

2. 1956: KURSWECHSEL IN ARGENTINIEN

2.1 Ein neues Manifest der argentinischen Moderne

34°35'44"S 58°21'59"W, HAFEN VON BUENOS AIRES, DOCK C, 26. SEPTEMBER 1956, 18.00 UHR: An Bord der *M/N Yapeyú* findet die Vernissage der *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* –

der ersten schwimmenden Ausstellung fünfzig argentinischer Maler – statt. Zwei Tage vor Abfahrt des argentinischen Schiffs, das im darauffolgenden Halbjahr die Welt auf hoher See umrunden wird, wird die Ausstellung feierlich eröffnet. Zu diesem Anlass wurden Ehrengäste aus Kultur und Politik zum Cocktailempfang auf dem speziell ausgestatteten Passagierschiff eingeladen [12].¹ Vom Bug bis zum Heck sind Werke von insgesamt 53 Künstler*innen ausgestellt. Auf der Passagierbrücke und in allen öffentlichen Kabinen können Aquarelle, Ölgemälde, Zeichnungen und Skizzen betrachtet werden.² Einige der Künstler*innen zählen zur Avantgarde der 1920er und 30er Jahre, andere gelten als vielversprechende Jungtalente der Hafenstadt und werden von lokalen Galerien vertreten.³ Im Salon der *M/N Yapeyú*

1 BCN.HR: o. A., «Coctel», *El Hogar* 2447, 12.10.1956, 110. Unter den Gästen befanden sich unter anderem die argentinischen Schauspielerinnen Diana Ingro und Mirtha Legrand, der Kultursekretär Oscar Puiggrós sowie der japanische Botschafter Tajajiro Inoue und dessen Frau.

2 MAMBA: Squirru 1956; PATB: o. A. «Algunos pasajeros preguntan si la anunciada Exposición Flotante quitará lugar a los viajeros», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 18, Juli 1956, 3; NP: o. A., «The <Devil> Filmed on Luxury Cruise», *The Age* (Melbourne), 6.12.1956, 9.

3 In Bezug auf die Auswahl der in der Ausstellung vertretenen Künstler*innen hält die Kunsthistorikerin Talía Bermejo die wichtige Beobachtung fest, dass diese in zwei Altersgruppen unterteilt werden können. Die ältere Generation der Künstler*innen besteht aus Vertreter*innen, die zwischen 40 und 70 Jahre alt sind und zur sogenannten argentinischen Avantgarde der 1920er und 30er Jahre zählen. Die andere Gruppe bezeichnet Bermejo als die junge Generation. Diese Künstler*innen sind um die 30

hält Rafael Squirru (1925–2016), der einige Monate zuvor zum Direktor des neu gegründeten Museo de Arte Moderno ernannt wurde, die Eröffnungsrede.⁴ Es wird applaudiert, Hände werden geschüttelt und Ausstellungsbroschüren herumgereicht. Diese sollen während der kommenden Monate in den angesteuerten Häfen wie Kapstadt, Singapur oder Kobe die Ausstellungsbesucher*innen über die moderne Kunst Argentiniens informieren.

Die Titelseite der in Schwarz-Weiß gehaltenen Broschüre zielt eine auf das Jahr 1931 datierte Zeichnung des argentinischen Künstlers Lino Enea Spilimbergo (1896–1964) [6]. Es handelt sich um das Portrait einer Frau, deren stechender Blick aus großen, weit geöffneten Augen in die Ferne gerichtet ist. Sie trägt ein lose sitzendes Kopftuch, das mit leicht lockig fallendem Haar ihr hageres Gesicht umspielt. Der Ausstellungskatalog enthält weiter eine Liste der angesteuerten Destinationen [7],⁵ ein Vorwort des Museumsdirektors Rafael Squirru in spanischer und englischer Sprache [8 und 10] und ein Verzeichnis der vertretenen Künstler*innen [9].⁶ Die Ausstellungsbroschüre der *exposición flotante* ist das einzige Dokument im Archiv des Museo de Arte Moderno in Buenos Aires, das heute von der ersten Ausstellung des Museums im Jahr 1956 an Bord der *M/N Yapeyú* zeugt.

Die Ausstellung ist als spezifische Form von Wanderausstellung zu verstehen, deren Realisierung von unterschiedlichen Faktoren inner- und außerhalb des Kunstfelds abhängt. Die Untersuchung eines derartigen Unternehmens verlangt daher nach einem transdisziplinären Ansatz. So steht die Beleuchtung verschiedener Perspektiven im Zentrum dieses Kapitels. Zum einen soll der durch den Museumsdirektor Rafael Squirru formulierte Ausstellungstext analysiert und innerhalb der bestehenden Diskurse der Kunst und Kultur der 1950er Jahre verortet werden. Zum anderen versuche ich, die Szenografie und die organisatorischen Aspekte der schwimmenden Ausstellung zu rekonstruieren. Dabei gehe ich sowohl auf die Rolle des Kurators Cecilio Madanes ein wie auch auf die Beteiligung des Kunstmarkts sowie der privaten Kunstsammlungen in Buenos Aires. Dies erlaubt es, mögliche Kriterien bei der Auswahl der Ausstellungszusammenstellung zu diskutieren. Daran anschließend rückt mit dem Tourismus ein eng mit der Realisierung der *exposición*

4 Jahre alt und versuchen, sich in der Kunstszene von Buenos Aires zu etablieren. BERMEJO 2012, 387ff. Diese Beobachtung macht auch Sofía Dourron. DOURRON 2015, 160. Mehr zu Rafael Squirru und der Gründung des MAMBA, siehe: BUCELLATO/RABOSSI 2011, DOURRON 2015 und DOURRON 2017, SQUIRRU 2008, WELLEN 2012.

5 MAMBA: Squirru 1956, o.S.

6 Folgende Künstler*innen werden in dieser Reihenfolge genannt: Alonso Carlos, Althabe Julián, Barragán Julio, Barragán Luis, Basaldua Héctor, Batlle Planas Juan, Berni Antonio, Borges Norah, Boto Martha, Badi Aquiles, Butler Fray Guillermo, Capristo Oscar, Castagnino Juan Carlos, Castro Sergio de, Centurión Luis, Cogorno Santiago, Colombres Ignacio, Daltoe Minerva, Daneri Eugenio, Domínguez Neira Pedro, Farina Ernesto, Forner Raquel, Forte Vicente, Gambartes Leo, Gomez Cornet Ramón, Gramajo Guitierrez Alfredo, Grandi Mario, Krasnopolsky Jorge, Krasno, Lanoel Alejandro, Larco Jorge, Monaco Primaldo, Moraña Manuel, Novoa Leopoldo, Onetto Rafael, Pierri Orlando, Policastro Enrique, Presas Leopoldo, Prete Juan Del, Rossi Roberto, Sanchez Ideal, Seoane Luis, Soldi Raúl, Spilimbergo Lino, Testa Clorindo, Torraladona Carlos, Torres Agüero Leopoldo, Vardanega Gregorio, Vasena Leonor, Vasileff Iván, Vernier Bruno, Urruchua Demetrio. Ebd.

flotante verknüpfter Einflussfaktor ins Blickfeld der Untersuchung. Gerade die Veränderungen in der Tourismusbranche sind für die Implementierung der Route der argentinischen Weltumrundung und das Kulturangebot an Bord der *M/N Yapeyú* von wesentlicher Bedeutung. Zuletzt ist die schwimmende Ausstellung 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.

Der diesem Kapitel übergeordnete Begriff des Kurswechsels verweist nicht bloß auf die konkrete Route der *M/N Yapeyú*. Der gewählte Ausdruck bezieht sich auch auf die sozialpolitischen Umbrüche in Argentinien um 1956. Denn während der Reise der *M/N Yapeyú* sind in allen Bereichen des öffentlichen Lebens grundlegende Veränderungen zu beobachten. Exemplarisch werden sie hier anhand der Faktoren thematisiert, die mit der mobilen Ausstellung in Verbindung stehen.

Für die Diskursanalyse des Ausstellungstexts von Museumsdirektor Rafael Squirru beziehe ich mich auf die bisherige Forschung zur schwimmenden Ausstellung, die ebenfalls auf der Grundlage des Ausstellungskatalogs beruht.⁷ Davon ausgehend spanne ich jedoch ein breiteres Referenznetz auf, in dem ich einerseits Fragen nach der Rolle der bildenden Kunst in Argentinien in Prozessen der Konstruktion einer nationalen Identität historisch kontextualisiere,⁸ andererseits zeige ich Parallelen zu global zu beobachtenden Phänomenen der Kunstwelt der Nachkriegszeit auf.

Die Kunsthistorikerin Andrea Giunta bezeichnet in ihrem Standardwerk *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta* die *exposición flotante* von 1956 als Startpunkt eines Internationalisierungsprojekts, das viele in den kommenden Jahren getroffene Entscheidungen in der Kulturpolitik Argentinien vorwegnimmt. Die vielen Anspielungen und Metaphern in Squirrus Text verleihen ihm, so Giunta, einen «prophetischen Gestus», der einen Platz für Buenos Aires in der internationalen Kunstwelt verkündet.⁹

Über Rafael Squirru und seine Rolle in der Kulturszene von Buenos Aires liegt bisher kaum kunsthistorische Forschung vor.¹⁰ Die Gründung des Museums für Moderne Kunst in Buenos Aires und die Realisierung seiner ersten Aktivität, der *exposición flotante*, ist jedoch auf Squirrus Initiative zurückzuführen. Er wuchs

7 ADAMS 2000, BERMEJO 2012, DOURRON 2015 und 2017, GIUNTA 2007, WELLEN 2012.

8 WECHSLER 1998, PENHOS/WECHSLER 1999, WECHSLER/WHITELOW/FÈVRE 1999, WECHSLER 2006. Als theoretisches Fundament beziehe ich mich auf Benedict Andersons Definition der Nation als eine imaginierte Gemeinschaft – «imagined community». ANDERSON 2006. Zur kritischen Diskussion des diskursiven Narrativs «arte argentino» am Beispiel der Werke von Luis Felipe Noé und Marta Minujín, siehe die Dissertation von Lena Geuer. GEUER 2022.

9 GIUNTA 2007, 68.

10 Eloisa Squirru, die ich für ein Gespräch im März 2018 in Buenos Aires traf (ALB), veröffentlichte eine anekdotische Biografie ihres Vaters. Squirru 2008. Michael Gordon Wellen ging in seiner Dissertation auf Squirrus Tätigkeiten im Zusammenhang mit der *Organization of American States* (OAS) in Washington ein. WELLEN 2012.

in einem bürgerlichen Umfeld in der argentinischen Hafenstadt auf, besuchte ein jesuitisches Gymnasium und studierte dann Rechtswissenschaften in Edinburgh.¹¹ Eine Stelle als Jurist in der Fleischexportfirma Compañía de Exportación de Carne Argentina (CAP) in London lehnte er ab und kehrte stattdessen 1949 nach Buenos Aires zurück, um sich dort in der Kulturszene zu engagieren. Neben seiner Tätigkeit als Lehrer für argentinische Geschichte und lateinamerikanische Literatur am Colegio del Salvador war er als Publizist, Kunstkritiker, Dichter und Herausgeber aktiv und machte sich insbesondere die Förderung der bildenden Kunst zur Aufgabe. Squirru wird in den kommenden Jahren eine bedeutende, jedoch kontroverse Rolle in der weltweiten Promotion argentinischer und lateinamerikanischer Kultur spielen. Zwischen 1960 und 1962 wird er in der Regierung von Arturo Frondizi Direktor des Außenministeriums für kulturelle Beziehungen.¹² Diese Stelle fungiert vermutlich als Sprungbrett für den Posten als Director of Cultural Affairs der Organization of American States (OAS) in Washington, den er von 1963 bis 1970 einnehmen wird.¹³ Squirrus auf internationale Beziehungen ausgerichteter Lebenslauf gleicht dem eines Politikers oder Diplomaten.¹⁴ Dass gerade ihm die Leitung des kurz nach dem Sturz der peronistischen Regierung neu gegründeten Kunstmuseums übertragen wird, scheint keineswegs ein Zufall zu sein, sondern strategische Ausrichtung.

Squirrus Vorwort in der Ausstellungsbroschüre liest sich eher wie ein Manifest und weniger wie eine werkerklärende Ausstellungsbegleitung. Auffallend sind die Formulierungen in erster Person Plural, wobei das «nosotros» – das «wir» – eher im Namen der Nation – «nosotros los argentinos»¹⁵ – als für eine künstlerische Gruppierung oder ästhetische Stilrichtung sprechend, zu interpretieren ist. Squirru benutzt ein Vokabular, wie es in politischen Reden üblich ist. Die potenziellen

11 Vgl. SQUIRRU 2008.

12 In dieser Position schickt er 1961 die Künstlerin Alicia Penalba an die Biennale São Paulo und 1962 den Künstler Antonio Berni an die Biennale von Venedig, wo beide internationalen Erfolg erzielen. SQUIRRU 2008, 121.

