalia García 2019, Andrea Giunta 2019, Korrespondenz mit Giulia Murace 2019, Juan Ricardo Rey Márquez 2018, Annabel Ruckdeschel 2019, Diana B. Wechsler 2020 und Gespräche im Anschluss an meine Vorträge 2017-2022.



[2] Route der *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* an Bord der M/N Yapeyú, 1956/1957.

Quesada als «uno de los períodos «malditos» de la nueva historia oficial del país.»⁹ Die Zeit ist geprägt von innenpolitischen Unruhen, dem Putsch gegen Präsident Juan Domingo Perón, und dem Versuch einer selbsternannten Übergangsregierung, Argentinien international wieder anschlussfähig zu machen. Im Unterschied zur Phase des Peronismus und den anschließenden 1960er Jahren, wurde die argentinische Geschichte um 1956 vergleichsmäßig weniger aufgearbeitet.¹⁰ Diese Lücke widerspiegelt sich auch in der Kunstgeschichte:¹¹ Während Kunsthistorikerinnen wie Laura Malosetti Costa, Marta Penhos und Diana Wechsler Pionierinnenarbeit zur Kunstgeschichte der Moderne Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts geleistet haben,¹² liegen mit Publikationen von Andrea Giunta sowie Ana Longoni Standardwerke zu den 1960er Jahren vor.¹³ Die umfassende Forschung der Kunsthistorikerin María Amalia García zur abstrakten Kunstproduktion in Argentinien erschließt die 1950er Jahre.¹⁴ Für die verhältnismäßig geringe Auseinandersetzung mit der Gründungsgeschichte des MAMBA und der *primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos* mag auch der außergewöhnliche Schauplatz dieser

- 9 «[...] eine der «verfluchten» Perioden der neuen offiziellen Geschichte des Landes», SÁENZ QUESADA 2007, 7.
 10 JAMES 2010, NOVARO 2010, ROMERO 2017, TERÁN 1993 und TERÁN 2019.
 11 Kunstgeschichte wird an der Universidad de Buenos Aires (UBA) seit 1962 gelehrt, wobei vor 1986 die Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts sowie der Gegenwart nicht vertreten war. GIUNTA 2007a.
 12 MALOSETTI COSTA 2001, PENHOS/WECHSLER 1999.
 13 GIUNTA 2001 und GIUNTA 2007, LONGONI/MESTMAN 2010 und LONGONI 2014. Mit der vom MoMA herausgegebenen Publikation *Listen Here Now! Argentine Art of the 1960s. Writings of the Avant-Garde* stellte Inés Katzenstein erstmals übersetztes Quellenmaterial auf Englisch zur Verfügung. KATZENSTEIN 2004. Auch Silvia Dolinko und Isabel Plante fokussieren in ihren Untersuchungen zur Druckgrafik respektive der Rolle argentinischer Künstler*innen in Paris die 1960er Jahre. DOLINKO 2012a, Isabel Plante, *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires 2013.
 14 GARCÍA 2011, GARCÍA 2017a, GARCÍA 2017b, GARCÍA 2018 und GARCÍA 2019, ALB: Korrespondenz der Autorin mit María Amalia García 2018–2019.



[3] «Rush to See Argentine Art», in: *The Age*, 12.07.1956, 14.



[4] *M/N Yapeyú* mit Banner «1956-1957 1. exposición flotante de 50 pintores argentinos. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires», *TRIO Noticiero Turístico*, 1956, Nr. 9, 3.

mobilen Ausstellung verantwortlich sein: das von Hafen zu Hafen navigierende Schiff *M/N Yapeyú* auf dem Meer.

Das Meer steht aktuell in vielfältiger Hinsicht im Fokus gesellschaftlich relevanter Diskussionen. Der Blick in die Tagespresse zeigt: Steigende Meeresspiegel beherrschen die momentane Wahrnehmung ebenso wie juristische Debatten um die Grenzziehung und Verantwortung im Zusammenhang mit «Migrationsströmen und Flüchtlingsschiffen».¹⁵ Auch in der Kunst hat das Meer in jüngster Zeit Konjunktur – sowohl in der Kunst- und Ausstellungspraxis als auch in der kunsthistorischen Forschung. Thematisch wird die Auseinandersetzung mit dem Meer oder dem Maritimen in der zeitgenössischen Kunst sichtbar, wenn es beispielsweise als politische Kampfzone von künstlerischem Aktivismus auftritt, wie im multidisziplinären *The Left-to-Die Boat Project* von Forensic Oceanography.¹⁶ Bisweilen dient der Ozean als konkreter Ort der Kunstproduktion im Rahmen eines *Artist-in-Residence-Programms* an Bord von Frachtschiffen.¹⁷ Auf der Biennale 2019 in

15 Siehe beispielsweise Julian Rodemann, «Bleiben bis zur Schmerzgrenze», *Tagesanzeiger*, 16.09.2020, <https://www.tagesanzeiger.ch/bleiben-bis-zur-schmerzgrenze-518375946040>; Oliver Meiler «Lampedusa verzweifelt an den Geisterschiffen», *Tagesanzeiger*, 03.09.2020, <https://www.tagesanzeiger.ch/lampedusa-verzweifelt-an-den-geisterschiffen-865045689571>; Markus Bernath, «Erdogans Aggression muss ein Weckruf für Europa sein», *NZZ am Sonntag*, 07.03.2020, <https://nzzas.nzz.ch/hintergrund/die-fluechtlingswelle-von-erdogan-zwingt-europa-zum-handeln-ld.1545064?reduced=true>. Es gilt zu berücksichtigen, dass die Begrifflichkeiten mit ihren aquatischen Metaphern selbst ein Problem der öffentlichen Debatten darstellen.

16 Forensic Oceanography ist ein Projekt der an der Goldsmiths Universität London angegliederten Forschungsagentur Forensic Architecture. Es setzt sich kritisch mit dem militarisierten Grenzregime im Mittelmeer auseinander und analysiert die Bedingungen, die zu Todesfällen von Migrant*innen an den europäischen Seegrenzen geführt haben.

17 <http://www.containerartistresidency01.org/>.



[5] Route *M/N Yapeyú*, in den Reiseunterlagen von Teresa Baratta, Buenos Aires, 1956/1957.

Venedig wird *Sun & Sea (Marina)* im litauischen Pavillon mit dem goldenen Löwen ausgezeichnet,¹⁸ während Christoph Büchels Flüchtlingschiff *Barca Nostra* im Arsenalgelände für harsche Kritik sorgt. 2019 widmet die Zeitschrift *Texte zur Kunst* eine ganze Ausgabe dem Thema *The Sea*,¹⁹ und im selben Jahr wird mit dem *Ocean Space* in Venedig ein Zentrum der TBA21-Academy eröffnet, das ausschließlich der künstlerischen Recherche des Meeres eine Plattform bietet.²⁰ Die Oktoberausgabe des *e-flux journal* 2020 hat den Ozean zum Thema und wird in Kollaboration mit der TBA21-Academy herausgegeben.²¹

Als Forschungsgegenstand ist das Meer nicht auf geografische oder naturwissenschaftliche Untersuchungen beschränkt, sondern im Global Turn der Geisteswissenschaften mittlerweile zu einem zentralen Verhandlungsort epochenübergreifender Fragestellungen avanciert. In Paul Gilroys *Black Atlantic* wird der Atlantik als kulturtheoretisches Gegenkonzept der europäischen Moderne zum Ausgangspunkt einer transkulturellen und transnationalen Untersuchung postkolonialer Zusammenhänge.²² Iain Chambers *Mediterranean Crossings* revidiert mit dem Fokus auf das Mittelmeer als einem Verflechtungsraum und einer Transitzone die Herausbildung der Moderne als eine vermeintlich europäische Entwicklung.²³

Als Metapher für Schwellen- und Zwischenzonen, für einen Ort des Umdenkens, der Mobilität, Transkulturalität und Zirkulation scheint sich das Meer in jüngerer

18 Sun & Sea (Marina) ist eine von Lina Lapelytė und Vaiva Grainytė komponierte Oper, die unter der Regie von Rugilė Barzdžiukaitė und Kuratation von Lucia Pietroiusti an der Biennale von Venedig 2019 im Ausstellungskontext vorgeführt wurde. An einem im Ausstellungsraum künstlich angelegten Strand sangen Performer*innen von den Auswirkungen des Klimawandels.

19 ABT 2019.

20 <https://www.ocean-space.org/about>, 26.09.2020.

21 ARANDA u. a. 2020.

22 GILROY 1993. Siehe dazu auch Gabriele Genge, «Black Atlantic. Andere Geographien der Moderne», *Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften*, Düsseldorf 2012.

23 CHAMBERS 2008. Mit einem Sammelband vereinen Hannah Baader und Gerhard Wolf Studien unterschiedlicher Disziplinen, die sich mit der Geschichte der Repräsentation des Meeres sowie maritimer und nautischer Metaphern auseinandersetzen. BAADER/WOLF 2010.