13 Die OAS oder *Organización de los Estados Americanos* (OEA) ist eine heute noch bestehende, 1948 in Bogotá (Kolumbien) gegründete internationale Organisation in Washington D. C., die aus verschiedenen panamerikanischen Konferenzen hervorgegangen ist. Heutzutage besteht die Organisation aus 35 Mitglieder*innen nord- und südamerikanischer Staaten, die das Ziel der wirtschaftlichen und kulturellen Zusammenarbeit verfolgen. Squirru war zuständig für die *Divisions Visual Arts, Music, Education, Philosophy and Letters*, die Columbus Memorial Library sowie die Zeitschrift *Américas*. In dieser Tätigkeit war Squirru direkter Vorgesetzter des kubanischen Kunstkritikers und Kurators José Gomez-Sicre (1916–1991). Dieser galt als zwielfichtige Gestalt in der lateinamerikanischen Kulturförderung. Siehe: Alessandro Armato, «La «primera piedra»: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla», *Revista Brasileira do Caribe (Universidade Federal de Goiás)*, XII, 24, 2012, 381–404, und ARMATO 2015.

14 Sein älterer Bruder Eduardo Squirru, ebenfalls Rechtsgelehrter, war als Diplomat tätig und in den 1940er Jahren Teil des ersten diplomatischen Corps Argentinien in China unter Chiang Kai-shek. Fabián Bosoer, «Narrativas de guerra, papeles diplomáticos e imaginaciones geopolíticas: «Oriente» y orientalismo en la política exterior argentina en los orígenes de la Guerra Fria (1946–1952)», *Diversidad*, 11, 2016, 1–30. Leider ist unbekannt, wo er um 1956 stationiert war.

15 MAMBA: Squirru 1956.

Besucher*innen der Ausstellung bezeichnet er als «vecinos cotidianos» – als alltägliche Nachbarn.¹⁶

Mit der metaphorischen Bezeichnung der Nachbarschaft scheint Squirru, zumindest der Rhetorik nach, ein Konzept des durch die USA betriebenen außenpolitischen Programms der *Good Neighbor Policy* aufzugreifen. Als Teil der US-amerikanischen politischen Strategie für Lateinamerika unter Nelson A. Rockefellers Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (CIAA) wurde der Begriff der «guten Nachbarschaft» im Rahmen der Kulturdiplomatie geprägt, wobei hinter unterschiedlichen Formen des kulturellen Austauschs in erster Linie ökonomische Einflussnahme beabsichtigt war.¹⁷ Besonders im Kontext von Ausstellungen machten US-amerikanische Institutionen von der positiv konnotierten Bezeichnung der «good neighborhood» Gebrauch.¹⁸ So schreibt beispielsweise der Direktor des internationalen Programmes des MoMA Porter McCray in der dem Thema *Circulation Exhibitions* gewidmeten Ausgabe des *Bulletin of the Museum of Modern Art* von 1954, dass Wanderausstellungen dazu beitragen, die «gute Nachbarschaftsbeziehung» zu Südamerika zu stärken: «Our «good neighbor» policy of cementing ties of friendship with Latin America has been supported by many exhibitions in this country or abroad.»¹⁹ Es liegt dementsprechend nahe, dass Squirru das rhetorische Stilmittel des außenpolitischen Kulturaustauschs übernimmt, es jedoch nicht nur auf die USA, sondern auf alle angesteuerten Nationen der *M/N Yapeyú* bezieht.

Im nächsten Abschnitt seines Texts nimmt Squirru vorweg, dass die Besucher*innen in der schwimmenden Ausstellung nicht das zu sehen bekämen, was sie womöglich unter «argentinischer Kunst» erwarten würden. Vergeblich würde man nach folkloristischen Motiven und argentinischen Stereotypen Ausschau halten. Dafür hebt er die «offensichtliche Verbindung» zu europäischen Referenzfiguren hervor [8]:

«Muchos considerarán al ropaje del mayor número de los pintores argentinos derivado de una u otra escuela europea; algunos sonreirán ante el hecho obvio de la paternidad de Picasso, Klee o de Mondrian, buscarán afanosamente el toque folclórico y se sentirán defraudados ante la ausencia casi total de gauchos de amplio sombrero o bellas señoritas o indios pintorescos.»²⁰

16 «no es fácil penetrar el alma de nuestro vecino cotidiano.» Im englischen Text: «It is not easy to penetrate the soul of our everyday neighbour.» Ebd., o.S.

17 Siehe dazu beispielsweise SADLIER 2013. Ich werde diesen Aspekt noch detaillierter besprechen.

18 Die Kunsthistorikerin Fabiana Serviddio geht in ihrer Untersuchung auf die Ausstellungen lateinamerikanischer Kunst in den USA ein, die ab 1940 ursprünglich als diplomatisches Instrument ins Leben gerufen worden seien, um nationalsozialistischer Propaganda entgegenzuwirken. SERVIDDIO 2010.

19 MCCRAY 1954, 12. Auch im Klappentext des Katalogs der *Latin-American Collection* des MoMA wird die Publikation als besonders wertvoll bezeichnet, da sie dazu beitrage, «to know more of the extraordinary wealth of modern art of our hemisphere neighbors.» KIRSTEIN 1943.

20 Im englischen Text: «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

Die explizite Ablehnung folkloristischer Motive muss im Kontext einer lang anhaltenden Debatte über die Rolle der Kunst in Argentinien in Prozessen der Nationenbildung gesehen werden.²¹ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Argentinien geprägt durch die große Migration aus Europa, der voranschreitenden Urbanisierung und der Herausbildung neuer sozialer Klassen. Vor diesem Hintergrund bestand nach Ansicht einer Gruppe von Intellektuellen die Notwendigkeit, durch Formen eines «nacionalismo cultural – eines «kulturellen Nationalismus» – eine stabile «nationale Identität» zu etablieren. Der argentinische Autor, Pädagoge und Bildungspolitiker Ricardo Rojas (1882–1957) sprach der bildenden Kunst in diesen identitätsstiftenden Prozessen eine wesentliche Rolle zu.²² In seinen prominenten Schriften *La Restauración Nacionalista* (1909) und *Eurindia* (1924) betonte er die Wichtigkeit einer ideologischen Zusammenführung von indigener präkolumbianischer Tradition und europäischer Kultur als elementare Bestandteile einer argentinischen Eigenart – der so bezeichneten «argentinidad».²³

In Anlehnung an die französische Tradition wurde 1911 in Buenos Aires ein jährlich stattfindender *Salón Nacional de Bellas Artes* ins Leben gerufen.²⁴ Wie die Kunsthistorikerin Marta Penhos nachweist, diente diese Form der staatlich institutionalisierten Kulturförderung als Plattform für die Präsentation der Werke, die sich durch die Zusammenführung von «europäischer Technik» und «amerikanischem Gefühl» auszeichneten und der sogenannten «eurindischen Schule» zugeordnet werden können.²⁵ Beliebte Motive waren argentinische Landschaften unterschiedlicher Regionen wie die weite Pampa, die Hügel von Córdoba oder der andine Nordwesten des Landes. Auch für jene Gegenden charakteristische Szenen

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 colourful Indians.» MAMBA: Squirru 1956, o. S.

21 ANDERSON 2006.

22 Zur Rolle der bildenden Kunst bei Ricardo Rojas siehe: PENHOS 1999.

23 Tristan Weddigen geht in seinem Artikel zur Rezeption Heinrich Wölfflins in der Bildung einer «synkretistischen lateinamerikanischen ästhetischen Identität» auf Ricardo Rojas *Eurindia* (1924) ein. Rojas bezeichnet den Maler Alfredo Giudo – Ángel Guidos Bruder – als beispielhaften Künstler, der durch die Zusammenführung moderner europäischer Kultur und indigener Tradition zu einer neuen «eurindischen kulturellen» Identität beitragen würde. WEDDIGEN 2017, 95. Ricardo Rojas Werke waren Bestandteil von Rafael Squirrus persönlicher Bibliothek. Die in Argentinien als Standardwerke geltenden Schriften muss Squirru schon aufgrund seiner Tätigkeit als Gymnasiallehrer der argentinischen und lateinamerikanischen Geschichte gekannt haben. Squirrus Bibliothek wurde 2017 der Bibliothek der Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, übergeben. <https://noticias.unsam.edu.ar/2019/09/17/tarea-iipc-suma-a-su-coleccion-600-libros-de-la-biblioteca-personal-de-rafael-squirru/>.

24 Der *Salón Nacional de Bellas Artes* zählt neben dem 1895 eröffneten Museo Nacional de Bellas Artes und der 1905 gegründeten Academia zu den ersten staatlichen Institutionen Argentiniens, die der bildenden Kunst gewidmet sind. Mehr zur Geschichte der *Salones Nacionales* siehe: PENHOS/WECHSLER 1999.

25 PENHOS 1999, 141.

und Figuren wie Gauchos, Indigene oder Kreol*innen²⁶ dienten der Illustration einer «nationalen Eigenart».²⁷

Es handelt sich um genau diejenigen argentinischen Stereotypen, die laut Museumsdirektor Rafael Squirru in der schwimmenden Ausstellung nun kaum mehr zu sehen sein werden.²⁸ Die Ablehnung dieser Motive geht einher mit der Kritik an einer der Nation verpflichteten Kunstproduktion. Zum Zeitpunkt der Formulierung des Vorworts ist dies auf die jüngsten politischen Ereignisse in Argentinien zurückzuführen: Im September 1955, rund ein Jahr vor der Eröffnung der *exposición flotante*, wurde Juan Domingo Perón (1895–1974) und mit ihm das seit 1946 bestehende peronistische Staatssystem durch die selbsternannte Befreiungsrevolution – die *Revolución Libertadora* – gestürzt.²⁹ Obgleich eine einheitliche Beschreibung der Kulturpolitik unter dem Peronismus zu vereinfacht wäre, da sich in unterschiedlichen Phasen entgegengesetzte Tendenzen beobachten lassen, fanden signifikante Veränderungen in der Organisationsstruktur des *Salón Nacional de Bellas Artes* statt:³⁰ Die Preissummen und die Anzahl der Auszeichnungen wurden erhöht, wobei sich die Prämierungen bestimmter Themen verpflichteten, die den jeweiligen preisgebenden nationalen Ministerien entsprachen.³¹ Der Förderpreis des Innenministeriums zeichnete beispielsweise das beste Werk mit folkloristischem Charakter aus, das sich Szenen, Bräuchen, Landschaften und Typen der ländlichen Regionen zu widmen hatte; das Militärdepartement hingegen ehrte historische Kriegsdarstellungen.³² Trotz einer neuen Strategie im kulturpolitischen Programm unter Perón Anfang der 1950er Jahre, das vermehrt auf Internationalisierung setzte und auch abstrakte Kunst förderte,³³ blieb die Opposition vieler Künstler*innen und Intellektueller gegenüber dem peronistischen Nationalsalon und die Ablehnung des Peronismus im Allgemeinen konstant.³⁴ So befürworteten auch viele im Kulturbereich tätige Personen den Sturz des argentinischen Präsidenten durch die *Revolución Libertadora* im Jahr 1955. Beispielsweise übte die Gruppe der intellektuellen Elite um die von Victoria Ocampo (1890–1979) herausgegebene Zeitschrift *Sur* durch ihre Publikation politische Kritik am Peronismus.³⁵

26 Als Kreol*innen werden in diesem Zusammenhang Personen bezeichnet, bei denen ein Elternteil europäisch und der andere indigen ist. In einer weiter gefassten Definition sind mit Kreol*innen in Argentinien die Nachfahren der europäischen Kolonialgeneration gemeint. Zur paradigmatischen Darstellung der «*Venus criolla*» siehe: GEUER 2022, 215ff.

27 PENHOS 1999, 141. Zur Rolle des «Nativen» im argentinischen Kunstmarkt siehe: FASCE 2019.

28 MAMBA: Squirru 1956, o. S.

29 NOVARO 2010, ROMERO 2017/1965, SÁENZ QUESADA 2007.

30 Andrea Giunta interpretiert die Erweiterung der Qualitätskriterien des Auszeichnungssystems als «demagogische Maßnahme», die zu einer Verschlechterung der Qualität führte. GIUNTA 1999, 160.

31 Ebd. und FASCE 2019, 127.

32 GIUNTA 1999, 160.

33 Zur abstrakten Kunst in Argentinien der 1950er Jahre siehe GARCÍA 2011 bzw. GARCÍA 2019.

34 GIUNTA 1999, 160.

35 Die argentinische Zeitschrift *Sur* erschien zwischen 1931 und 1992. Sie vereinte Beiträge (und oft erstmalige Übersetzungen ins Spanische) von international bedeutenden Autor*innen. Victoria Ocampo war Schriftstellerin, Übersetzerin, Mäzenin und Frauenrechtlerin. Rosalie Sitman, *Victoria Ocampo y Sur: entre Europa y America*,

Die explizite Ablehnung gegenüber nationalistischen Motiven kam nicht bloß in der bildenden Kunst zum Ausdruck, sondern wurde in allen Sparten der Künste vertreten. Der argentinische Schriftsteller Jorge Luis Borges (1899–1986) beispielsweise, der nach dem Sturz des peronistischen Staatssystems und einige Monate vor der Gründung des Museo de Arte Moderno zum Direktor der Nationalbibliothek ernannt wurde und mit Squirru in den folgenden Jahren den Kulturteil der argentinischen Zeitung *La Nación* teilen wird, postulierte, dass die «wahre künstlerische Kreation» nicht der Nation verschrieben sein kann, da das «Universum als Quelle der Inspiration» diene.³⁶

Die Wahl von Lino Enea Spilimbergos Zeichnung als Titelbild des Ausstellungskatalogs [6] scheint nicht zufällig. Spilimbergo dient der schwimmenden Ausstellung als Galionsfigur, die den durch Squirru geführten Diskurs verdeutlichen soll. Der argentinische Künstler zählt zur historischen Avantgarde der 1920er Jahre. Er arbeitet figurativ und ist zum Zeitpunkt der Ausstellung in Argentinien bereits sehr etabliert.³⁷ Der Sohn italienischer Immigranten studierte Malerei an der Academia Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires und zeigte seine Werke erstmalig zu Beginn der 1920er Jahre im *Salón Nacional de Bellas Artes*. Unter sorgfältiger Einhaltung der akademischen Norm erhielt er, so die Kunsthistorikerin Diana Wechsler, 1925 den Preis für die beste Werkzusammenstellung, eine Auszeichnung, die ihm ermöglichte, zu Studienzwecken nach Europa zu reisen.³⁸ Wie viele seiner lateinamerikanischen Kolleg*innen studierte er während der Zwischenkriegszeit in Paris. Im Montmartre-Viertel formierte sich eine Gruppe junger Künstler*innen aus Argentinien im Umfeld der Académie de la Grande Chaumière und um den Künstler André Lhote (1885–1962).³⁹ Neben Spilimbergo zählten Raquel Forner (1902–1988), Aquiles Badi (1894–1976), Héctor Basaldúa (1895–1976), Juan del Prete (1897–1987) und Antonio Berni (1905–1981) zur Pariser Gruppe – alles Künstler*innen, deren Namen sich im Ausstellungskatalog der *exposición flotante* wiederfinden.⁴⁰ Die so bezeichneten «Muchachos de París» – die «Jungs aus Paris» – stellten im Jahr 1928 erstmals gemeinsam im Ausstellungslokal der Asociación Amigos del Arte (AAA) in

Tel Aviv 2003. Zu den Formen der politischen Kritik am Peronismus in der Zeitschrift *Sur*, María Soledad González, «Intelectuales en la Argentina peronista: el ejercicio de la crítica política a través de la revista *Sur*», *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, 3, 2015, 69–83, Judith Podlubne, «El antiperonismo de *Sur*: entre la leyenda satánica y el elitismo programático», *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro Estudios Comparados*, 14, 2014, 45–60. Die digitalisierten Zeitschriften können auf der Homepage der argentinischen Nationalbibliothek konsultiert werden: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001218322&local_base=BNA01.

36 BORGES 1984/1953, 274.

37 Zu Lino Enea Spilimbergo siehe: WECHSLER u. a. 1999, WECHSLER 2006.

38 WECHSLER 1999b, 56.

39 Zur Forschung lateinamerikanischer Künstler*innen in Paris siehe beispielsweise: Michele Greet, *Transatlantic Encounters. Latin American Artists in Paris Between the Wars*, New Haven/London 2018.

40 Zur dieser Gruppe der argentinischen Künstler*innen in Paris siehe: Maria Elena Babino, *El grupo de París*, Buenos Aires 2010.

Buenos Aires aus.⁴¹ Die privat geführte Institution galt als bedeutendster Ort der argentinischen Kunstszene der 1920er Jahre und widmete sich unterschiedlichen Sparten der modernen Kunstproduktion. 1926 fand dort beispielsweise der *Salón de Artistas Modernos* statt, der die Konferenz des aus Italien angereisten Futuristen Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) begleitete.⁴² Dies gilt als wichtiges Ereignis in der argentinischen Kunstgeschichte, da es die Verbindung der kosmopolitischen Hafenstadt Buenos Aires zu den europäischen Metropolen sichtbar macht. In diesen Kontext lassen sich auch die Künstler*innen der Pariser Gruppe einordnen, die ein länderübergreifendes Netzwerk aufwiesen und international tätig waren.

In Bezug auf den ausstellungsbegleitenden Text von Squirru wird klar, dass mit Spilimbergo als Galionsfigur der schwimmenden Ausstellung ein Künstler gewählt wird, der die «universalen Werte» der bildenden Kunst verkörpert und auf die blühenden Jahre der argentinischen Kunstszene der 1920er Jahre verweist. Anfang der 1920er Jahre galt Argentinien als die modernste und wirtschaftlich robusteste Nation im spanischsprachigen Amerika. Das Aufkommen der liberalen Demokratie mit der Wahl von Präsident Hipolito Yrigoyen (1852–1933) im Jahr 1916 leitete eine Periode der politischen Stabilität und des wirtschaftlichen Wohlstands ein. Buenos Aires machte selbst New York durch ihre moderne Infrastruktur und die enorme Konsumkraft Konkurrenz.⁴³ Es handelt sich um jene Phase des Kosmopolitismus,⁴⁴ die im Verständnis vieler Intellektueller und Künstler*innen durch den Militärputsch von 1930, die darauf folgende reaktionäre Regierung und den anschließenden Peronismus unterbrochen wurde und an den es nun wieder anzuknüpfen gelte.⁴⁵

Die «Muchachos de París» stießen in Argentinien der 1930er Jahren immer wieder auf harsche Kritik. Obgleich sie auch Werke für den offiziellen Nationalsalon einreichten und hin und wieder berücksichtigt wurden, galten sie besonders ab den 1930er Jahren von Seite der konservativ gewordenen Regierung und deren staat-

41 WECHSLER 1998, 133.

42 Ebd.

43 Die Kunsthistorikerin María José Herrera verdeutlicht die Synchronität beider Großstädte zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinsichtlich der kulturellen Entwicklung am Beispiel der internationalen Sammlungstätigkeit großer Museen. Bereits im Jahr 1907 kaufte das argentinische Museo Nacional de Bellas Artes mit öffentlichen Geldern in der Pariser Galerie Bernheim ein Werk von Renoir. Auch die Sammlung des Metropolitan Museums in New York wurde 1907 um einen ersten Renoir erweitert. HERRERA 2014, 26. Zum Begriff des Kosmopolitismus und einer Elitekultur im argentinischen Kontext um 1900, siehe beispielsweise Leandro Losada, *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*, Buenos Aires 2008, oder Lilia Ana Bertoni, *Patriotas, Cosmopolitas y Nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, México CDMX 2001. Beatriz Sarlos kulturwissenschaftliche Untersuchung der argentinischen 1920er Jahre gilt nach wie vor als Standardwerk. Beatriz Sarlos, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920–1930*, Buenos Aires 2003 (Originalausgabe Buenos Aires 1988).

45 Im Jahr 1930 wurde der argentinische Präsident und Parteiangehörige der UCR (Unión Cívica Radical) Hipólito Yrigoyen durch einen von General Uriburu (1868–1932) angeleiteten Militärputsch gestürzt. Damit wurde die seit 1862 existierende Verfassung erstmalig außer Kraft gesetzt und die in den argentinischen Geschichtsbüchern als «década infame» – «infame Dekade» bezeichnete Periode eingeleitet (1930–1940). Zu den am Putsch beteiligten Militärs zählte auch der spätere argentinische Präsident Juan Domingo Perón (1895–1974). CARRERAS/POTTHAST 2013, 172ff.

lichen Kulturförderung als «Dissident*innen», da sie sich parallel in selbstorganisierten Gegensalons beteiligten.⁴⁶ 1936 beispielsweise kritisierte die argentinische Tageszeitung *La Prensa*, dass die aktuelle Tendenz in der bildenden Kunst «die argentinischen Künstler*innen ignorant gegenüber ihrem sozialen Verantwortungsgefühl» mache.⁴⁷

Spilimbergos Zeichnung auf dem Ausstellungskatalog der schwimmenden Ausstellung lässt sich in einen in den 1930er Jahren entstandenen Werkkomplex von Frauendarstellungen – sogenannte *Figuras* – einordnen. Sie ist auf das Jahr 1931 datiert und verweist auf ein Schlüsselereignis in Spilimbergos Karriere, das den Kampf um die Ideologie der Freiheit und gegen jede Form von Autoritarismus versinnbildlicht.⁴⁸ 1931 reichte Spilimbergo die Ölmalerei *Figura* [17] für den *Salón Nacional* ein, wurde aber – entgegen allgemeiner Erwartung – nicht prämiert. Als Reaktion schloss sich eine große Gruppe von Künstler*innen und Intellektuellen zusammen,⁴⁹ die in einer «Homenaje a Spilimbergo» – einer selbstorganisierten Spendenveranstaltung – die finanziellen Mittel sammelten, um das Werk zu kaufen und dem Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires als Schenkung zu überreichen.⁵⁰ Wie Diana Wechsler ausführt, setzte die Gruppe somit ein Zeichen, um den von den Juror*innen bevorzugten Geschmack zu kritisieren und zugleich den Mangel der Ausdrucksfähigkeit im Nationalsalon anzuprangern. Man vertrat laut Wechsler die Ansicht, dass durch die Nichtprämiierung von Spilimbergos Werk ein aktueller Blick auf die gegenwärtige Realität zensiert würde.⁵¹

Dass Spilimbergo nun rund zwei Jahrzehnte später erneut gewürdigt und gewissermaßen als Symbol für die Freiheit der Kunst eingesetzt wird, scheint nicht bloß aufgrund seiner internationalen Verbindungen plausibel.⁵² Auch eignet sich seine Person besonders gut, um ihn in eine Genealogie mit den europäischen Meister*innen zu setzen. Die *exposición flotante* mit Spilimbergo als Galionsfigur soll weltweit sichtbar machen, dass die Kunstproduktion Argentinien in der Tradition der europäischen Moderne steht. So stellt Squirru in seinem Text explizit eine Verbindung zu den «Vätern der Moderne» Picasso, Klee und Mondrian her.⁵³ Spilimbergo übernimmt – gewissermaßen als «argentinischer Vater der Moderne» –

46 Beispielsweise eröffneten die «Muchachos de París» im Jahr 1931, nur einige Tage vor der Vernissage des offiziellen Nationalsalons, in den Räumlichkeiten der Amigos del Arte eine Ausstellung mit dem Titel *moderna pintura argentina*. PENHOS 1999, 137.

47 *La Prensa*, 21.09.1936, 9, ebd.

48 WECHSLER 1999a, 56.

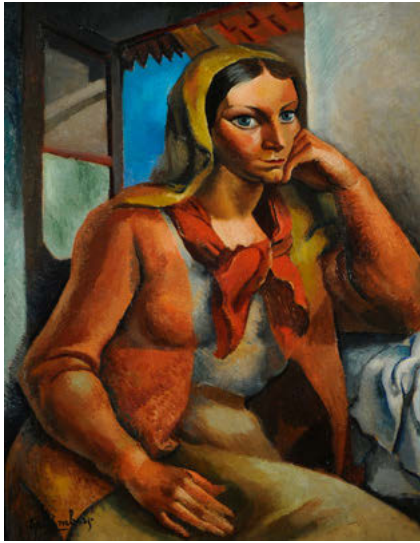
49 Unter den rund 100 Personen, die die Aktion unterzeichneten, waren auch die Kunsthistoriker Córdova Iturburu (1899–1977) und Jorge Romero Brest (1905–1989) sowie die Künstler*innen Ramón Gómez Cornet (1898–1964), Raquel Forner (1902–1988), Emilio Pettoruti (1892–1971) und Roberto Rossi (1896–1957). WECHSLER 1999a, 26.

50 Ebd., 27.

51 Ebd., 56.

52 Spilimbergo war in den 1930er Jahren Mitglied der «internacional antifascista» – einer internationalen antifaschistischen Vereinigung –, der «Frente Popular» und der «Agrupación de Intelectuales, Artistas, Pintores y Escritores (A.I.A.P.E)». Ebd.

53 MAMBA: Squirru 1956, o.S.



[17] Lino Enea Spilimbergo, *Figura*, 1931, Öl auf Leinwand, 116×92cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Inv. 1801.

die Rolle als Repräsentant der Weiterführung der europäischen Tradition, in die es sich einzuschreiben gilt.⁵⁴

Die Zuversicht, dass Argentinien an der Schwelle zu einer neuen, international mit dem Rest der Welt verbundenen Ära steht, in der die Nation eine bedeutende Rolle im kulturellen Weltgeschehen spielen wird, kommt im Katalogtext durch den von Squirru verwendeten Begriff des «hombre nuevo» - des «neuen Menschen» - zum Ausdruck: «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» [8].⁵⁵ Der «neue Mensch» sei nicht jugendlich, sondern «für ein neues Leben geboren» und die Argentinier*innen verspürten eine besondere Berufung für diesen Neuanfang. Der Gebrauch des Begriffs des «neuen Menschen» als rhetorisches Stilmittel war sowohl in politischen als auch in künstlerischen Modernismus-Debatten des 20. Jahrhunderts weit verbreitet.⁵⁶

54 Ausschlaggebend mag auch Spilimbergos breite Tätigkeit als Lehrer an unterschiedlichen Kunsthochschulen in Argentinien gewesen sein. WECHSLER 1999a, 66. Spilimbergo unterrichtete ab 1934 an dem Instituto Argentino de Artes Gráficas, danach als Zeichnungslehrer an der Academia de Bellas Artes. Wechsler 2006, 74ff. 1948 gründete er das Instituto Superior de Artes an der Universidad Nacional de Tucumán. FASCE 2017, 132. Siehe auch: FASCE 2021.

55 Im englischen Text: «wisdom is not precisely the treasure of the young, the new man is not the adolescent: it is he born to new life. We argentinians feel a special vocation for that existence beyond forms», MAMBA: Squirru 1956, o. S.