Zeit auch für die kunsthistorische Theoriebildung anzubieten.²⁴ Für diese Untersuchung von besonderem Interesse ist die Beobachtung, dass das Meer jüngst als Metapher herangezogen wird, um sich mit der Kunst der Moderne im globalen Kontext der Nachkriegszeit zu befassen – so beispielsweise für kuratorische Konzepte. Als prominentes Beispiel ist die von Okwui Enwezor kuratierte Ausstellung *Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945–1965* im Haus der Kunst München zu nennen.²⁵ Die beiden Ozeane dienen der Ausstellung als konzeptuelle Folie für die Neukartierung der globalen Kunst der Nachkriegszeit.²⁶ Entlang transozeanischer Verbindungen und Küstenlinien werden künstlerische Systeme und kulturelle Netzwerke aufgezeigt und unterschiedliche politische Strukturen oder ideologische Positionen skizziert, um einen möglichst globalen Rahmen für die Präsentation der Kunst der Moderne zu bieten.²⁷ Explizites Ziel ist dabei, die Wahrnehmung für die Kunstproduktion jener Regionen zu schärfen, die viel zu lange von einem auf Europa und Nordamerika fokussierten Blick verdeckt blieb.

Entgegen der vorherrschenden Tendenz, das Meer primär in seiner metaphorischen Funktion zu thematisieren, möchte ich das Meer in der vorliegenden Studie als konkreten Austragungsort einer globalen Ausstellungsgeschichte untersuchen. Schwimmende Ausstellungen wie die *exposición flotante* stellen eine spezifische

- 24 So widmete sich beispielsweise das Getty Institute in Los Angeles mit *Connecting Seas* der visuellen Geschichte von Kulturbegegnungen seit dem 16. Jahrhundert, und konzentrierte sich im Forschungsprojekt *Transpacific Encounters* (2012–22) auf die interkulturellen globalen Netzwerke des Pazifikraums und die Zirkulation von Kunstwerken und Handelswaren zwischen Amerika und Asien. (<https://www.getty.edu/projects/transpacific-encounters/>). Als weitere Beispiele sind die Forschungsprojekte am Kunsthistorischen Institut in Florenz *Image, Object, Site. Mediterranean/Transcultural Art* (<https://www.khi.fi.it/en/forschung/abteilung-wolf/index.php>) oder *Iconologies and Iconospheres of the Sea, ca. 1200–1650, III: Liquid Materialities* (<https://www.khi.fi.it/en/forschung/senior-research-scholar-baader/hannah-baader-iconologies-and-iconospheres-of-the-sea.php>) zu nennen. Darüber hinaus sind die an der Universität Trier angegliederten Forschungsprojekte *Monitoring the Sea in Early Modern History. Zur Aufzeichnung maritimer Räume in Kunst und Wissenschaft um 1600, maris. Gefährliche Elemente. Strategien der Beherrschung maritimer Risiken in Antike und Früher Neuzeit und Investigative Aesthetics. Das Meer als Wissensspeicher in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts* unter Ulrike Gehring zu nennen. (<https://transmare.uni-trier.de/>). Der Tagungsband Paula Barreiro López (Hg.), *Atlántico Frio. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos de telón de acero*, Madrid 2019, schlägt vor, den Atlantik als geografischen, kulturellen und politischen Raum zu verstehen, um dabei die Zirkulation von Akteur*innen, Praktiken und Objekten während des Kalten Krieges zu untersuchen. Der im Rahmen des Forschungsprojekts *MoDe(s): Modernidad(es) Descentralizada(s): Arte, política y contracultura en el eje transatlántico durante la Guerra Fría* (Universidad de Barcelona) erschienenen Publikation ging im Herbst 2016 die internationale Tagung *Cold Atlantic* in Madrid voraus. Zur theoretischen Auseinandersetzung mit aquatischen Metaphern der Kunstgeschichte siehe Ulrich Pfisterer / Christine Tauber (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018, oder Christopher S. Wood (Hg.), *Wet/Dry*, Spezialausgabe von *RES: Anthropology and Aesthetics*, 2013, 63/64, Chicago 2013. Michel Foucault bezeichnete das Schiff als Heterotopie (Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper = Les hétérotopies. Les corps utopiques: Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2005, Originalausgabe Frankfurt am Main 1967). 2019 fand die *Centre for Port and Maritime History Conference* in Liverpool zum Thema <Art and the Sea> statt, woraus diese Publikation resultierte: ROBERTS 2022.
- 25 <https://www.hausderkunst.de/eintauchen/postwar-kunst-zwischen-pazifik-und-atlantik-1945-1965>. Die Ausstellung fand vom 14.10.2016 bis zum 26.03.2017 statt. Als weiteres Beispiel ist *The Other Trans-atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America* in Warschau zu nennen. Marta Dziewańska / Dieter Roelstraete / Abigail Winograd (Hg.), *The Other Trans-Atlantic. Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, (Ausst.kat. Warszawa, Muzeum sztuki nowoczesnej s warszawie, 2017/2018), Warszawa 2017.
- 26 ENWEZOR u.a. 2016.
- 27 Ebd., 14.

Form von Wanderausstellung dar.²⁸ Da der Ausstellungsraum zugleich als Verkehrsmittel fungiert, ist er mobil und kann zwischen unterschiedlichen Austragungsorten zirkulieren. Zudem verläuft die Planung und Durchführung der Ausstellung meist unabhängig von Gastinstitutionen. Sie findet an Bord der Schiffe in den jeweiligen Häfen, und – während der Überfahrten – auf dem Meer statt. Die auszustellenden Exponate werden nicht verpackt, transportiert, an neuen Ausstellungsorten in Empfang genommen und wiederaufgebaut – wie sonst bei Wanderausstellungen üblich.²⁹ Die kunsthistorische Forschung hat schwimmenden Ausstellungen bis dato kaum Aufmerksamkeit geschenkt.³⁰ Erstaunlicherweise liegt auch zu Wanderausstellungen im Allgemeinen relativ wenig Forschung vor. Auch wenn der Historiker und Kulturanthropologe James Clifford mit der Essaysammlung *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* die Mobilität zum wesentlichen Ausgangspunkt jeder kulturhistorischen Untersuchung gemacht hat,³¹ und die Mobilität und Zirkulation von Ideen, Objekten, oder Akteur*innen verstärkt in den Fokus der Kunstgeschichte gerückt sind,³² stellt die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Wanderausstellung bis heute ein Desiderat dar.³³ Abgesehen von Fallstudien zu spezifischen Beispielen, ist das Phänomen der *Travelling Exhibitions* auch kaum

- 28 In der einführenden Literatur zur Museologie wird die Wanderausstellung als spezielle Form der Sonder- oder Wechselausstellung typisiert, die sich durch ihre Mobilität auszeichnet, nicht an die Institution Museum gebunden und für die Zirkulation zwischen verschiedenen Ausstellungsorten konzipiert ist. Der Wanderausstellung wird öffentliche Wirksamkeit und wissensvermittelnde Aspekte zugesprochen, da sie ein Publikum erreiche, das sonst nur beschränkt Kontakt zur musealen Ausstellung hätte. Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt 2005, 115ff. André Desvallées / François Mairesse (Hg.), *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*, Paris 2011, 600ff.
- 29 Zum Art Handling im Kontext von Wanderausstellungen hat Elodie Courter Osborn für UNESCO in den 1950er Jahren das *Manual of Travelling Exhibitions* publiziert. Eine von Andreas Müller und Aaron Werbick geleitete Projektgruppe des Fachbereichs Ausstellungsdesign und Szenografie der HfG Karlsruhe hat 2018 mit *Re-Reading the Manual of Travelling Exhibitions* eine Publikation herausgebracht, die mit Kommentaren und weiteren Ausführungen an das Manual anknüpft und es mit aktuellen Positionen in Beziehung setzt. MÜLLER/WERBICK 2018. Porter McCray, der damalige Direktor des Department of Circulating Exhibitions des MoMA in New York veröffentlichte ebenfalls in den 1950er Jahren einen umfangreichen Bericht über die Wanderausstellungstätigkeiten des Museums. MCCRAY 1954.
- 30 Als Ausnahme verweise ich auf Laura Moure Cecchinis Untersuchung der schwimmenden Ausstellung an Bord der *Nave Italia* im Kontext faschistischer Propaganda. CECCHINI 2016.
- 31 CLIFFORD 1997.
- 32 So beispielsweise DACOSTA KAUFMANN u. a. 2015, DOGRAMACI u. a. 2020, Anne Gerritsen / Giorgio Riello (Hg.), *The Global Lives of Things. The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, London/New York 2016, Christine Göttler / Mia M. Mochizuki (Hg.), *The Nomadic Object: The Challenge of World for Early Modern Religious Art*, Leiden 2018, GRUZINSKI 2004 und GRUZINSKI 2015, Birgit Haehnel, *Regelwerk und Umgestaltung. Nomadische Denkweisen in der Kunstwahrnehmung nach 1945*, Berlin 2007, JOYEUX-PRUNEL 2012, online, KRAVAGNA 2006, KRAVAGNA 2013 und KRAVAGNA 2017, Kobena Mercer, *Travel & See. Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham/London 2016, Peter J. Schneemann, «Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart», Ernő Marosi (Hg.), *Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapest 2008, 45–54, Ders., «Das Atelier in der Fremde», Michael Diers (Hg.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte 7)*, Berlin 2010, 175–189, Ders., «Miles and More». Welterfahrung und Weltentwurf des reisenden Künstlers in der Gegenwart», Alexandra Karentzos u. a. (Hg.), *Topologien des Reisens. Tourismus – Imagination – Migration*, Trier 2010, 80–89, Ders., «Künstliche Geografien. Die Künstlerreise als Modell», KfW Stiftung / Nicola Müllerschön (Hg.), *Home Stories. Verortung künstlerischer Praxis in der globalen Gegenwart*, Bielefeld/Berlin 2014, 47–58, WEDDIGEN 2017.
- 33 2022 fand im Rahmen der 110th CAA Annual Conference das von Agata Justyna Pietrasik und Magdalena Moskalowicz initiierte Panel *The Global Rise of Traveling Exhibitions at Mid-Century* statt (<https://caa.confex.com/caa/2022/meetingapp.cgi/Session/9751>).

ein Thema der Ausstellungsgeschichte.³⁴ Dies ist umso erstaunlicher, als mobile Ausstellungsformate als Vorläufer der Museen gelten,³⁵ und es sich zumindest bei einigen kanonischen Ausstellungen der Kunstgeschichte der Moderne de facto um Wanderausstellungen handelt.³⁶ Für die Realisierung von Wanderausstellungen sind zudem stets Faktoren außerhalb des *Kunstfelds* wie Tourismus, Ökonomie, Kulturdiplomatie oder globale Geopolitik entscheidend.³⁷

Arte flotante – Mobilität und Mobilisierung in der Kunst Argentiniens der Nachkriegszeit untersucht das spezifische Fallbeispiel der eingangs beschriebenen *exposición flotante* von 1956.³⁸ Dabei verbinde ich zwei Themenfelder: Das Phänomen der Wanderausstellung und die argentinische Kunstgeschichte der Moderne.

Zeitlich fokussiere ich auf die Nachkriegszeit ab 1955. Mit dem Sturz des peronistischen Staatssystems markiert dieses Jahr einen Kurswechsel, der sich sowohl innen- als auch außenpolitisch in allen Bereichen des öffentlichen Lebens, in erster Linie aber in der Kultur widerspiegelt. Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, wie die moderne Kunst in Argentinien für die Prozesse des *Nation Building* und der Internationalisierung mobilisiert wird und welche Funktion das mobile Ausstellungsformat der schwimmenden Ausstellung hierbei einnimmt.³⁹

34 ALTSHULER 1994, ALTSHULER 2008 und ALTSHULER 2013, GREENBERG u. a. 1996, KLONK 2009, KLÜSER/HEGEWISCH 1991. Als Ausnahme gilt die bereits erwähnte Publikation von MÜLLER/WERBICK 2018 oder Martí Peran, «Del museo circulante al arte ambulante. Notas para una genealogía local de la portabilidad», *Roulotte*, 9, 2011, 80-95. Als einzelne Fallstudie sei beispielsweise auf Lorenzo Carlettis und Cristiano Giomettis Publikation *Raffaello on the Road*, Roma 2016, zur vom faschistischen Italien ausgehenden, propagandistischen Wanderausstellung oder auf die Forschung aus der Nachbardisziplin der Geschichte zur Marshallplan-Ausstellung in Berlin (Greg Castillo, «Domesticating the Cold War: Household Consumption as Propaganda in Marshall Plan Germany», *Journal of Contemporary History*, 40/2, 2005, 261-288, oder Jonas Kühne, «A simple, straight-forward story.» Fotomontagen in der Marshall-Ausstellung 1950 in Berlin», Irene Ziehe / Ulrich Hägele (Hg.), *Populäre Präsentationen. Fotografie und Film als Medien musealer Aneignungsprozesse*, Münster 2019, 101-120) verwiesen, ALB: Korrespondenz mit Jonas Kühne 2019. Sara Zeller verfasste ihre Dissertation zur Wanderausstellung *Das Schweizer Plakat* an der Universität Bern. ZELLER 2023.

35 Tony Bennett vertritt die These, dass das Museum, ausgehend von mobilen Formaten wie Messen, Jahrmärkten oder Wandermenagerien entstanden sei. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995, 3.

36 So beispielsweise die Wanderausstellung der italienischen Futuristen 1912 (Johanna zu Eltz, «Der Futurismus stellt sich aus: Wanderausstellung der Futuristen, 1912», KLÜSER/HEGEWISCH 1991, 32-39), die *Film und Foto-Ausstellung* des Deutschen Werkbunds 1929, Die Wanderausstellung *10 Jahre Bauhaus 1929/1930* (Christoph Zuschlag, ««ein eisenbahnwaggon ausstellungsgut». Die Bauhaus-Wanderausstellung 1929/1930 und ihre Mannheimer Station», Baudenkmal Bundesschule Bernau (Hg.), «Als Bauhäusler sind wir Suchende»: Hannes Meyer (1889-1954); Beiträge zu seinem Leben und Wirken; zum 125. Geburtstag von Hannes Meyer 2014, Bernau bei Berlin 2013, 26-34) oder *The Family of Man* 1955 (BACK/SCHMIDT-LINSENHOFF 2004). Auch die NS-Propagandausstellung *Entartete Kunst* machte nach ihrer Eröffnung 1937 in München an unterschiedlichen Stationen in Deutschland Halt.

37 Der Begriff *Kunstfeld* verweist auf die Soziologen Ulf Wuggenig und Oliver Marchart, die sich ihrerseits auf die Terminologie des «champs artistique» (ursprünglich «champs littéraire») beziehen, die durch den französischen Soziologen Pierre Bourdieu geprägt ist. Bourdieu bezeichnet damit einen spezifischen sozialen Bereich, in dem unterschiedliche Akteur*innen nach bestimmten Regeln miteinander in Beziehung treten. Das «künstlerische Feld» verfüge über eine relative Autonomie, beziehungsweise es nehme eine abgrenzbare Funktion zu anderen Feldern der Gesellschaft ein. Heike Munder / Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Zürich 2012, Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, MARCHART 2008.

38 Im Folgenden gebe ich jeweils die Kurzform *exposición flotante* an, wenn ich die *primera exposición flotante de cincuenta pintores Argentinos* von 1956 meine.

39 Mit dem Begriff *Nation Building* beziehe ich mich auf Benedict Anderson, der darunter einen politischen Prozess versteht, dessen Absicht es ist, durch kulturell

Am Phänomen des Flottierenden soll darüber hinaus aufgezeigt werden, inwiefern mobile Ausstellungen eine Herausforderung für die Kunstgeschichtsschreibung darstellen. Folgt man Gilles Deleuze und Félix Guattari, dann wird Geschichte stets von einem fixen Standort aus und dem Prinzip der Systematisierung und Klassifizierung folgend geschrieben.⁴⁰ Interessanterweise bezeichnen Deleuze und Guattari das Meer als Archetyp des glatten Raums, das dem gekerbten Raum gegenübersteht und plädieren damit in ihrem poststrukturalistischen Modell *Tausend Plateaus* für ein mobiles Denken. Einen Zugang zum Begriff des Flottierens eröffnen die Politologen Ernesto Laclaus und Chantal Mouffe. Sie machen mit der Terminologie «flottierende Signifikanten» deutlich, dass Einheitsbeschreibungen für vordergründig selbstverständliche Totalitäten niemals die ins Auge gefassten Prozesse vollumfänglich zu erklären vermögen und sich im historischen Rückblick zumeist als fehlerhaft erweisen.⁴¹ Obschon sich Laclau und Mouffes Analyse auf historische Gesellschaftsformationen bezieht, kann derselbe Gedankengang für jede Form von Masternarrativ – und gerade für die der Kunstgeschichte der Moderne – geltend gemacht werden.⁴² Mit der vorliegenden Arbeit sollen einerseits die Vorstellung einer statischen, fix verorteten Geschichte der Moderne kritisch hinterfragt und andererseits nicht-stringente Narrationen auf der Grundlage von fragmentarischer Quellenlage methodologisch legitimiert werden.⁴³ Die flottierenden Signifikanten sind im vorliegenden Fall einzelne Elemente einer Geschichtsschreibung, die bis heute weder in den Kanon der argentinischen noch in den einer globalen Kunstgeschichte prominent eingegangen sind. Ich bin der Ansicht, dass zum Beitrag an das Schreiben einer globalen Kunstgeschichte auch produktiv sein kann, den ambivalenten – und nicht bloß den Erfolgsgeschichten – nachzugehen.

vermittelte Konstruktion von Gemeinsamkeiten oder Tradition eine stabile politische Entität zu bilden, die er als «imagined community» definiert. Die Nation ist daher nach Anderson eine «imaginierte Gemeinschaft». Neben den Printmedien zählt er auch ein Museum zu den Komponenten der Herausbildung einer Nation. ANDERSON 2006/1983. Die Kunsthistorikerin Andrea Giunta hat sich intensiv mit dem Begriff der *Internationalisierung* in der modernen Kunst Argentiniens auseinandergesetzt und herausgearbeitet, dass die Bezeichnung «international» zwischen 1950 und 1970 als Schlüsselbegriff verwendet und im Laufe der Jahre sehr unterschiedlich bis konträr konnotiert war. 1955 kurz nach dem Peronismus wurde «Internationalisierung» als Öffnung des zuvor isolierten Buenos Aires und als Möglichkeit mit den Kunstszenen der westlichen Metropolen offiziell in Dialog zu treten, verstanden. Zu Beginn der 1960er Jahre galt das Attribut «international» als Qualitätsmerkmal für diejenige Kunst, die im Ausland präsentiert wurde. Um 1968 wurde jedoch immer mehr Kritik an ungleichen, paternalistischen internationalen Beziehungen laut und Internationalisierung wurde zum Synonym für Imperialismus und Abhängigkeit. GIUNTA 2005a.