56 Im Kontext des europäischen Diskurses der Moderne wurde das Konzept des «neuen Menschen» in den 1920er Jahren am Bauhaus in Dessau diskutiert. Siehe dazu: Tanja Popelreuter, *Das Neue Bauen für den Neuen Menschen. Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbilds in der Architektur der 1920er-Jahre in Deutschland*, Hildesheim 2008. Im lateinamerikanischen Kontext machte der aus Montevideo stammende Künstler Joaquín Torres García Gebrauch von dem Begriff «hombre nuevo». Im Zusammenhang mit der 1935 gegründeten *Asociación de Arte Constructivo* und seinem *Taller del Sur* plädierte er für die Förderung der abstrakten Kunst und damit einhergehend für eine Neudefinition der sich auf die gesamte Lebenswelt des Menschen auswirkenden kognitiven und sensorischen Wahrnehmung. HERRERA 2014, 114. Michael Gordon Wellen kontextualisiert die Wendung «hombre nuevo - new man» innerhalb der Rhetorik des Kalten Krieges. Wellen geht in seiner Dissertation *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making*

Die bildende Kunst wird symptomatisch durch Squirrus programmatische Schrift erneut in den Dienst der Nation gestellt. Zwar werden die Merkmale, die davor als argentinische Stereotypen galten, abgelehnt. Die neuen Werte, die als universal oder international bezeichnet werden und sich in eine Linie mit der europäischen Tradition stellen, dienen jedoch einer neuen Definition der Nation. Was an der peronistischen Kulturpolitik kritisiert wurde, findet nun unter neuen Parametern statt. Die Kunst dient erneut als Instrument ideologischer Werte. Anhand der praktizierten Ausstellungspolitik wird der Versuch unternommen, an bestehende Narrative der Kunstgeschichte der Moderne anzuschließen und zugleich einen neuen Kurs aufzunehmen, um - in Übereinstimmung mit Giunta - die «argentinische Kunst» in «internationale Kunst» zu transformieren.⁵⁷

2.2 Eine schwimmende Ausstellung: Die *exposición flotante*

34°47'S 57°1'W, RIO DE LA PLATA, 28. SEPTEMBER 1956, KURZ VOR MITTERNACHT: Die *M/N Yapeyú* überquert den zwischen Argentinien und Uruguay liegenden

Rio de la Plata, der in den atlantischen Ozean mündet. Das argentinische Schiff hat um 21.15 Uhr den Hafen von Buenos Aires mit Kurs auf Montevideo verlassen.⁵⁸

In wenigen Stunden wird es als erste Destination die Hauptstadt von Uruguay erreichen. Cecilio Madanes (1921–2000) steht an der Reling. Die Temperatur ist mild, zwischen 14 und 18 Grad, die Nacht frühlinghaft.⁵⁹ Er hatte es also tatsächlich geschafft: Für das nächste Halbjahr wird er von der Bildfläche von Buenos Aires verschwinden. Anstatt ins Exil zu gehen, hat er als künstlerischer Leiter der internationalen Tourismusorganisation *TRIO* eine Reise um die Welt angetreten.⁶⁰ In dieser Funktion ist er zuständig für die *exposición flotante*.

Obwohl Madanes eigentlich aus der Theater- und Filmszene von Buenos Aires stammt, ist die Organisation der schwimmenden Ausstellung auf seine ge-

at the OAS, 1948–1976 der Frage nach, wie ein Image «lateinamerikanischer Kunst» in den USA durch die Ausstellungsaktivitäten der OAS konstruiert wurde. Im Mittelpunkt von Wellens Untersuchung steht die Zeit zwischen der Gründung der OAS (1948) und der Eröffnung des Museum of Modern Art of Latin America in Washington (1976). Rafael Squirru war Direktor der OAS und machte in dieser Funktion von dem Begriff oft Gebrauch, um zeitgenössische argentinische Künstler*innen zu beschreiben. Auch Squirru selbst wurde als «hombre nuevo» porträtiert. 1954 fertigte der argentinische Maler Leopoldo Presas ein Portrait mit dem Titel *el Hombre Nuevo* an, das Squirru in einer silbernen Rüstung mit einem Schild zeigt, das die Initialen H. N. für «hombre nuevo» aufweist. Nach Wellen wurde Squirru von seinen Freunden als «intellektueller Kreuzritter mit dem Ziel, die argentinische Kunst zu internationalisieren», gesehen. WELLEN 2012, 125.

57 GIUNTA 2007, 68.

58 PATB: *TRIO S. R. L Viajes y Turismo*, Tabellarische Auflistung der Route *M/N Yapeyú*, 1956/1957.

59 Ebd.

60 Im Ausstellungskatalog wird explizit genannt, dass die Ausstellung durch Cecilio Madanes organisiert wurde. MAMBA: Squirru 1956.

meinsame Initiative mit Squirru zurückzuführen.⁶¹ Rund 624 Werke argentinischer Künstler*innen sind auf dem Schiff versammelt: Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen, die in den Galerien von Buenos Aires, vermutlich bei privaten Sammler*innen sowie durch persönliche Kontakte zu lokalen Künstler*innen zusammengetragen wurden. Während der angekündigten Öffnungszeiten kann das im Hafen liegende Schiff über die Gangway von Ausstellungsbesucher*innen betreten werden. Die Passagierdecks sowie die öffentlichen Säle und Kabinen der *M/N Yapeyú* dienen zugleich als Ausstellungsräume. Einige Werke werden auch zum Kauf angeboten.⁶² An der Steuerbordseite der *M/N Yapeyú* wird jeweils in den Häfen ein Banner montiert, das mit folgender Aufschrift auf die Ausstellung an Bord aufmerksam macht: «1. Exposición Flotante de 50 pintores Argentinos. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.» [4].⁶³

Cecilio Madanes würde man heutzutage als Kurator der schwimmenden Ausstellung bezeichnen. Er ist verantwortlich für die Organisation und die konkrete Realisierung der *exposición flotante*. Die im Ausstellungskatalog deutlich werdende ideologische Ausrichtung der Ausstellung hingegen ist, wie zuvor aufgezeigt, Squirru zuzuschreiben. Die bisher vorliegenden kunsthistorischen Beiträge zur *exposición flotante* nahmen eine Diskursanalyse auf Basis der Ausstellungsbroschüre vor.⁶⁴ An dieser Stelle soll ergänzend der Versuch einer Rekonstruktion der Szenografie und der organisatorischen Aspekte der schwimmenden Ausstellung unternommen werden. Im Anschluss ist die Frage zu diskutieren, welche Kriterien wohl für die Auswahl der in der *exposición flotante* vertretenen Künstler*innen ausschlaggebend sind.

Aufgrund der Quellenlage bleibt dieser Rekonstruktionsversuch fragmentarisch. Das Vorhandensein des besprochenen Ausstellungskatalogs der *exposición flotante* in anderen institutionellen Kontexten in Buenos Aires verdeutlicht, dass eine

61 In einem Interview beschreibt Rafael Squirru die Umstände, unter denen die Ausstellung realisiert wurde: «In fact, much is owed to Cecilio Madanes because [he] was traveling with a film company and taking advantage of the trip. So, I don't know how we made contact, but he offered to act as organizer if we put together the exhibit. So, I at that time completely in favor of everything, immediately organized the show.» Interview Andrea Giunta mit Rafael Squirru, 29. April 1995, GIUNTA 2007, 311, Anm. 34.

62 Sie sollen in Indien und Japan besonders erfolgreich gewesen sein. Ob eine Auswahl getroffen wurde, was zum Verkauf angeboten wurde und was nicht, ist ungeklärt. «[...] and we even put some works up for sale. In some of the ports into which the ship docked, news arrived through Cecilio, saying <great success of Barragán in India, and of Torres Agüero in Japan.>» Ebd. Dass Werke aus Wanderausstellungen verkauft wurden, ist nicht ungewöhnlich. So wird in der Spezialausgabe des MoMA-Bulletins zu *Traveling Exhibitions* der Vorteil hervorgehoben, dass durch diese Art der Ausstellungen ermöglicht werde, Kunstwerke zu sehen, die nicht durch lokale Galerien vertreten werden und sie dann allenfalls zu erwerben. MCCRAY 1954, 15.

63 In Giuntas Interview mit Squirru beschreibt dieser das Banner: «a sign that ran the length of the boat <Yapeyú>, from end to end, and proclaimed, <Floating exhibit of modern art> [...]», GIUNTA 2007, 311, Anm. 34. Das Banner ist tatsächlich auf einer Fotografie der Tourismuszeitschrift *TRIO* zu erkennen, auf die ich in Teresa Barttas Privataarchiv gestoßen bin. PATB: o. A., *Fotografía, TRIO Noticiero Turístico, Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»* 1956, Nr. 9, 3.

64 BAZTERRICA 2011, BERMEJO 2012, DOURRON 2015 und 2017. Siehe auch BOHNENBLUST 2018.

Verbindung zwischen der ersten Aktivität des jungen Museums und weiteren Akteur*innen der Hafenstadt bestanden haben muss.

Die auf dem Ausstellungskatalog abgebildete Zeichnung von Spilimbergo, die der schwimmenden Ausstellung als Aushängeschild dient [6], verweist auf einen spezifischen Kreis einer sozialen Schicht, der lokalen Elite, die sich mit nationaler Kunstproduktion beschäftigt und sie eventuell auch sammelt. Möglicherweise handelt es sich auch um die gleiche gesellschaftliche Gruppe, die als Passagier*innen an der argentinischen Weltumrundung auf der *M/N Yapeyú* teilnehmen.

Im Folgenden werde ich auf die Rolle von Cecilio Madanes eingehen und den Kunstmarkt in Buenos Aires der 1950er Jahre auf der Grundlage von historischen Dokumenten der Galería Pizarro exemplarisch beleuchten. Der Nachlass der Galerie liegt heute in Form eines Albums vor, das sich im Archiv der Fundación Espigas in Buenos Aires befindet.⁶⁵ Darüber hinaus gehe ich auf die private Kunstsammlung Colección Arena ein.

In der Kunstgeschichte Argentiniens spielt Cecilio Madanes bis dahin keine Rolle. Er ist jedoch als Theaterdirektor und Regisseur in die argentinische Theater- und Filmgeschichte eingegangen. Im Jahr 1957, kurz nach der Rückkehr der *M/N Yapeyú*, gründet er im Hafenviertel La Boca von Buenos Aires das Teatro Caminito und während der 1980er Jahre leitet er als Direktor das bekannteste Theater Lateinamerikas – das Teatro Colón.⁶⁶ In den 1940er Jahren studierte Madanes ursprünglich bildende Kunst an der Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Das erklärt sein Netzwerk, das aus vielen lokalen Künstler*innen besteht, mit denen er später für Theateraufführungen in Form von Bühnenbild- oder Programmheftgestaltungen kollaboriert. Künstler*innen wie Spilimbergo, Forner oder Berni, die – so Madanes in einem Interview – jeweils Werke für die Titelseiten seines Theaterprogramms beisteuerten,⁶⁷ sind demnach auch 1956 in der *exposición flotante* vertreten. Es ist also durchaus möglich, dass ein Großteil der auf der *M/N Yapeyú* vertretenen Künstler*innen durch Madanes persönliche Kontakte zustande kommt.

Die Motivation für Madanes Organisation der schwimmenden Ausstellung scheint eher praktischer als ideologischer Natur zu sein und geht einher mit seiner persönlichen Situation, in der er sich aufgrund der politischen Lage Argentiniens nach dem Sturz der peronistischen Regierung befindet. Kurz vor der Revolución Libertadora im September 1955 kehrte Madanes, der davor für einige Jahre in Paris studiert hatte, wieder nach Buenos Aires zurück.⁶⁸ Er beginnt als Moderator

65 FE.AGP. Der Nachlass der Galería Pizarro sei, so Patricia Artundo, wortwörtlich vor der Müllabfuhr gerettet worden. ARTUNDO 2003, 34.

66 Zur Geschichte des Teatro Caminito und Cecilio Madanes, siehe KEHRIG 2013.

67 MADANES 1972.

68 Ebd.

im argentinischen Fernsehsender *Canal 7* zu arbeiten. Seine Anstellung ist jedoch von kurzer Dauer, denn bald wird er durch die neue antiperonistische Regierung des Peronismus beschuldigt und von seinem Posten entlassen.⁶⁹

Der Sieg über den Peronismus wurde am 23. September 1955 – rund ein Jahr vor der Abfahrt der *M/N Yapeyú* – in Buenos Aires gefeiert. Viele Intellektuelle und Künstler*innen – unter anderem auch Squirru – unterstützen diesen. Der politische Umbruch wirkt sich aber nicht für alle im kulturellen Bereich tätigen Personen positiv aus. So auch nicht für Madanes. Die *Revolución Libertadora*, die im Diskurs der Elite als Befreiung von Diktatur und Tyrannei gelobt wird, macht ihrerseits vor gewalttätigen Maßnahmen keinen Halt und geht mit einer Vielzahl blutiger Auseinandersetzungen einher.⁷⁰ Und mit dem Sturz Peróns ist die peronistische Bewegung nicht automatisch vorbei. Im Gegenteil: Wie der Historiker Marcos Novaro festhält, wird die politische Polarisierung zwischen Peronismus und Antiperonismus immer größer.⁷¹

Durch staatliche Maßnahmen der selbsternannten Übergangsregierung – die de facto eine Militärregierung ist⁷² – werden Personen, die während dem Peronismus eine leitende Funktion in öffentlichen Ämtern innehatten, entlassen und mit Akteur*innen ersetzt, die davor von diesen Institutionen ausgeschlossen waren.⁷³ Squirrus Ernennung zum Direktor des neu gegründeten MAMBA muss vor diesem Hintergrund gesehen werden. Im gleichen Kontext wird auch als prominentes Beispiel der Schriftsteller Jorge Luis Borges zum Direktor der Biblioteca Nacional oder der Kunstkritiker Jorge Romero Brest zum Direktor des Museo Nacional de Bellas Artes ernannt. Was die Stellung vieler Künstler*innen, Intellektueller und Angehöriger der sozialen Mittel- und Oberschicht im öffentlichen Leben begünstigt, bedeutet für andere einen abrupten Ausschluss.

Im März 1956 wird durch den neuen Präsidenten General Pedro Eugenio Aramburu (1903–1970), der auf den bloß zwei Monate im Amt waltenden General Eduardo Lonardi (1896–1956) folgt,⁷⁴ als Maßnahme der so genannten Entperonisierung ein öffentliches Verbot durchgesetzt: Betroffen sind Bilder, Symbole, Lehren und künstlerische Werke, die mit dem Peronismus in Verbindung zu brin-

69 Ebd; ebenfalls: MADANES 1994; KEHRIG 2013, 30 (o. A., «Ayer, a los 78 años murió Cecilio Madanes», *Clarín*, 02.04.2000).

70 Beispielsweise explodieren während einer peronistischen Demonstration 1954 zwei Bomben in der Menge, worauf die Zentrale der Oppositionellen angegriffen und der Jockey Club – Treffpunkt der städtischen Elite – zerstört wird. Im Juni 1955 bombardiert die argentinische Luftwaffe und ein Teil der Marine das Regierungsgebäude und die Plaza de Mayo mit dem Ziel, Perón zu eliminieren. Dabei werden 300 Menschen getötet und 600 verletzt. CARRERAS/POTTHAST 2013, 198ff.

71 Eine Tendenz, die sich in Argentinien bis zum heutigen Datum beobachten lässt. NOVARO 2010, 13.

72 SÁENZ QUESADA 2007, 9.

73 CARRERAS/POTTHAST 2013, 207; TERÁN 2019, 270.

74 ROMERO 2017/1956, 163.

gen sind.⁷⁵ Selbst die Nennung der Namen Juan oder Eva beziehungsweise Evita Perón ist strafbar.⁷⁶

Viele Personen, die ursprünglich den Sturz Peróns befürworteten, beginnen den Siegern der *Revolución Libertadora* zu misstrauen und erneuter Widerstand macht sich breit.⁷⁷ Im Juni 1956 lässt die Regierung unter Aramburu Oppositionelle erschießen und versucht so mit Gewalt, den Peronismus in Argentinien auszumerzen.⁷⁸ Für Madanes, der sich nie als Peronist bezeichnete und wohl auch nicht direkt mit der Opposition in Verbindung zu bringen ist, hatten die Maßnahmen der Entperonisierung dennoch negative Auswirkungen: Neben seiner Entlassung beim *Canal 7* erhält er als Theaterregisseur keine Engagements mehr. Daher bewirbt sich Madanes laut einem anekdotischen Zeitungsinterview mit der Idee, eine schwimmende Ausstellung argentinischer Kunst zu organisieren, bei der Tourismusorganisation *TRIO*, die eine Weltrumdung per Schiff ankündigt.⁷⁹ Der Vorschlag wird angenommen und Madanes erhält einen Posten im *Departamento Cultural de TRIO*. Diese offizielle Bezeichnung ist auf dem Ausstellungskatalog der *exposición flotante* ersichtlich [9].⁸⁰

Die Rekonstruktion der Szenografie der *exposición flotante* ist mit verschiedenen Herausforderungen verbunden.⁸¹ Erstens handelt es sich bei den einzigen bis dato bekannten Fotografien aus dem Privatarchiv von Teresa Barrata nicht um *Installation Shots*, sondern um Abbildungen, deren Fokus auf dem sozialen Leben an Bord des Schiffes liegt.⁸² Nur ein kleiner Bruchteil der ausgestellten Werke ist jeweils im Hintergrund zu erkennen [15]. Zweitens ist es möglich, dass die durch die Kunstwerke ausgestatteten Salons und Aufenthaltsräume der *M/N Yapeyú*, die während der Überfahrten für die Unterhaltung der Passagier*innen genutzt wurden, in den jeweiligen Häfen zu den offiziell angekündigten Öffnungszeiten der Ausstellung noch umgestellt wurden. Drittens liegt bis dato keine Werkliste der Ausstellung, sondern lediglich ein Verzeichnis aller vertretenen Künstler*innen vor.⁸³

75 NOVARO 2010, 14. Weitere Maßnahmen der Entperonisierung unter General Aramburu sind die Auflösung der peronistischen Partei, die Unterstellung des Gewerkschaftsbunds unter die Regierung und die Entführung des Leichnams der Präsidentengattin Eva Perón. CARRERAS/POTTHAST 2013, 207.

76 TERÁN 2019, 270.

77 Ebd.

78 NOVARO 2010, 26. Rodolfo Walsh klagt in seiner Publikation *Operación Masacre*, die in den folgenden Jahren große Bekanntheit erlangt, die «Ausrottung des Peronismus» an. Siehe dazu: TERÁN 2019, 271.

79 MADANES 1972. In einem anderen Zeitungsartikel aus dem Jahr 1993 werden dieselben Umstände beschrieben. Siehe: KEHRIG 2013, 16 (o.A., «Cecilio, Genio y bastón», *La Nación*, 06.06.1993).

80 MAMBA: Squirru 1956.

81 Die vermuteten Zuschreibungen der erkennbaren Werke wurde dank der Hilfe von Dr. María Amalia García, Expertin der argentinischen Kunst der 1950er Jahre, bei einem Treffen in Buenos Aires im November 2019 vorgenommen und soll in Zukunft als Grundlage für weitere, detailliertere Forschung dienen. Es handelt sich hier explizit nur um Vermutungen und keine Fakten.

82 Zum *Installation Shot* SCHWEIZER 2018.

83 MAMBA: Squirru 1956.

Wie auf den Fotografien ersichtlich ist, scheinen alle Kunstwerke im Salon des Schiffes gerahmt ausgestellt worden zu sein.⁸⁴ Die uneinheitliche Rahmung lässt darauf schließen, dass die Werke aus unterschiedlichen Kontexten zusammengetragen und aus Kostengründen die jeweilige Rahmung beibehalten wurde. Ein abstraktes Werk mit geometrischen Formen, das von Juan Del Prete (1897–1987) oder Clorindo Testa (1923–2013) stammen könnte, wird schräg an der Wand hängend abgebildet. Daneben sind zwei weitere abstrakte Werke ebenfalls von Künstlern der jüngeren Generation – womöglich von Gregorio Vardanega (1923–2007) und Luis Centurión (1922–1985) angebracht [18]. Diese Wand zeigt demnach die zeitgenössischen abstrakten Tendenzen nebeneinander, während an der gegenüberliegenden Wand scheinbar die gegenständlichen Werke der Avantgarde der 1920er und 30er Jahre zu sehen sind [19]. Eine Fotografie, deren eigentlicher Fokus eine Kindergeburtstagsfeier im Salón der *M/N Yapeyú* ist, zeigt im Hintergrund zwei Werke, die Mario Grandi (1918–1971) und Santiago Cogorno (1915–2001), Raúl Russo (1912–1984) oder Eugenio Daneri (1881–1970) zugeschrieben werden können [20]. Womöglich handelt es sich bei der Abbildung links um eine Szene im Freien, das Gemälde rechts könnte ein Stillleben sein. Im Hintergrund einer anderen Fotografie, die aufgrund der Kerzen und der Tischdekoration vermutlich während eines Advents- oder Weihnachtsessens entstand, sind zwei weitere Werke zu sehen: die Zeichnung eines sitzenden Knabens, die möglicherweise von Spilimbergo, Ramón Gómez Cornet (1898–1964) oder Primaldo Monaco (1921–2004) stammen könnte, und eine Szene vor einer Berglandschaft, die Ideal Sanchez (1916–1998) oder ebenfalls Daneri zugeschrieben werden könnte [21].

Nur bei zwei von rund 40 Fotografien in Teresa Barattas Album lässt sich die Absicht erkennen, die Ausstellung direkt zu dokumentieren. Wie die handschriftliche Notiz angibt, müssen sie in Australien aufgenommen worden sein [16]. Eine Abbildung zeigt den Kurator Cecilio Madanes in Begleitung der beiden Hostessen Teresa Baratta und Gladys Gomez neben einem großen Gemälde mit markantem Holzrahmen, mutmaßlich im Eingangsbereich der *M/N Yapeyú*. Das womöglich Demetrio Urruchúa (1902–1978) oder anderen Spilimbergo-Schüler*innen zuzuschreibende figurative Werk ist im Unterschied zu allen anderen Aufnahmen deutlich zu erkennen. Es handelt sich um die Darstellung zweier Mädchen oder junger Frauen – vielleicht Schwestern –, die aneinander gelehnt die Hände im Schoß falten, als würden sie auf etwas warten. Sie scheinen gedankenverloren, ihre Blicke sind in die Ferne gerichtet [22]. Die andere Aufnahme, die laut Bildunterschrift im Album von der australischen Zeitung *Herald-Sun* aus Melbourne abgelichtet wurde, zeigt die beiden Hostessen vor einem Werk, das aufgrund der Signatur dem

84 Die Werke wurden jeweils mittig mit einem Wandhaken, der zwei Nägel oder Schrauben benötigt, montiert.



[18] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, Reisegesellschaft an Bord der *M/N Yapeyú*, mit Werken der *exposición flotante* im Hintergrund.

argentinischen Künstler Carlos Alonso (*1929) zugeschrieben werden kann. Der aktuelle Stand der Forschung lässt keine gesicherte Aussage zu, ob es sich mit der Profildarstellung einer jungen Frau mit Pagenschnitt um ein Aquarell, einen Siebdruck oder gar um die Reproduktion eines Ölgemäldes handelt. Das hochformatige Werk ist in einem weißen Wechselrahmen eingefasst, was sich an der Handhabung der jungen Frau erkennen lässt, die den Bildträger an der link oberen Ecke zwischen zwei Fingern hochhält. In der Ecke unten rechts ist auf dem Passaport die Ziffer 1 zu erkennen [23]. Da Alonso in alphabetischer Reihenfolge der erste von 53 Künstler*innen ist, der im Ausstellungskatalog aufgelistet wird, kann man davon ausgehen, dass die anderen Werke ebenfalls nummeriert wurden.

Ein Blick auf den Kunstmarkt von Buenos Aires der damaligen Zeit macht eine Verbindung zur *exposición flotante* sichtbar. In den 1950er Jahren werden in der argentinischen Hafenstadt viele neue Kunstgalerien eröffnet.⁸⁵ Die Calle Florida, eine beliebte Einkaufsstraße im Zentrum der Metropole, die bereits in den 1920er und 30er Jahren als bedeutender Treffpunkt der Elite galt, spielt auch für den lokalen Kunstmarkt eine wichtige Rolle.⁸⁶ Viele Galerien befinden sich hier. Eine

85 Die Kunsthistorikerin Patricia Artundo schreibt, dass zwischen 1940 und 1950 in Buenos Aires folgende Galerien eröffnet wurden: Wildenstein, Alcora, Salón Peuser, Plástica und Jacques Helft. Ein weiterer Boom an Galerie-Neugründungen erfolgt zwischen 1955 und 1957: Pizarro, Antígona, Galatea, Heroica, Galería H und Galería Rubbers. ARTUNDO 2003.

86 Zur Calle Florida als Treffpunkt der Kulturszene in Buenos Aires der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, siehe Laura Karp Lugo, «Alone Together. Exile Sociability and Artistic Networks in Buenos Aires at the Beginning of the 20th Century», DOGRAMACI u. a. 2020, 33-54.



[19] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, Reisegesellschaft an Bord der *M/N Yapeyú*, vor Werken der *exposición flotante* im Hintergrund.

Reportage der Zeitschrift *El Hogar* aus der Zeit bezeichnet die Straße als «Hauptschlagader der Stadt», durch die «das Interesse der Menschen pulsiere» [24].⁸⁷

Im Oktober 1955 wurde, nur zwei Blocks von der Calle Florida entfernt, an der Calle Esmeralda 861 die Galería Pizarro eröffnet.⁸⁸ Über die Galeristin Josefina Pizarro Crespo, die zuvor zehn Jahre lang als Sekretärin im Museo Municipal de Bellas Artes in Cordoba tätig war und die aus politischen Gründen entlassen wurde, liegt keine Forschung vor.⁸⁹ In den kommenden Jahren wird die Galería Pizarro, deren Profil sich laut der Kunsthistorikerin Patricia Artundo über dessen Diversität definiert, unterschiedliche Ausstellungen zeigen, die in die argentinische Kunstgeschichte eingehen.⁹⁰ Aus dem historischen Album des Archivs der Galerie geht hervor, dass anlässlich der Galerieeröffnung Werke der argentinischen Maler Héctor Basaldúa (1895-1976), Fray Guillermo Butler (1880-1961), Santiago Cogorno (1915-2001), Ramón Gómez Cornet (1898-1964), Raúl Russo (1912-1984), Roberto Rossi (1896-

87 BCN.HR: o.A., «Florida de Noche», *El Hogar* 2459, 18.01.1957, o.S.

88 ARTUNDO 2003, 35. Die Galerie eröffnete am 19. Oktober 1955, FE.AGP: Historisches Album mit Fotografien, eingeklebten Zeitungsartikeln und handschriftlichen Notizen, o.S.