40 «Geschichte ist immer nur aus der Sicht der Sesshaften und im Namen eines einheitlichen, zumindest eines möglichen Staatsapparates geschrieben worden, selbst wenn von Nomaden die Rede ist. Es fehlt eine Nomadologie, das Gegenteil von Geschichtsschreibung.» DELEUZE/GUATTARI 1992, 39.

41 «Da jegliche Identität relational ist [...] und jeder Diskurs von einem ihn überflutenden Feld der Diskursivität untergraben wird, kann der Übergang von «Elementen» zu «Momenten» niemals vollständig gelingen. Der Status der «Elemente» ist der von flottierenden Signifikanten, die nicht gänzlich zu einer diskursiven Kette artikuliert werden können. Der flottierende Charakter durchdringt letztlich jede diskursive (das heißt soziale) Identität.» LACLAU/MOUFFE 2015/1985, 148.

42 Zum Masternarrativ siehe beispielsweise JOYEUX-PRUNEL 2017.

43 BOHNENBLUST 2018, 75.

Ausgangspunkt für die vorliegende Untersuchung ist eine Fußnote im Standardwerk zur argentinischen Kunstgeschichte *Vanguardia, Internacionalismo y Política: Arte Argentino en los Años Sesenta* der Kunsthistorikerin Andrea Giunta. Darin wird die *exposición flotante* als erste Ausstellung des 1956 neu gegründeten MAMBA erwähnt.⁴⁴ Es stellte sich erst im Verlauf meiner Recherche heraus, dass die Gründe dafür, dass diese Ausstellung wortwörtlich «keine Geschichte geschrieben hat», wohl im Untersuchungsgegenstand selbst angelegt sind – das Fehlen eines rahmenden Museumsgebäudes und die dementsprechend fragmentarische Archivlage werde ich unter anderem als Indiz für die fehlende Etablierung einer Ausstellungsgeschichte.

Zudem bilden gegenläufige Lesarten der Intentionen der *exposición flotante* – wie beispielsweise das Widerspiel kolonialer und dekolonialer Aspekte oder das Verhältnis nationaler Bestrebungen mit internationalen Aspirationen – zentrale Angelpunkte dieser Studie.

Strukturierende Routen führen durch die folgenden Kapitel. Im Kapitel 2 orientiert sich die Arbeit entlang des Kurses des argentinischen Ausstellungsschiffs. Mein transdisziplinärer Ansatz beleuchtet verschiedene Faktoren inner- und außerhalb des Kunstfelds, von denen die Realisierung der schwimmenden Ausstellung abhängt. Zum einen soll der durch den Museumsdirektor Rafael Squirru formulierte Ausstellungstext der *exposición flotante* analysiert und in Diskurse der Kunst und Kultur der 1950er Jahre verortet werden (Kapitel 2.1). Zum anderen gehe ich auf die Rolle des Kurators der schwimmenden Ausstellung Cecilio Madanes und auf den Kunstmarkt sowie private Kunstsammlungen in Buenos Aires ein, um daran die organisatorischen Aspekte der schwimmenden Ausstellung zu rekonstruieren und mögliche Kriterien bei der Auswahl zu diskutieren (Kapitel 2.2). Im Anschluss rückt mit dem Tourismus ein eng mit der Realisierung der *exposición flotante* verknüpfter Faktor ins Blickfeld der Untersuchung. Denn die Veränderungen in der Tourismusbranche in Argentinien um 1956 sind für die Implementierung der Route der argentinischen Weltumrundung und das Kulturangebot an Bord der *M/N Yapeyú* ausschlaggebend (Kapitel 2.3). Die schwimmende Ausstellung ist zudem unter dem Gesichtspunkt der Kulturdiplomatie zu lesen. Die Etablierung neuer politischer, wirtschaftlicher und kultureller Beziehungen hat in Argentinien nach dem Sturz des peronistischen Staatssystems durch die selbsternannte *Revolución Libertadora* für alle Involvierten oberste Priorität (Kapitel 2.4). Der dem Kapitel 2 übergeordnete Begriff des Kurswechsels verweist demnach nicht bloß auf die konkrete Route der *M/N Yapeyú*. Der gewählte Ausdruck bezieht sich explizit auch auf die soziopolitischen Umbrüche in Argentinien um 1956.

44 GIUNTA 2001. Im Folgenden werde ich jeweils Giunta aus der ins Englische übersetzten Publikation von 2007 zitieren. GIUNTA 2007, 68, Anm. 34.

Im Kapitel 3 wird untersucht, welche Rolle Argentinien als Akteurin in der globalen Kunstwelt der Nachkriegszeit einnimmt. *Globale Kunstwelt* meint hier einen übergeordneten Gesamtzusammenhang, in dem Kunstinstitutionen, Diskurse und Ausstellungspraktiken beispielsweise über Museen, Großausstellungen oder Kunstmessen international verknüpft sind und verschiedene lokale Kunstwelten miteinander vernetzt werden.⁴⁵ Die globale Kunstwelt erzeugt ein Wertesystem und bildet somit den Kanon der modernen oder zeitgenössischen Kunst.⁴⁶ Durch dieses Kapitel führt eine ideologische Route in dem Sinne, dass keine tatsächlichen Anlegepunkte des argentinischen Schiffs nachgezeichnet werden, sondern die schwimmende Ausstellung von 1956 in Beziehung zu drei Referenzorten der globalen Kunstwelt gesetzt wird: Mit dem Museum of Modern Art (MoMA) in New York (Kapitel 3.1), der Biennale in Venedig (Kapitel 3.2), und der Biennale in São Paulo (Kapitel 3.3) sind Schauplätze gewählt, die für die Kanonbildung der modernen Kunst der Nachkriegszeit konstitutiv sind.⁴⁷ An diesen Orten zeigt sich besonders deutlich, inwiefern sich geopolitische Machtverhältnisse der Nachkriegszeit auf Aushandlungsprozesse der nationalen Repräsentation in den bildenden Künsten auswirken.⁴⁸ Diese lassen sich ganz konkret anhand der Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit etablierter Institutionen ablesen oder manifestieren sich räumlich auf den Ausstellungsgeländen der internationalen Großausstellungen.⁴⁹ Die Kanonisierung der Moderne kann demnach im Sinne eines Territorialisierungsprozesses aufgefasst werden. Dabei steht die Frage im Zentrum, wer in den Aushandlungen um nationale Repräsentation im internationalen Ausstellungskontext welchen Platz einnimmt und welche Rolle Argentinien dabei zukommt.

45 Katrin H. Sperling, *Nur der Kannibalismus eint uns. Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta*, Bielefeld 2011, 91. Der Begriff Kunstwelt kommt – wie der des Kunstfelds – ursprünglich aus der Soziologie und meint ein soziales Konstrukt beziehungsweise eine gesellschaftliche Sphäre, die sich durch stetige Interaktion der Akteur*innen und Institutionen formiert. Howard Becker prägte 1982 den Begriff Art Worlds, bezog sich dabei aber ausschließlich auf den kollektiven Handlungszusammenhang im Kunstbetrieb in den USA. Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley/Los Angeles/London 2008, (Originalausgabe Berkeley/Los Angeles/London 1982). Charlotte Bydler hat 2004 in *The Global Artworld* die sozioökonomischen Aspekte der Globalisierung in Bezug auf das internationale Kunstsystem untersucht. BYDLER 2004. Pamela Lee beschreibt, dass in der zeitgenössischen Kunst das Werk selbst zum Subjekt und Objekt der Globalisierung geworden ist; Pamela M. Lee, *Forgetting the Art World*, Cambridge 2012.

46 Die Terminologie *Global Artworld* wurde auch durch die umfassende Ausstellungs- und Tagungstätigkeit um Hans Belting, Andrea Buddensieg und Peter Weibel am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe geprägt, die sich ab 2006 der Frage nach den vermeintlich durch die Globalisierung neu entstandenen Kunstwelten widmeten. BUDDENSIEG/WEIBEL 2007; Hans Belting / Andrea Buddensieg (Hg.), *The Global Art World. Audience, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009; Hans Belting / Andrea Buddensieg / Peter Weibel (Hg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* (Ausst.kat. Karlsruhe, ZKM, 2011–12), Cambridge 2013. Als Kritik und in Abgrenzung zu dem durch Belting u. a. geprägten Begriff der *Global Artworld* schlagen beispielsweise Monica Juneja Konzepte der *Transculturation* und *World-Making* oder Christian Kravagna eine *Kunstgeschichte des Kontakts* oder der *Transmoderne* vor. JUNEJA 2018, KRAVAGNA 2013 und KRAVAGNA 2017.

47 Zum Kanon bzw. zu Kanonisierungsprozessen der Moderne siehe beispielsweise BOERSMA/ROSSEM 2015; LANGFELD/BAUDUIN 2018; LOCHER 2012; OESTERREICH/HANDBERG 2018.

48 Für die Untersuchung der Rolle Argentinien in der globalen Kunstwelt am Beispiel der Biennale von Venedig bietet das Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia wichtige, zuvor unbearbeitete Dokumente. ASAC.FS1, ASAC.FS15, ASAC.FS19.

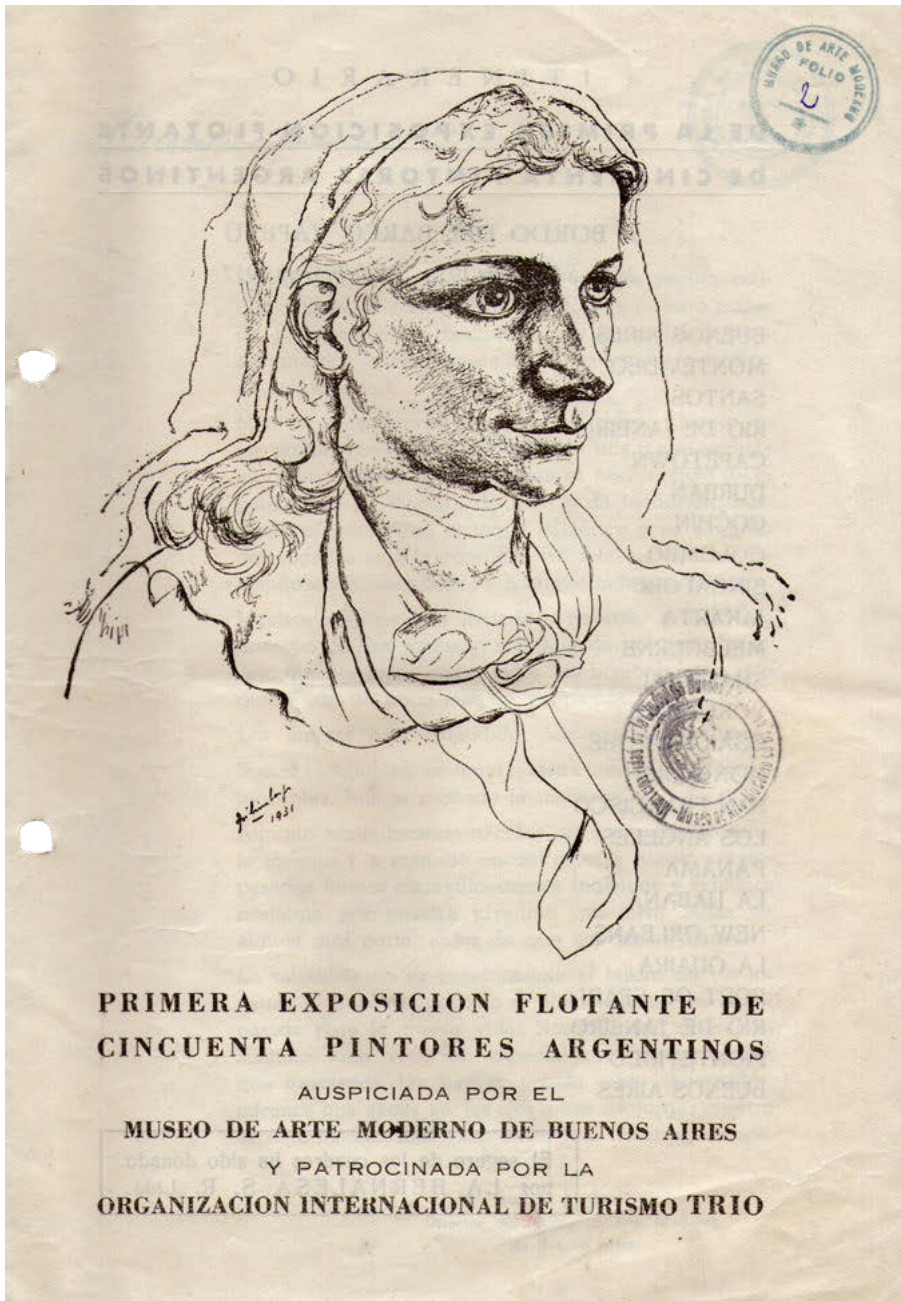
49 Inwiefern Ausstellungstätigkeit und Kanonisierungsprozesse zusammenhängen, haben u. a. Langfeld/Bauduin herausgearbeitet. LANGFELD/BAUDUIN 2018. Siehe dazu auch die einschlägige Literatur der Ausstellungsgeschichte, darunter ALTSHULER 1994 und ALTSHULER 2011; KLÜSER/HEGEWISCH 1991; GARDNER/GREEN 2016; GREENBERG u. a. 2010/1996.

Im Kapitel 4 wird das Meer der territorialen Beanspruchung auf internationalen Ausstellungsgeländen gegenübergestellt. Zuerst wird der Hafen von Buenos Aires als historischer Bezugspunkt herangezogen. Die *exposición flotante* von 1956 wird damit in einen bisher unberücksichtigten Referenzrahmen der Ausstellungsgeschichte gesetzt. Ich weise somit nach, dass die schwimmende Ausstellung auf ein bekanntes Format nationaler Repräsentation mit territorialem Gestus zurückgreift, das nach kolonialen Mustern funktioniert. Das argentinische Schiff *M/N Yapeyú* ist ein schwimmender Nationalpavillon, der sich im Spannungsfeld zwischen Prozessen des *Nation Building* und der Internationalisierung der argentinischen Moderne bewegt (Kapitel 4.1). In Anlehnung an Theorien der Sozialgeografie verfolge ich die These, dass das Meer als alternativer Austragungsort für Ausstellungen jener Akteur*innen zu verstehen ist, die keinen oder kaum Eingang in den Kanon der globalen Kunstwelt der Nachkriegszeit gefunden haben.⁵⁰ Mit dem vergleichenden Beispiel der *Pacific Loan Exhibition* zeitgenössischer australischer Malerei an Bord der Orient Line S.S. *Orcades* im selben Jahr zeige ich auf, dass durch die mobile Ausstellungspraxis die Forderung nach einem Platz in der globalen Kunstwelt artikuliert wird (Kapitel 4.2). Abschließend wird das Potenzial einer Untersuchung eines mobilen Phänomens wie das der schwimmenden Ausstellung im Spannungsfeld zwischen Geopoetik und Geopolitik kritisch diskutiert (Kapitel 4.3).

Die Forschungsarbeit ist eine qualitative Untersuchung, die auf intensiver Quellenrecherche von zum größten Teil unbearbeitetem und unveröffentlichtem Archivmaterial beruht. Von Close readings einzelner historischer Dokumente oder Fotografien ausgehend, wird die schwimmende Ausstellung und die argentinische Präsenz in der globalen Kunstwelt der Nachkriegszeit aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet und miteinander ins Verhältnis gesetzt. Es handelt sich also auch um einen historiografischen Versuch, ein bisher marginales Ereignis der argentinischen Kunstgeschichte neu auszulegen. Die Forschungsarbeit vereint Fragen der Ausstellungsgeschichte mit der argentinischen Kunstgeschichte der Moderne und kritischen Perspektiven der *Postcolonial Studies*.

Im Sinne eines Logbuchs einer möglichen fluiden Kunstgeschichte der Moderne ist diese Dissertation eine Bestandsaufnahme von fragmentarischen und zum größten Teil zuvor unbekanntem archivalischen Befunden, die ich aus unterschiedlichen Kontexten zusammengetragen habe. Die lückenhafte Quellenlage der hier vorliegenden Untersuchung konzentriert sich zu einem großen Teil auf Funde aus den Archiven in Buenos Aires. Das historische Archiv des Museo de Arte

50 Der Geograf Philip Steinberg argumentiert in *The Social Construction of the Ocean*, dass das Meer als vermeintlich leerer Raum konzipiert wurde. STEINBERG 2001. Siehe auch ANDERSON/PETERS 2014, Philip E. Steinberg, «Mediterranean Metaphors: Travel, Translation and Oceanic Imaginaries in the <New Mediterranean> of the Arctic Ocean, the Gulf of Mexico and the Caribbean», ebd., 23–37.



**PRIMERA EXPOSICION FLOTANTE DE
CINCUENTA PINTORES ARGENTINOS**

AUSPICIADA POR EL

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

Y PATROCINADA POR LA

ORGANIZACION INTERNACIONAL DE TURISMO TRIO

[6] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, 1956, Titelseite mit einer Zeichnung von Lino Enea Spilimbergo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

ITINERARIO
**DE LA PRIMERA EXPOSICION FLOTANTE
DE CINCUENTA PINTORES ARGENTINOS**

A BORDO DEL BARCO YAPEYÚ
28 de Septiembre 1956 - 21 de Febrero 1957

- BUENOS AIRES
- MONTEVIDEO
- SANTOS
- RIO DE JANEIRO
- CAPETOWN
- DURBAN
- COCHIN
- COLOMBO
- SINGAPORE
- JAKARTA
- MELBOURNE
- SHANGHAI
- YOKOHAMA
- OSAKA o KOBE
- HONOLULU
- SAN FRANCISCO
- LOS ANGELES
- PANAMA
- LA HABANA
- NEW ORLEANS
- LA GUAIRA
- PORT OF SPAIN
- RIO DE JANEIRO
- MONTEVIDEO
- BUENOS AIRES

El seguro de los cuadros ha sido donado
por LA BERNALESA S. R. Ltda.

[7] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, 1956, Liste der angesteuerten Destinationen, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Presentación



No es fácil penetrar el alma de nuestro vecino cotidiano. Dejando a un lado la cuestión de nuestro poder de penetración, el hecho es que la realidad yace siempre oculta bajo formas que engañan en la medida de su obviedad.

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

Muchos viajeros han llegado a nuestras orillas, sólo unos pocos han atisbado más allá de nuestros disfraces, que llevamos como todos los hombres, tan sólo quizá, con un poco más de vergüenza.

Los amigos han aplaudido, los enemigos silbado. Somos susceptibles, sentimos nuestra desnudez, no somos inocentes, hemos probado la manzana.