89 Im Radio Mitre wurde Josefina Pizarro Crespo im Oktober 1955 in der wöchentlich ausgestrahlten Sendung *Ha llegado una mujer*, die über spezielle Errungenschaften erfolgreicher Frauen berichtete, vorgestellt. Welche von ihr genannten politischen Gründe wohl zu ihrer Entlassung in Cordoba geführt haben, ist unbekannt. FE.AGP: Alicia Helguera, «Ha llegado una mujer», 21.10.1955, 10.35, *Radio Mitre*, Transkription des Radiointerviews, o.S.

90 Die Galerie vertritt unter anderem chinesische Druckgrafiken, Tapisserien, Keramik und Kunsthandwerk – sogenannte «arte popular». Im Jahr 1956 wird eine Auktion durchgeführt, um mit den zusammengekommenen Geldern ein Werk von Picasso zu kaufen und dem Museo Nacional de Bellas Artes zu spenden. Die Rolle, die die Galerie in Bezug auf den Kunstsammler Domingo Minetti aus Rosario einnimmt, sei, so Artundo, noch nicht geklärt. ARTUNDO 2003, 35.



[20] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, Reisegesellschaft an Bord der *M/N Yapeyú*, vor Werken der *exposición flotante* im Hintergrund.

1957) und Raúl Soldi (1905-1994) präsentiert wurden [25].⁹¹ Sie alle arbeiteten figurativ und versprachen mit ihren Landschaften, Figuren und Stillleben ein möglichst großes Publikum anzuziehen. Die sieben durch die Galería Pizarro vertretenen Maler sind ein Jahr später Teilnehmer der schwimmenden Ausstellung.

Tatsächlich befindet sich einige Seiten weiter, im historischen Album der Galerie, die von Squirru herausgegebene Ausstellungsbroschüre der *exposición flotante*. Unter der eingeklebten Broschüre hält Pizarro Crespo die Eckdaten der Ausstellung handschriftlich fest: «1a. Exposición Flotante Organizada por el Sr. Cecilio Madanes en Galería Pizarro. - Salió de Buenos Aires el 26 de Set. 1956» [26].⁹² Dies belegt, dass zumindest ein Teil der in der *exposición flotante* vertretenen Werke aus der Galería Pizarro stammt. Darüber hinaus müssen die Galeristin Pizarro Crespo, der Kurator Madanes und der Museumsdirektor Squirru wohl in engerem persönlichem Kontakt gestanden haben. Eine Fotografie im Album der Galería Pizarro zeigt Squirru und Pizarro Crespo am Vorabend der Galerieeröffnung in ein Gespräch vertieft im Patio der Galerie sitzen [27].⁹³

91 Folgende Werke der Künstler werden genannt: Basaldúa: *La lectora, Casa Porteña, Mujer parada*; Butler: *Paisaje, La Planza, Estudio*; Gómez Cornet: *Desnudo, Cabeza, Muchacho con bobina*; Rossi: *Flores, Naturaleza muerta*; Russo: *Paisaje, Figura, Naturaleza muerta con hongos*; Soldi: *La silla, Figura, Paisaje*. FE.AGP: Ricardo Yrurtia, «Plastica», Atlantida, Dezember 1955, o.S.

92 «Erste schwimmende Ausstellung organisiert durch Cecilio Madanes in der Galerie Pizarro. Sie verließ Buenos Aires am 26. September 1956». FE.GAP: Squirru 1956. Der 26.09.1956 ist das Datum der Vernissage an Bord der *M/N Yapeyú*.

93 Das Abendessen fand am 18. Oktober 1955 statt. Inwiefern sie kollaborierten, kann nicht genau nachgewiesen werden. Aber Squirru besprach beispielsweise in seiner Tätigkeit als Kunstkritiker in der Zeitschrift *Mundo Argentino* oft Ausstellungen in Pizarro Crespos Galerie. Z. B. Reportage über die Ausstellung des Künstlers Mario Grandi. FE.AGP: Rafael Squirru, «Grandi y la poesía en la pintura», *Mundo Argentino*, 09.11.1955, 56.



[21] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires 1956/1957, Reisegesellschaft an Bord der *M/N Yapeyú*, vor Werken der *exposición flotante* im Hintergrund.

Aufgrund der fragmentarischen Archivlage kann zum momentanen Zeitpunkt keine andere Verbindung zum lokalen Kunstmarkt handfest nachgewiesen werden. Es ist jedoch gut denkbar, dass noch weitere Galerien der Hafenstadt durch die Bereitstellung von Werken in die Organisation der schwimmenden Ausstellung involviert sind.

Eine weitere Parallele besteht zwischen der *exposición flotante* und privaten Kunstsammlungen, die in den 1950er Jahren in Argentinien gepflegt werden. Rund zwei Monate vor der schwimmenden Ausstellung, im Juli 1956, fand in der Dirección General de Cultura des Ministerio de Educación in der rund 60 Kilometer von Buenos Aires entfernten Provinzhauptstadt La Plata eine Ausstellung statt. Sie ist dem Künstler Spilimbergo gewidmet.⁹⁴ Den Prospekt dieser Ausstellung ziert dieselbe Zeichnung wie das Deckblatt des Katalogs der *exposición flotante*. Die Zeichnung in der Ausstellungsbroschüre vom Juli 1956 ist im Unterschied zu der auf dem Katalog der *exposición flotante* mit «Germaine» beschriftet und gibt so der in die Ferne blickenden Figur einen Namen [28].⁹⁵

Die Ausstellung in der Provinzhauptstadt zeigte Werke von Spilimbergo, die entweder zur Sammlung des Museo Provincial de Bellas Artes in La Plata zählen,

94 MAMBA: L. Spilimbergo expone en las salas de la Dirección de Artes Plásticas, Folio 7, Nr. 193.

95 Der Name von Spilimbergos Ehefrau ist Germaine. Sie diente ihm oft als Modell. WECHSLER 1999a, 47. Im Archiv des MAMBA ist die Broschüre aus La Plata zwei Mal vorhanden. Besonders auffällig ist, dass bei einem Exemplar die Seite mit Spilimbergos Zeichnung fehlt. Vielleicht diente es in der Vorbereitung für den Katalog der *exposición flotante* als Referenz. Auch das Format der beiden Abbildungen ist identisch.



[22] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, Gladys Gomez, Cecilio Madanes und Teresa Baratta (v.l.n.r.) neben Werk der *exposición flotante* an Bord der *M/N Yapeyú*, mögliche Zuschreibung: Demetrio Urruchúa.

oder Bestandteil der Colección Arena sind.⁹⁶ Die Colección Arena ist eine private Kunstsammlung, die durch Luis Arena ab Mitte der 1940er Jahre aufgebaut wurde, so Bermejo.⁹⁷ Sie vereint Werke, die von argentinischen Künstler*innen vorwiegend ab den 1930er Jahren geschaffen wurden.⁹⁸ Nach Bermejo gilt die Sammlung Arena als eine der regional sichtbarsten und bekanntesten der 1950er Jahre, die in unterschiedlichen Zusammenhängen – von kommerziellen Räumen über Institutionen der Kulturförderung – öffentlich präsentiert wurde.⁹⁹ Darüber hinaus dient sie als Vorbild einer neuen, auf die lokale Kunstproduktion fokussierten Sammlungstätigkeit.¹⁰⁰ Ausstellungen privater Kunstsammler*innen fungieren, so Bermejo, als eine Art «Geschmackswegweiser» der lokalen Elite.¹⁰¹ So gilt auch Arena als emblematische Figur des Bildungsbürgertums von Buenos Aires.¹⁰² In Arenas Sammlung befinden sich neben Werken von Spilimbergo auch solche von Soldi, Eugenio Daneri (1881–1970), oder Juan Carlos Castagnino (1908–1972)¹⁰³ – Namen, die sich auch im Katalog der *exposición flotante* wiederfinden.

96 MAMBA: L. Spilimbergo expone en las salas de la Dirección de Artes Plásticas, Folio 7, Nr. 193.

97 BERMEJO 2003. Die Lebensdaten von Arena sind leider nicht bekannt.

98 Ebd., 5.

99 Ebd., 7. Neben Luis Arena zählen Rafael Crespo, Acquarone, Mercedes Santamaria, Francisco Llobet, Domingo Minetti und Ignacio Pirovano zu den bedeutendsten Sammler*innen der argentinischen Kunstszene jener Zeit.

100 Die Sammlung Arena wurde nicht zum Kauf angeboten. Es war jedoch durchaus üblich, dass private Sammlungen strategisch für Eröffnungen öffentlicher Kulturinstitutionen gezeigt wurden. Ebd., 2.

101 Ebd., 5.

102 Ebd., 6.

103 Ebd.



[23] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Buenos Aires, 1956/1957, Teresa Baratta und Gladys Gomez mit Werk (oder Reproduktion) der *exposición flotante* an Bord der *M/N Yapeyú*, 1956, mögliche Zuschreibung: Carlos Alonso.

Luis Arena gilt im Unterschied zu anderen Privatsammler*innen seiner Zeit als eher konservativ.¹⁰⁴ Er bevorzugt figurative Tendenzen und beteiligt sich nicht an den Debatten, die die Avantgarde um die Abstraktion führt.¹⁰⁵ Bermejo beschreibt die Sammlung Arenas treffend als «moderate Version der lokalen Avantgarde [...], ohne Überraschungen, ohne Dissonanzen, ohne Exzesse».¹⁰⁶ Diese Charakterisierung passt auch für eine Vielzahl der in der *exposición flotante* vertretenen Künstler*innen. An Bord der *M/N Yapeyú* sind aber auch Werke von abstrakt arbeitenden Künstler*innen vertreten: So beispielsweise von Martha Boto (1925–2004), die sich später als kinetische Künstlerin einen Namen machen wird.

Fragt man nach den Kriterien der Auswahl der in der schwimmenden Ausstellung präsentierten Künstler*innen, so kann zunächst die einfache, jedoch entscheidende Beobachtung festgehalten werden, dass alle zum Zeitpunkt der Ausstellung 1956 noch leben. Es handelt sich demnach um eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Bermejo hält die Beobachtung fest, dass die Künstler*innen in zwei Altersgruppen unterteilt werden können – den Avantgarden der 1920er und 30er Jahre und einer jüngeren Generation.¹⁰⁷ Giunta vertritt die Ansicht, dass die vertretenen Künstler*innen nicht strategisch gewählt worden seien.¹⁰⁸ Die

104 Zur umfassenden Sammlungstätigkeit des Förderers der abstrakten, in erster Linie konkreten Kunst Ignacio Pirovano (1909–1980), siehe beispielsweise BUCCELLATO/RABOSI 2012 oder GARCÍA 2017a. Die Colección Pirovano wurde im Unterschied zu der Arenas nie öffentlich präsentiert. Nach seinem Tod wurde sie in die Sammlung des MAM-BA integriert. BERMEJO 2003, 8.

105 Ebd., 6.

106 Ebd.

107 BERMEJO 2012, 388.

108 GIUNTA 2007, 67.



[24] o. A., «Florida de Noche», in: *El Hogar* 2459, 18.01.1957, o. S.

Kunsthistorikerin Sofia Dourron argumentiert in ihrer Untersuchung, dass sich kein Ausstellungskonzept erkennen lasse, das auf ästhetischen Prämissen beruht. Dennoch könne die *exposición flotante* aber im weitesten Sinne als Zuspruch einer argentinischen Moderne verstanden werden.¹⁰⁹

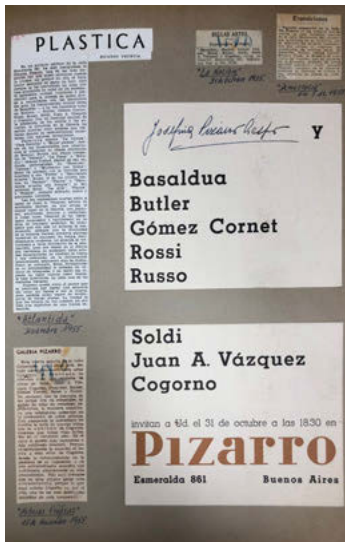
Produktiver als die Frage nach einem möglichen Ausstellungskonzept mag die Beobachtung sein, dass einige Künstler*innen nicht in der schwimmenden Ausstellung vertreten sind, die entweder als wichtige aktuelle Positionen der 1950er Jahre gelten oder wie Spilimbergo zum Kanon der argentinischen Avantgarde zählen. Es lässt sich nicht abschließend beantworten, warum Namen wie beispielsweise Emilio Petorutti (1892–1971) oder Xul Solar (1887–1963) fehlen. Der seit 1952 in Paris lebende Petorutti hatte jedoch bereits früher in anderen Kontexten der Präsentation seiner Kunst im Rahmen repräsentativer Zwecke des argentinischen Staats aktiv abgesagt.¹¹⁰

Das Fehlen einiger, damals bedeutender abstrakter Künstler*innen erklärt sich Giunta mit bestehenden organisatorischen Schwierigkeiten.¹¹¹ Mir scheint allerdings plausibler, dass sich in diesem Fall die Abwesenheit gewisser Künstler*innen durch bereits im Vorfeld vorhandener Uneinigkeiten mit dem Museumsdirektor Squirru erklären lassen. Inhalt dieser Differenzen ist die Debatte über die Definition der modernen Kunst, wie sich anhand einer von Squirru verfassten Ausstellungsrezension aufzeigen lässt.