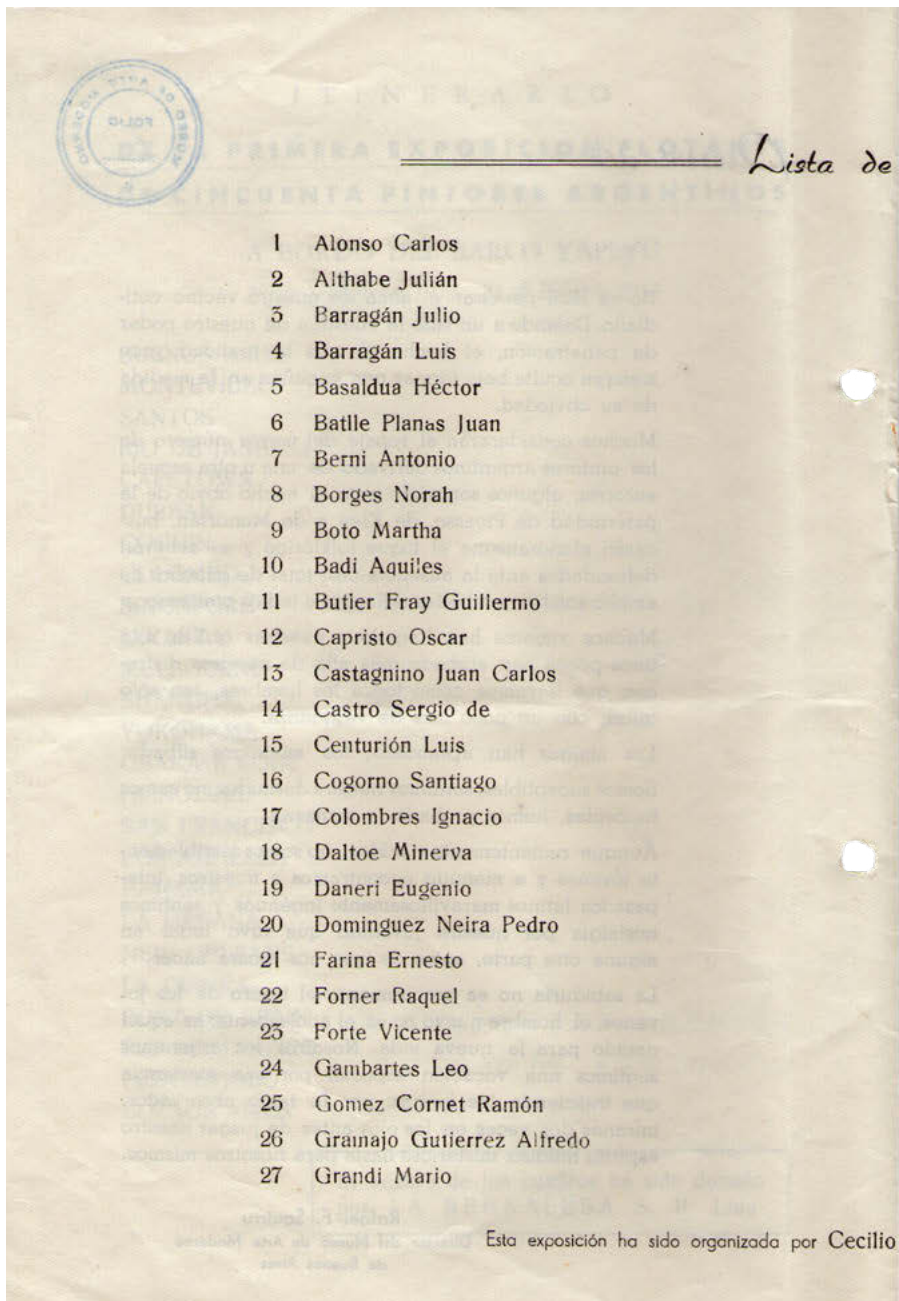
Aunque recientemente nacidos, no somos terriblemente jóvenes y a menudo encontramos a nuestros antepasados latinos maravillosamente ingenuos y sentimos nostalgia por nuestra juventud que tuvo lugar en alguna otra parte, antes de que nos tocara nacer.

La sabiduría no es precisamente el tesoro de los jóvenes, el hombre nuevo no es el adolescente; es aquel nacido para la nueva vida. Nosotros los argentinos sentimos una vocación especial por esa existencia que trasciende las formas: por lo tanto observador, míranos dos veces en los ojos antes de juzgar nuestro espíritu huidizo, misterioso hasta para nosotros mismos.

Rafael F. Squirru

Director del Museo de Arte Moderno
de Buenos Aires

[8] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Rafael F. Squirru, «Presentación», Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



[9.1] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Verzeichnis der vertretenen Künstler*innen 1-27, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Pintores



- 28 Krasnopolsky Jorge
- 29 Krasno
- 30 Lanoel Alejandro
- 31 Larco Jorge
- 32 Monaco Primaldo
- 33 Moraña Manuel
- 34 Novoa Leopoldo
- 35 Oneto Rafael
- 36 Pierri Orlando
- 37 Policastro Enrique
- 38 Presas Leopoldo
- 39 Prete Juan Del
- 40 Rossi Roberto
- 41 Russo Raúl
- 42 Sanchez Ideal
- 45 Seoane Luis
- 44 Soldi Raúl
- 45 Spilimbergo Lino
- 46 Testa Clorindo
- 47 Torrallardona Carlos
- 48 Torres Agüero Leopoldo
- 49 Vardanega Gregorio
- 50 Vasena Leonor
- 51 Vasileff Iván
- 52 Venier Bruno
- 53 Urruchua Demetrio

Madanes del Departamento Cultural de TRIO

[9.2] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Verzeichnis der vertretenen Künstler*innen 28-53, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

A word of introduction

It is not easy to penetrate the soul of our everyday neighbour. Leaving aside the question of our power of penetration, the fact is that reality lies always hidden beneath forms deceitful in the measure of their obviousness.

Many will consider the clothing of the better part of argentine painters as derived from one european school or another: some will sneer at the obvious fact that the paternity of Picasso, or that of Klee or Mondrian may be detected, they will eagerly look for the folkloric touch, and feel disappointed at the almost total absence of "gauchos" in broad hats or beautiful "señoritas" or colourur indians.

Many travelers have reached our shores, only a few have glimpsed beyond our fancy dress, which we carry like all men, only perhaps a bit more self-consciously.

Friends have praised and enemies derided. We are touchy, we feel our nakedness, we are not innocent, we have tasted the apple.

Although recently born we are not terribly young and often we find our latin ancestors wonderfully naive and we feel nostalgic for our youth that took place somewhere else, before we were born.

Wisdom is not precisely the treasure of the young, the new man is not the adolescent: it is he born to new life. We argentine feel a special vocation for that existence beyond forms; therefore observer look twice into our eyes before judging our elusive spirit. mysterious even to ourselves.

Rafael F. Squirru

Director of the Museum of Modern Art
of Buenos Aires

[10] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Rafael F. Squirru, «A word of introduction», Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Moderno in Buenos Aires ist im Besitz der ausstellungsbegleitenden Broschüre [6],⁵¹ auf Grundlage derer alle bisherigen Studien zur *exposición flotante* vorgenommen wurden.⁵² Ansonsten lagen zu Beginn meiner Forschung keine weiteren Dokumente in Bezug auf die schwimmende Ausstellung vor.⁵³

Mit dem Nachlass des ersten Museumsdirektors Rafael Squirru, der im Jahr 2017 aus privatem Familienbesitz dem Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC) übergeben wurde,⁵⁴ steht ein großer Korpus an historischen Dokumenten öffentlich zur Verfügung.⁵⁵ Aus dem Jahr 1956 liegt jedoch verhältnismäßig wenig Korrespondenz vor und darunter befindet sich keine, die direkt mit der *exposición flotante* zusammenhängt. Die Gründung des MAMBA ist aber Thema eines Briefwechsels zwischen Squirru und dem Künstler Leopoldo Presas.⁵⁶ Auf weitere Informationen, die mit der *exposición flotante* in Zusammenhang zu bringen sind, bin ich im Archiv der Galería Pizarro gestoßen.⁵⁷ Dieser Nachlass liegt in der Form eines Albums in der Fundación Espigas in Buenos Aires vor.⁵⁸

Der Korpus dieser Untersuchung setzt sich zu einem großen Teil aus historischen Dokumenten zusammen, die außerhalb des kunsthistorischen Kontexts zusammengetragen wurden.⁵⁹ Während meines Forschungsaufenthalts in Buenos Aires besuchte ich unterschiedliche Departemente des argentinischen Staatsarchivs. Das Dpto. Archivo Intermedio verfügt über Akten der argentinischen Linienreederei *Flota Argentina de Navegación de Ultramar (FANU)*, die Aufschluss über die Festlegung der Schiffsroute und die touristischen Aspekte der Weltumrundung geben.⁶⁰ Das Dpto. Documentos Fotográficos erwies sich als bedeutendes Archiv,