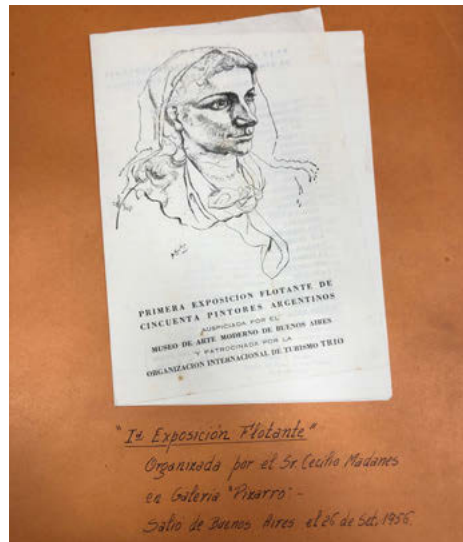
109 DOURRON 2015, 160.

110 So beispielsweise für die argentinische Biennale-Beteiligung im Jahr 1952. ASAC: Busta Nr. 1: Seria Paesi 1940–1968, Korrespondenz Petorutti.

111 Giunta nennt als wichtige Namen: Gyula Kosice, Tomás Maldonado und Raúl Lozza, GIUNTA 2007, 68.



[25] Eintrag zur Eröffnung der Galerie Pizarro im Album der Galerie, Buenos Aires, 1955, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas, Buenos Aires.



[26] Ausstellungskatalog der *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* im Album der Galerie Pizarro, Buenos Aires, 1956, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas, Buenos Aires.

Zu Beginn der 1950er Jahre schloss sich in Buenos Aires die *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA)* zusammen, die sich der Produktion von geometrisch-abstrakten oder lyrisch-abstrakten Werken widmete.¹¹² In einer vernichtenden Kritik einer Ausstellung der Künstlergruppe im Juni 1952 prangert Squirru die Selbstbezeichnung der Künstler*innen als modern an und geht in seinem Verriss noch einen Schritt weiter, indem er die präsentierten Arbeiten als «Zeichen der Dekadenz» gegenüber der vorherigen Künstler*innengeneration bezeichnet:

«Si hubiésemos de tomarlos como representantes del arte joven de la Argentina, [...] diríamos que marca una decadencia con respecto al rico mensaje espiritual de los pintores maduros argentinos.»¹¹³

Squirrus konservative Haltung widerspiegelt sich auch im Kontext, in dem die Ausstellungsbesprechung publiziert wird. Die Zeitschrift *Criterio* ist ein seit den 1930er Jahren bestehendes Publikationsorgan des Katholizismus in Argentinien.¹¹⁴

112 Mitglieder dieser Gruppe, die der Kunstkritiker Aldo Pellegrini (1903–1973) versammelte, waren Claudio Girola, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado, Miguel Ocampo, Lidy Pratti und der aus der Schweiz nach Buenos Aires ausgewanderte Künstler Hans bzw. Juan Aebi. Mehr zur *Grupo de Artistas Modernos de la Argentina (GAMA)*, siehe: BOHNENBLUST 2020, GARCÍA 2011, GARCÍA 2017 und GARCÍA 2018.

113 «Würde man sie [diese Künstler*innen] als Repräsentanten der jungen Kunst in Argentinien betrachten, [...] müsste man sagen, dass dies als Zeichen der Dekadenz gegenüber der reichen spirituellen Botschaft der reifen argentinischen Maler zu verstehen ist.» SQUIRRU 1952, 499ff. Die von Squirru besprochene Ausstellung fand im Juni 1952 in der Galería Viau in Buenos Aires statt.

114 Die Zeitschrift widmete sich unterschiedlichen Themen des alltäglichen Lebens aus katholischer Perspektive. Siehe dazu María Alejandra Bertolotto, «Romualdo Brughetti



[27] Rafael Squirru und Josefina Pizarro Crespo im Album der Galería Pizarro, Buenos Aires, 1955, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas, Buenos Aires.

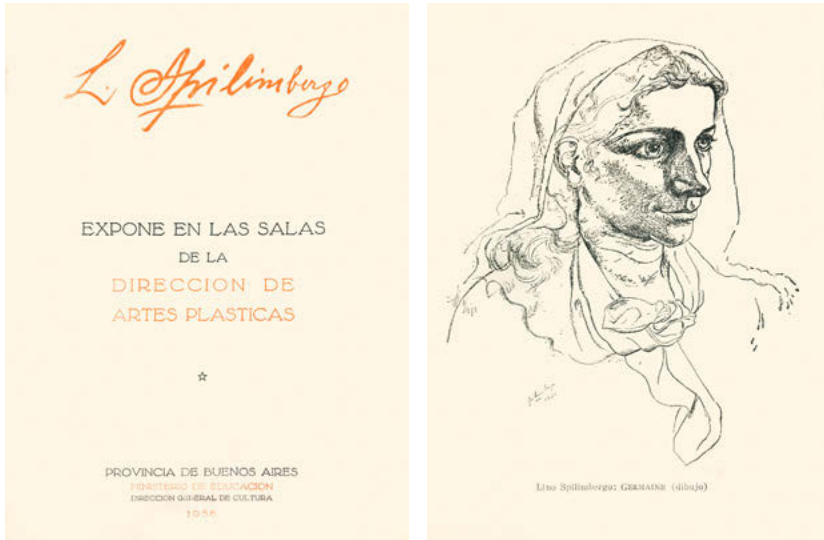
Squirrus Vorlieben gelten also nicht allen jungen, von anderen Vertreter*innen der Kunstszene besonders geförderten, Tendenzen der modernen Kunst.¹¹⁵ Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass vier Jahre später kein Mitglied von *GAMA* in der *exposición flotante* vertreten ist. Squirrus Fokus liegt klar auf den von ihm so bezeichneten «reifen argentinischen Maler*innen» Spilimbergo, Butler, Borges und Forner, die er in seiner Rezension lobte und bedauerte, dass jene Generation noch nicht die Anerkennung erhalten hätte, die ihr eigentlich zustünde: «Tan solo quiero destacar la autenticidad de esa generación a la que aún no se ha hecho la justicia que merece».¹¹⁶

Die Kriterien für die in der schwimmenden Ausstellung präsentierten Werke gehen also sowohl auf Squirrus persönliche Ideologien als auch auf Madanes Netzwerk in der Kunstszene der argentinischen Hafenstadt zurück. Darüber hinaus scheinen die Verbindungen zu lokalen Galerien und Kunstsammlungen für die Organisation der *exposición flotante* ausschlaggebend zu sein. Weitere Faktoren hinter der Realisierung der schwimmenden Ausstellung gilt es im Folgenden zu untersuchen.

115 y la crítica de artes plásticas en la revista *Criterio*», *Itinerantes. Revista de Historia y Religión*, 7, 2017, 165-189.

116 Die Gruppe - oder zumindest ein Teil davon - wurde erfolgreich durch in der argentinischen Kunstszene einflussreichere Kunstkritiker wie beispielsweise Jorge Romero Brest gefördert.

«Ich möchte nur die Authentizität dieser Generation hervorheben, der noch nicht die ihr gebührende Gerechtigkeit widerfahren ist.» SQUIRRU 1952, 500.



[28] Ausstellungskatalog *L. Spilimbergo expone en las salas de la Dirección de Artes Plásticas*, La Plata, 1956, Titelseite und Zeichnung: Lino Spilimbergo, *Germaine*, 1931, Biblioteca y Centro de Documentación, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

2.3 Ein luxuriöses Tourismusangebot: Die argentinische Weltumrundung

9°56'23"N 76°15'36"O, COCHIN
PORT, 5. NOVEMBER 1956: Nach
einer mehrwöchigen Fahrt über den
indischen Ozean liegt die *M/N Yapeyú*
seit 08.00 Uhr morgens in einem der
größten Häfen Indiens vor Anker.¹¹⁷

Während die Schiffspassagier*innen neugierig zu Exkursionen an Land aufgebrochen sind, steigen ansässige Interessierte vor Ort an Bord der *M/N Yapeyú*, um sich die schwimmende Ausstellung argentinischer Künstler*innen anzuschauen. Die Bordzeitschrift der internationalen Tourismusorganisation *TRIO* berichtet zuvor in der Sparte «Guía cultural» im Stil eines Kulturführers über Indien, den Tod des indischen Unabhängigkeitskämpfers Mahatma Gandhi (1869–1948) und die Sehenswürdigkeiten der Hafenstadt Kochi. Die Stadt sei modern, besonders erwähnenswert ihr Kunstmuseum: «Cochin es una ciudad moderna. [...] Su Museo de Pintura, dentro del Fuerte, contiene una buena colección de pinturas orientales y otras obras de arte.»¹¹⁸ Das Hauptinteresse des Beitrags gilt jedoch nicht der

117 PATB: *TRIO S. R. L Viajes y Turismo*, Tabellarische Auflistung der Route *M/N Yapeyú*, 1956/1957.

118 «Kochi ist eine moderne Stadt. [...] Ihr Kunstmuseum im Zentrum besitzt eine gute Sammlung orientalischer Gemälde und anderer Kunstwerke.» PATB: o.A., «La India», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 6, 1956, 4.

Film Company, Art Exhibit Due Jan. 5 on Latin Ship

Two hundred and fifty Argentinians, a Spanish bullfighter, 14 opera singers, a film company and an art exhibition are tentatively set to float into Honolulu January 5.

They will be aboard the 520-foot passenger-cargo liner Yapeyu, which is including Honolulu on its round-the-world tour.

The Yapeyu, named after a provincial city in the Argentine, left Buenos Aires September 28, has toured South

Africa, India, Indonesia and is now en route to Japan.

OWNED BY DODERO

She is owned by Dodero Lines of Buenos Aires and is under the charter to the Buenos Aires Trio Travel Agency.

The bullfighter is 36-year-old Mario Cabre, who starred with Ava Gardner in Pandora and the Flying Dutchman.

He is starring in a film The Devil on Holiday, which is being shot on board and at the Yapeyu's ports of call.

The 14 opera singers from Buenos Aires are with the film company.

The Yapeyu's dining room has been turned into a gallery during the trip for an exhibition of 624 paintings by 53 leading Argentine artists.

\$300,000 INSURANCE

Cecilio Madanes, manager of the exhibition, said the paintings were insured for \$300,000.

Fred J. Matthews of the Fred L. Waldron Company, agent to the vessel's charters, said Palmiro Trio of the agency is working on two future round-the-world cruises with stopovers in Hawaii.

[29] o. A., «Film Company, Art Exhibit Due Jan. 5 on Latin Ship», in: *Honolulu-Star Bulletin*, 17.12.1956, 18.

modernen Kunst, sondern dem indischen Kunsthandwerk,¹¹⁹ das wohl auch bei der Exkursion an Land gekauft wird, um es als Souvenir zurück nach Buenos Aires zu bringen.

Bereits am nächsten Morgen geht die Reise Richtung Colombo, Singapur, Australien und Japan weiter, um danach den Pazifik zu überqueren. Einige Wochen später kündigt das *Honolulu-Star Bulletin* die Ankunft des argentinischen Schiffes und dessen außergewöhnliche Reisegesellschaft an und fasst die kuriosen Aspekte dieser besonderen Kreuzfahrt treffend zusammen [29]:

«Two hundred and fifty Argentinians, a Spanish bullfighter, 14 opera singers, a film company and an art exhibition are tentatively set to float into Honolulu January 5. They will be aboard the 520-foot passenger-cargo liner Yapeyu, which is including Honolulu on its round-the-world tour.»¹²⁰

Im Zentrum dieses Kapitels steht der Faktor Tourismus, in dessen Kontext die *exposición flotante* eingeordnet werden muss. Ein Reiseangebot der internationalen Tourismusorganisation *TRIO* mit Sitz in Buenos Aires ist ausschlaggebend für die Implementierung der Strecke der *M/N Yapeyú* und die Wahl der Destinationen,

119 PATB: o. A., «Artesanía indígena en India y Pakistan», ebd., 1.

120 NP: o. A., «Film Company, Art Exhibit Due Jan. 5 on Latin Ship», *Honolulu-Star Bulletin*, 17.12.1956, 18.

an denen das Schiff Anker setzt und die Kunstwerke präsentiert.¹²¹ «La Vuelta al Mundo»- eine Weltumrundung - unter argentinischer Flagge an Bord der *M/N Yapeyú* wird als Luxusreise der besonderen Art angeboten. Zum einen wird mit einer neuen, bis dahin nie befahrenen Route geworben, zum anderen soll die rund ein halbes Jahr dauernde Reise auch aufgrund der luxuriösen Ausstattung des Schiffs und der kulturellen Angebote an Bord zu einem unvergesslichen Erlebnis werden.