- 51 Der Ausstellungskatalog enthält eine Auflistung der angesteuerten Destinationen [7], in die Ausstellung einleitende Worte des ersten Museumsdirektors Rafael Squirru in spanischer [8] und englischer Sprache [10] sowie ein Namensverzeichnis der ausgestellten Künstler*innen [9]. Die letzte Seite der Broschüre enthält Angaben der Tourismusorganisation *TRIO* [11].
- 52 ADAMS 2000, BAZTERRICA 2011, BERMEJO 2012, BOHNENBLUST 2018, DOURRON 2015 und 2018, GIUNTA 2007, WELLEN 2012.
- 53 Ebenfalls im Archiv des MAMBA befinden sich das Gründungsdekret des Museums, einzelne Unterlagen zu den in der *exposición flotante* vertretenen Künstler*innen sowie der Ausstellungskatalog der ersten internationalen Ausstellung im 1960 neu eröffneten Museumsgebäude. MAMBA: *Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956*; Carpeta Lino Spilimbergo; Squirru 1960.
- 54 ALB: Gespräch mit Eloisa Squirru 2018 sowie Dalila Puzzovio und Charlie Squirru 2018.
- 55 AIIAC.FS, online. Dank Paula Hrycyk erhielt ich während meines Forschungsaufenthalts in Buenos Aires im Frühjahr 2018 die Möglichkeit, beim Sortierungsprozess vor der Digitalisierung des Nachlasses dabei zu sein und alle Briefe persönlich einzusehen und zu fotografieren. Mein besonderer Dank gilt Paula Hrycyk, Martín Paz und Aymaré Pais Negrín.
- 56 AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 20.02.1956; Presas an Squirru, Brief, 07.03.1956; Presas an Squirru, Brief, 23.04.1956. In Kapitel 3.1 wird darauf eingegangen.
- 57 Die Kunstgalerie wurde in den 1950er Jahren in Buenos Aires neu gegründet. In Kapitel 2.2 gehe ich näher darauf ein.
- 58 FE.AGP: Historisches Album mit Fotografien, eingeklebten Zeitungartikeln und handschriftlichen Notizen.
- 59 Während meiner Forschung in Buenos Aires verhalfen mir verschiedene Personen, unterschiedliche Fahrten aufzunehmen. ALB: Gespräch mit Diego Kehrig 2017, Eloisa Squirru 2018, Korrespondenz mit Pablo Fasce 2019, María Amalia García 2018–2019, Verónica Madanes 2018, Juan Ricardo Rey Márquez 2018. In bestimmten Archiven, in denen Dokumente zur *exposición flotante* vermutet wurden, konnte ich dennoch nicht fündig werden. So zum Beispiel im *Museo Naval de la Nación* in Tigre oder im Archiv Histórico de Cancillería. ALB: Korrespondenz mit Guillermo Berger, Histarmar Foundation Buenos Aires 2017, Museo Naval de la Nación 2018, Claudia Pantoja 2018.
- 60 AGN.AI: ELMAFANU 7, Libros de Actas del Consejo de Administración 1956; AGN.AI: Dodero. Actas Secretas No. 100 al 127, 1956.



[11] Ausstellungskatalog *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956, letzte Seite mit Adresse der Tourismusorganisation TRIO, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

um die schwimmende Ausstellung von 1956 historisch zu kontextualisieren.⁶¹ Auch das Dpto. Archivo Documentos Escritos⁶² sowie das Zeitungs- und Zeitschriftenarchiv boten entscheidende Hinweise.⁶³ Eine wichtige Quelle stellt die Zeitschrift *El Hogar* dar,⁶⁴ in der Fotografien der Vernissage der schwimmenden Ausstellung veröffentlicht wurden [12].⁶⁵

Mit Teresa Baratta (*1927, Buenos Aires), die 1956 die argentinische Weltumrundung an Bord der *M/N Yapeyú* als Hostess begleitete, sprach ich mit einer Zeitzeugin, deren Privatarchiv für die Rekonstruktion der unterschiedlichen Faktoren, die mit der Realisierung der schwimmenden Ausstellung zusammenhängen, von besonderer Relevanz ist [13].⁶⁶ Ihr Archiv beinhaltet ein Reisetagebuch, ein Album mit Fotografien [14], eines mit Unterlagen und Informationen zu den jeweiligen Des-

61 Unter dem Register «Puertos, Relaciones exteriores, exposiciones de productos» - «Häfen, Auswärtige Beziehungen, Ausstellungen von Produkten» - ist ein Korpus an Fotografien versammelt, die unterschiedliche schwimmende Ausstellungen dokumentiert. AGN.DF: Puertos, Relaciones exteriores, exposiciones de productos (Zettelkasten, Fach 58).

62 AGN.ADE: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

63 BCN.HR und BCN.HD.

64 Die Zeitschrift *El Hogar* wurde 1904 von Alberto M. Haynes gegründet und kam aus demselben Verlagshaus wie die Zeitschrift *Mundo Argentino* oder die Tageszeitung *El Mundo*. Das Lifestylmagazin berichtete regelmäßig über argentinische Künstler*innen, besprach Ausstellungen und zeichnete sich durch die hohe Präsenz an Fotografien aus. Zielgruppe dieser Zeitschrift waren in erster Linie Leser*innen der sozialen Mittel- und Oberschicht. Eine Vielzahl von Berichten widmete sich gesellschaftlichen Anlässen traditioneller Familien und der Stadtprominenz. Laut Pablo Mendelevich zählte *El Hogar* zu den meistverkauften Zeitschriften Argentiniens und könne als «Spiegel» der jeweils gesellschaftspolitischen Umstände verstanden werden. Pablo Mendelevich, «Las revistas argentinas», *La vida de nuestro pueblo*, *Las Revistas*, Artikel 3, Buenos Aires: Colección del Centro Editor de América Latina 1981.

65 BCN.HR: o. A., «Coctel», *El Hogar*, Nr. 2447, 12.10.1956, 110.

66 ALB: Gespräche mit Teresa Baratta 2018 und 2019.



[12] o. A., «Coctel», in: *El Hogar*, 2447, 12.10.1956, 110.

tinationen und Zeitschriften der Tourismusorganisation *TRIO*.⁶⁷ Alle Dokumente aus Barattas Privatarchiv waren zuvor unbekannt und sind bis dato unpubliziert.

Da die Dokumente, die in dieser Untersuchung der Rekonstruktion der schwimmenden Ausstellung dienen, nicht aus dem kunsthistorischen Kontext kommen, muss in Bezug auf die Fotografien festgehalten werden, dass es sich nicht um sogenannte *Installation Shots* handelt, anhand derer üblicherweise im Rahmen der Ausstellungsgeschichte geforscht wird.⁶⁸ Der Fokus der hier vorliegenden Fotografien ist auf das soziale Leben an Bord des Schiffes gerichtet. Da die Kunstwerke die öffentlichen Räumlichkeiten der *M/N Yapeyú* ausstatteten, sind einige – mehr oder weniger deutlich – im Hintergrund erkennbar [15]. Auf lediglich zwei der rund 40 Abbildungen in Barattas Album scheint die Dokumentation der *exposición flotante* beabsichtigt gewesen zu sein [16]. Die Analyse der *exposición flotante* weist immer wieder Leerstellen auf. Beispielsweise sind die in der Ausstellung anwesenden Künstler*innen zwar im Ausstellungskatalog alphabetisch gelistet, allerdings ist nicht bekannt, mit welchen Werken sie auf dem Schiff vertreten waren. Genauso wenig ist rekonstruierbar, wo sich die argentinischen Kunstwerke, die 1956 um die Welt reisten, heute befinden. In die Sammlung des MAMBA sind sie nach aktuellem Stand der Forschung nicht eingegangen.⁶⁹

67 PATB: Baratta, Reisetagebuch, 1956/1957; Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Fotoalbum, 1956/1957; Baratta, Album mit Unterlagen und Informationen der jeweiligen Destinationen, 1956/1957; *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 16-23; *TRIO Noticiero Turístico, Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, 1956, Nr. 1-18.

68 Zum *Installation Shot* in der Ausstellungsgeschichte siehe beispielsweise SCHWEIZER 2018.

69 Bisher wurde kaum Provenienzforschung zur Sammlung des MAMBA betrieben. Eine Ausnahme bildet Maria Amalia Garcías Untersuchung zur Colección Pirovano. Diese Sammlung ist jedoch erst in den 1980er Jahren als Schenkung in die Sammlung des MAMBA



[13] Teresa Baratta (*1927, Buenos Aires), Zeitzeugin und ehemalige Hostess auf der *M/N Yapeyú* 1956/1957, Fotografie 2018.

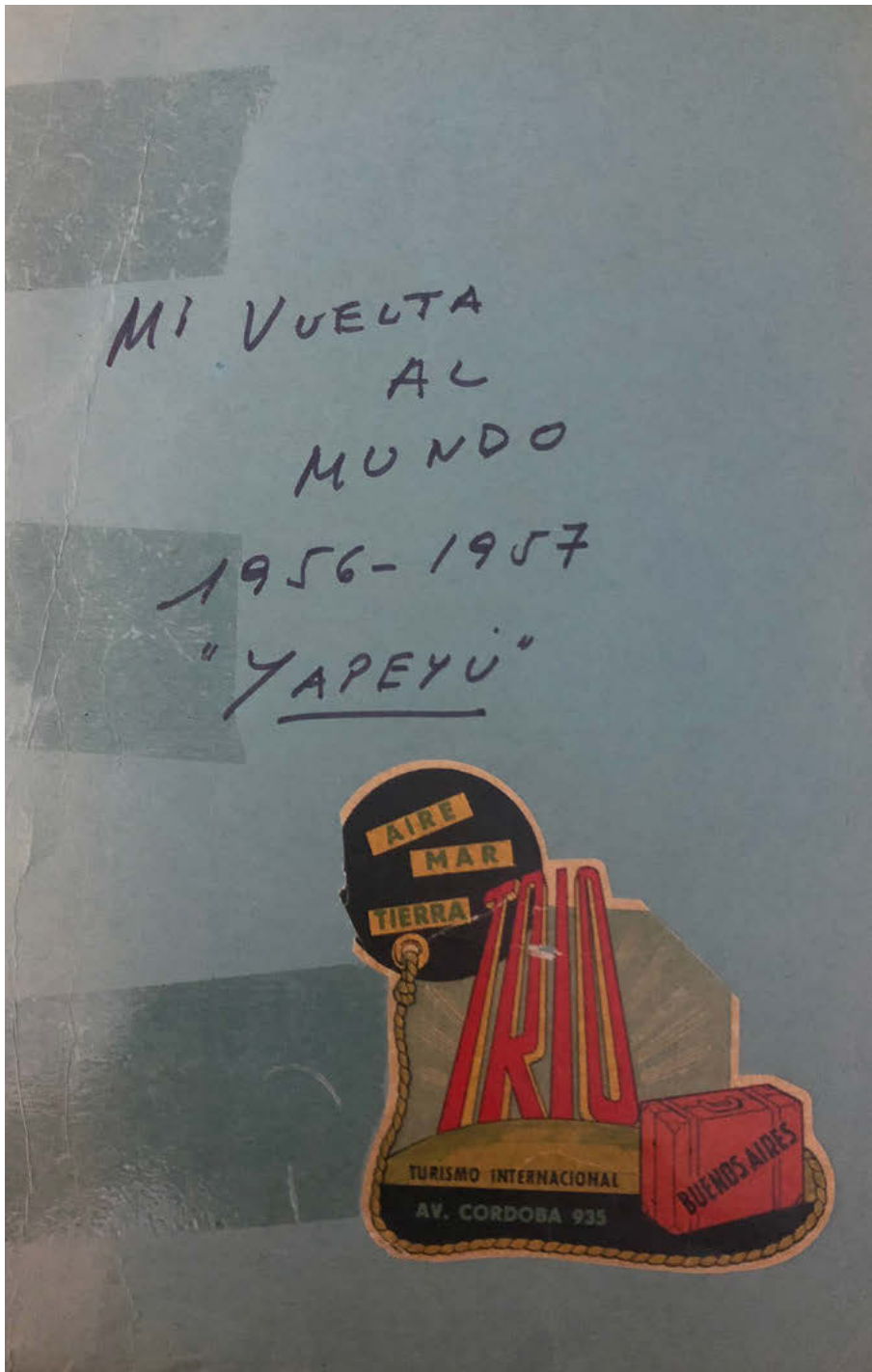
In Bezug auf die Rezeption der Ausstellung muss angemerkt werden, dass es aufgrund der Quellenlage unmöglich ist, ein umfassendes Bild zu erhalten. Auf der Grundlage von digitalisierten Zeitungen ist es gelungen, von einigen Destinationen der argentinischen Weltumrundung Berichte zu finden.⁷⁰ Diese decken mit dem englischsprachigen Raum – genauer mit Australien und den USA – aber bloß einen Bruchteil der eventuell existierenden Meldungen zur *M/N Yapeyú* ab. Zudem beschränken sich diese Berichte auf die jeweilige Tagespresse, wobei meist andere Aspekte der argentinischen Reise für die Berichtersteller*innen von größerem Interesse gewesen zu sein schienen, als die Kunstaussstellung an Bord. Ausstellungsrezensionen in Fachzeitschriften der jeweils lokalen Kunstszene sind bis dato nicht bekannt. Auch in Argentinien liegen nebst den bereits erwähnten Quellen und einem umfassenden Bericht in der argentinischen Tageszeitung nach der Rückkehr des Schiffs im März 1957 keine weiteren Dokumente vor.⁷¹

Der Überblick zum Forschungsstand bezieht sich an dieser Stelle explizit auf die Literatur, die sich mit der schwimmenden Ausstellung, der Geschichte des MAMBA oder dem rahmenden Kontext der Institutions- und Ausstellungsgeschichte in Argentinien auseinandersetzt. Neben der bereits genannten Publikation von Andrea

eingegangen. GARCÍA 2017a. Der Beginn der Sammlung wird auf das Jahr 1959 datiert. <https://museomoderno.org/coleccion/>. Von Cecilio Rabossi wird der Start der Sammlungstätigkeiten in den 1960er Jahre festgemacht. BUCCELLATO/RABOSSO 2011, 65.

70 So beispielsweise NP: «Rush to See Argentine Art», *The Age* (Melbourne), 7.12.1956, 14; o. A., «Film Company, Art Exhibit Due Jan. 5 on Latin Ship», *Honolulu Star-Bulletin*, 17.12.1956, 18; o. A., «Argentine Ship Coming», *The Honolulu Advertiser*, 08.01.1957, 7; o. A., «Ship Treatment Fails to Excite Argentinians», *The Honolulu Advertiser*, 13.01.1957, 2.

71 BCN.HD: o. A., «Llegaron 303 viajeros Argentinos ...», *La Razón*, 11.03.1957, 4.



[14.1] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, Deckblatt.

1ª Vuelta al Mundo



Setiembre
1956

27-Set. 1956. Canal de URUGUAY

1 YAPEYU



1er mes de navegación
almorzar con
Gloria y Jorge

[14.2] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, erste Seite.

su navegación



Capitán Canère asiste a una función teatral en navegación



grupo banquete

[15] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Reisegesellschaft mit Werken der *exposición flotante* im Hintergrund.



Inauguramos una exhibición flotante:
"50 pintores argentinos".

A
U
S
T
R
A
L
I
A.

foto tomada por el Herald-Sun - Melbourne.



Giunta,⁷² in der sie die *exposición flotante* erwähnt, widmet sich Sofía Dourron in ihrer Forschung den Anfangsjahren des MAMBA.⁷³ Auch Talía Bermejo ist im Rahmen eines Tagungsbeitrags auf die schwimmende Ausstellung eingegangen.⁷⁴ Augustina Bazterrica hat in der durch das Museum herausgegebenen Publikation zur Geschichte des MAMBA die schwimmende Ausstellung ebenfalls besprochen.⁷⁵ Die Anfangsjahre des MAMBA und die *exposición flotante* finden zudem Erwähnung in den Dissertationen von Beverly Adams und Michael Gordon Wellen, die sich mit den Beziehungen der Kunstszene Lateinamerikas und kulturellen Förderprogrammen der USA vor dem Hintergrund des Kalten Krieges auseinandersetzen.⁷⁶ Allen Untersuchungen ist gemeinsam, dass sie sich alleine auf den Ausstellungskatalog der *exposición flotante* als Quelle beziehen.⁷⁷

Zur Rolle des ersten Museumsdirektor Rafael Squirru liegt bis dato keine kunsthistorische Untersuchung vor.⁷⁸ Mit der Ausstellungs- und Institutionsgeschichte in Argentinien beschäftigt sich die von María José Herrera geleitete Forschungsgruppe *Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones (GEME)*.⁷⁹ Américo Castilla hat 2010 eine Publikation zur Museumskultur in Lateinamerika veröffentlicht.⁸⁰ Das MAMBA fehlt jedoch in der Forschungsliteratur zu Museen in Lateinamerika. So auch im 2017 im Rahmen des Forschungs- und Ausstellungsprojekts *Pacific Standard Time: LA/LA* am Getty Research Institute stattgefundenen Symposium *The Birth of the Museum in Latin America*⁸¹ oder in der Anthologie *Art Museums of Latin America. Structuring Representation*.⁸²

Die vorliegende Studie verfolgt das übergeordnete Ziel, die Ausstellungsgeschichte der Moderne durch die spezifische Untersuchung des Fallbeispiels der argentinischen *exposición flotante* um das Phänomen schwimmender Ausstellungen neu nachzuzeichnen. Damit soll zum einen ein Beitrag zur Erforschung von Wanderausstellungen geleistet, und zum anderen gezeigt werden, dass das Meer ein konkretes Handlungsfeld der globalen Kunstgeschichte ist.

- 72 GIUNTA 2007.
 73 DOURRON 2015 und DOURRON 2017, ALB: Gespräche mit Sofía Dourron 2017 und 2018.
 74 BERMEJO 2012.
 75 BAZTERRICA 2011.
 76 ADAMS 2000 und WELLEN 2012.
 77 MAMBA: Squirru 1956. Ich hatte die Gelegenheit, Teilresultate meiner Forschung im Rahmen von Artikeln in Fachzeitschriften zu publizieren. Die hier vorliegende Arbeit bezieht sich daher teilweise auf bereits formulierte Argumente, bettet sie jedoch in einen breiteren Kontext ein. BOHNENBLUST 2018 und BOHNENBLUST 2019.
 78 Seine Tochter Eloisa Squirru veröffentlichte 2008 die Biografie ihres Vaters. SQUIRRU 2008, ALB: Gespräch mit Eloisa Squirru 2018.
 79 Seit 2006 finden Tagungen statt, die bis dato in vier Publikationen resultierten. Wanderausstellungen oder gar die schwimmende Ausstellung sind nicht Inhalt der Sammelbände. HERRERA/MARCHESI 2009, HERRERA/MARCHESI 2011 und HERRERA/MARCHESI 2013, HERRERA 2017, online.
 80 CASTILLA 2010.
 81 http://www.getty.edu/visit/cal/events/ev_1664.html.
 82 GREET/MCDANIEL TRAVER 2018.