Als Quellen für die Rekonstruktion der touristischen Aspekte dienen in erster Linie bis dato unpublizierte Dokumente, auf die ich im Privatarchiv von Teresa Baratta in Buenos Aires gestoßen bin. Baratta, die 1956 als Hostess von *TRIO* die Kreuzfahrt persönlich miterlebte, bewahrte neben einem Reisetagebuch, einem Fotoalbum [14] und einem Album mit Unterlagen und Informationen der jeweiligen Destinationen ausgewählte Zeitschriften von *TRIO* auf.¹²² Es handelt sich zum einen mit *TRIO Noticiero Turístico* um eine allgemeine Zeitschrift, die mit Ankündigungen und Reiseberichten für das gesamte Angebot der Tourismusorganisation warb. Zum anderen wurde eigens für die Passagier*innen an Bord der *M/N Yapeyú* eine Bordzeitschrift, die *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»* publiziert.¹²³ Darüber hinaus dienen Akten der argentinischen Linienreederei *Flota Argentina de Navegación de Ultramar (FANU)*, die im argentinischen Staatsarchiv - im Depto Intermedio des Archivo General de la Nación - in Buenos Aires liegen, zur Analyse geopolitischer Faktoren, die in engem Zusammenhang mit der Festlegung der Schiffsroute stehen.¹²⁴

Die Realisierung dieses speziellen Reiseangebots muss im Kontext der innenpolitischen Situation Argentiniens betrachtet werden. Sie grenzt sich klar von den im Peronismus vorherrschenden Formen von Freizeit- und Urlaubsangeboten ab. Wie Sozialhistorikerin Elisa Pastoriza zur Tourismusgeschichte in Argentinien nachweist, wurde während der peronistischen Regierungsphase unter dem Motto der «democratización del bienestar» - «Demokratisierung der Wohlfahrt» - das Recht auf Erholung per Gesetz geregelt und propagiert.¹²⁵ Während des Peronismus war es Personen aus der Arbeiterklasse und der unteren Mittelschicht möglich, staatlich unterstützten Urlaub zu machen, indem beispielsweise Hotels und Ferienkolonien

121 Die Agentur von *TRIO* befand sich mitten in Buenos Aires, nicht unweit des Hafens an der Avenida Córdoba 935, wie dem Ausstellungskatalog der *exposición flotante* zu entnehmen ist. MAMBA: Squirru 1956, o. S.

122 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.

123 PATB: *TRIO Noticiero Turístico*, Edición especial para los viajeros que realizan con *TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, 1956, Nr. 1-18.

124 AGN. AI: ELMAFANU 7, Libros de Actas del Consejo de Administración 1956; Doderó. *Actas Secretas No. 100 al 127*, 1956.

125 Bezahlter Urlaub wurde in Argentinien 1945 während der ersten peronistischen Regierungsphase eingeführt. PASTORIZA 2008. Siehe auch PASTORIZA 2011 und PASTORIZA/PIGLIA 2017.

von entsprechenden Gewerkschaften kostenlos zur Verfügung gestellt wurden.¹²⁶ Als wohl bekanntestes Beispiel des aufkommenden Massentourismus in Argentinien gilt Mar del Plata im Südosten der Provinz Buenos Aires. Ab Mitte der 1940er Jahre war der Badeort nicht mehr bloß der wohlhabenden Elite als Sommerresidenz vorbehalten, sondern wurde durch staatliche Intervention für eine breitere Bevölkerungsschicht zugänglich.¹²⁷ Der Sozialtourismus unter dem Peronismus rief auf Seiten der Opposition, wie viele andere peronistische Sozialreformen, starke Spannungen und Ablehnung hervor.¹²⁸

Die durch *TRIO* organisierte Reise um die Welt – die «Vuelta al Mundo» von 1956 richtet sich nach dem Sturz des peronistischen Staatssystems explizit an die elitäre Oberschicht Argentinien und ist durchaus als Revanche und Rückgriff auf die blühenden 1920er Jahre zu verstehen, in denen Urlaub einzig der Elite vorbehalten war.¹²⁹ Die Luxusreise auf dem argentinischen Schiff können sich erstens nur Personen der wohlhabenden Bevölkerung leisten und zweitens soll mit den ausgewählten internationalen Destinationen eine Art argentinische Eroberung der Welt propagiert werden. Der Prozess des *Nation Buildings* wird nicht mehr,¹³⁰ wie in den 1930er und 40er Jahren, durch das Bereisen und Bestaunen der eigenen nationalen Landschaft vollzogen.¹³¹ Vielmehr wird nationales Prestige durch internationale Präsenz angestrebt. Die Reise um die Welt unter argentinischer Flagge ist als politische Repräsentation einer neuen Nation nach dem Peronismus sowie als Zeichen der Öffnung und Internationalisierung zu verstehen.¹³²

Die Kreuzfahrt wird in der Tourismuszeitschrift als bisher außergewöhnlichste Reise, die je von Argentinien ausgehend unternommen wurde, proklamiert: «El viaje más trascendente que se ha realizado jamás en nuestros medios turísticos.»¹³³ Zum ersten Mal in der Geschichte Südamerikas hätte sich etwas in diesem großen Ausmaß ereignet, schreibt *TRIO* nach der Rückkehr:

«Es la primera vez en toda Sudamérica que se logra llegar a cabo un viaje de tal magnitud. Lo ha realizado Trío, con toda felicidad, y ha sido un barco argentino el que, con mucha constante y perfecta recorrió 38.000 millas. [...] Nuestro barco gaucho – fletado por Trío – paseó la bandera nacional por

126 PASTORIZA 2008, 5.

127 Ebd., 8.

128 Ebd., 11.

129 PASTORIZA/PIGLIA 2017, 412.

130 ANDERSON 2006.

131 Melina Piglia, «The awakening of tourism: the origins of tourism policy in Argentina, 1930–1943», *Journal of Tourism History*, 3/1, 2011, 57–74, 66.

132 Ich verweise auf Bernhard Siegert, der das Schiff als Repräsentation der Nation und «Teil der staatlichen Souveränität» bezeichnet. SIEGERT 2012, 119.

133 «Die bedeutendste Reise, die je in unserer Tourismusbranche unternommen wurde», PATB: o. A, «Los viajeros de La Vuelta al Mundo agasajaron al Sr. Palmiro Trio», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 23, April 1957, 1.

puertos donde nuestra insignia era desconocida. Y en todas partes, la prensa y las autoridades, saludaron con aplausos nuestra hazaña.»¹³⁴

Die Initiative für diese außergewöhnliche Reise geht auf eine Kooperation von *TRIO* mit der *FANU* zurück. Wie Akten der argentinischen Schifffahrtsgesellschaft aufzeigen, wurde die *M/N Yapeyú* von *TRIO* gechartert, um dieses Vorhaben durchzuführen.¹³⁵

Bereits ein halbes Jahr vor der Abfahrt des argentinischen Schiffs wird im *Noticiero TRIO* für die «Vuelta al Mundo» mit Berichten über die anzusteuernenden Destinationen geworben [30].¹³⁶ Besuche des Zulu-Reservats in Südafrika, der Olympischen Spiele in Melbourne, die 1956 erstmals auf der Südhalbkugel ausgetragen werden,¹³⁷ und des ein Jahr zuvor eröffneten Disneylands in Kalifornien sind Teil des attraktiven Reiseprogramms. Neben den aktuellen Tourismusattraktionen ist ebenfalls neuartig, dass Europa nicht angesteuert wird. In einer Ankündigung der Reise begründet *TRIO* diese Auslassung explizit. Junge Leute würden heutzutage nicht mehr nach Europa reisen, sondern von unbekanntem Destinationen träumen:

«muchos jóvenes que van a embarcarse por primera vez, nos dicen: «mucho más que Europa nos interesan las islas de Pacifico, los países orientales, lo realmente desconocido». La juventud de hoy no es tan frívola como la creemos; sueña menos con París que con Java y Singapur.»¹³⁸

Die Idee der geplanten Route ist es, in einer möglichst geraden Linie die Welt zu umrunden. Im metaphorischen Sinne soll ein «immenso anillo argentino» – ein «großer argentinischer Ring» – um die Welt gelegt werden, wie dies von Seiten der

134 «Dies ist das erste Mal in ganz Südamerika, dass eine Reise dieser Größenordnung realisiert wurde. Trio ist es mit viel Glück gelungen, dass ein argentinisches Schiff sehr beständig und perfekt 38'000 Meilen zurückgelegt hat. [...] Unser durch Trio gechartertes «Cacho-Schiff» führte die Nationalflagge durch Häfen, in denen unsere Staatssymbole unbekannt waren. Überall begrüßten die Presse und die Behörden unsere Leistung mit Applaus.» PATB: o. A., «Crónica de nuestro gran viaje «La Vuelta al Mundo», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 23, April 1957, 1.

135 Das 1951 erbaute Passagier-Frachtschiff, die *M/N Yapeyú* wurde durch die Schifffahrtsgesellschaft *FANU* von der peronistisch staatlichen Reederei *Dodero* übernommen, denn diese wurde nach dem Sturz Peróns aufgelöst AGN.AI: Acta Secreta Nr. 115, «1. Excursion vapor «Yapeyú» Vuelta al mundo - Agencia «Trio», 3, *Dodero, Actas Secretas No. 100 al 127*, 1956. Für die «Vuelta al Mundo» waren drei Personen hauptverantwortlich, wie aus der Bordzeitschrift ersichtlich wird: Don Palmiro Trio als Generaldirektor des Tourismusunternehmens, Profesora Inés Field, die für die kulturellen Aspekte des Reiseunternehmens verantwortlich war, und der für die ökonomischen Faktoren zuständige Señor Roberto Palma. Zu den Biografien dieser Personen liegen keine weiteren Informationen vor. PATB: o. A., «Autoridades de la Organización TRIO, que acompañarán a los Viajeros de «LA VUELTA AL MUNDO», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 1/2. Cecilio Madanes, auf dessen Rolle als Kurator der *exposición flotante* schon eingegangen wurde, war offiziell als kultureller Mitarbeiter von *TRIO* angestellt.

136 PATB: o. A., «La «Vuelta Al Mundo» será un viaje inolvidable», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 17, Mai/Juni 1956, 1.

137 Die Reise wurde zeitlich auf die olympischen Spiele in Melbourne abgestimmt. Ebd.

138 «Viele junge Menschen, die zum ersten Mal eine Reise antreten, sagen uns, «viel mehr als für Europa interessieren wir uns für die Pazifischen Inseln, die Länder des Ostens, das wirklich Unbekannte». Die heutige Jugend ist nicht so leichtsinnig, wie wir denken; sie träumt weniger von Paris als von Java und Singapur.» Ebd.



[30] Tourismuszeitschrift *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 17, Buenos Aires, Mai/Juni 1956, Frontseite.

Tourismusorganisation in der Reisezusammenfassung formuliert wird.¹³⁹ Für die *M/N Yapeyú* ist diese Route neu, da sie davor hauptsächlich als Linienschiff die Strecke zwischen Buenos Aires und Hamburg zurücklegte.¹⁴⁰

Wie in der Bordzeitschrift geschrieben wird, soll die Welt während dieser Entdeckungsfahrt umrundet werden: «Mientras realicemos este grandioso periplo de circunnavegación tendremos como Magallanes la sensación grandiosa de estarle poniendo un cinturón al Mundo. Vamos a salir por el Este y a volver por el Oeste.»¹⁴¹ Der Verweis auf den Seefahrer Ferdinand Magellan (1485–1521), der als Initiator der ersten historisch belegten Weltumsegelung gilt, macht den Charakter einer «Eroberungs- und Entdeckungsfahrt» deutlich, die als solche durch den Reiseveranstalter *TRIO* bewusst intendiert ist. Indem fremde, für die argentinischen Passagier*innen gar «exotische» Destinationen angesteuert werden, um explizit «andere Kulturen» im Gestus des Zeigens vorzuführen, wird aktiv eine Art *Othering* betrieben, wie dies prominent in postkolonialen Schriften kritisiert wird.¹⁴² Mit der touristisch motivierten «Entdeckungsfahrt» wird als aktiver Prozess der *Nation Building* eine

- 139 PATB: Inés Field, «Sintesis de nuestra <Vuelta al Mundo>. Palabras de la Prof. Ines Field, pronunciadas en Radio Excelsior el 21 de Marzo», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 23, April 1957, 2.
- 140 Zum Beispiel am Fahrplan von Juli 1956 ersichtlich. PATB: o.A., «Proximas salidas de barcos», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 17, Mai/Juni 1956, 4.
- 141 «Während wir diese grandiose Weltumrundung unternehmen, werden wir wie Magellan das Gefühl haben, einen Gürtel um die Welt zu schnallen. Wir werden Richtung Osten aufbrechen und aus dem Westen zurückkehren», PATB: L.P.M., «Un Cinturón al Mundo», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO <LA VUELTA AL MUNDO>*, Nr. 2, 1956, 1.
- 142 Unter *Othering* wird ein Prozess verstanden, bei dem eine explizite Unterscheidung und Distanzierung von «Anderen» aufgrund von Merkmalen wie beispielsweise Nationalität, ethnischer sowie Religionszugehörigkeit oder Geschlecht stattfindet. Das Andere wird als «fremd» klassifiziert, um sich selbst beziehungsweise die Gruppe der eigenen Zugehörigkeit positiv hervorzuheben. Der Begriff des *Otherings* wurde in den postkolonialen Theorien durch Autor*innen wie Edward Said oder Gayatri Chakravorty Spivak geprägt. SAID 2003/1978, SPIVAK 1985.

Neudefinition der ‹argentinischen Identität› nach den politischen Umbrüchen in Argentinien von 1955 ermöglicht.¹⁴³ Für die Nation mit eigener kolonialer Vergangenheit – die jedoch in diesem Zusammenhang nicht thematisiert wird – bietet diese Reise eine Art Möglichkeit, die Eroberungsgeschichte nachzuinszenieren.

Neben der bewussten Abgrenzung zu den ‹exotischen Destinationen› werden Vergleiche mit auf der Strecke liegenden modernen Städten angestellt. In der Bordzeitschrift wird auf das Koordinatensystem verwiesen, um explizit zu betonen, dass sich beispielsweise Südafrika ‹auf der anderen Seite des Ozeans› auf demselben geografischen Breitengrad befinde wie Argentinien:

«Muchas veces, sin embargo, estando en Mar del Plata, en esas horas ociosas de contemplación del mar habíamos pensado que en la otra orilla – como quien dice en la verada de enfrente – está Sudáfrica, el país del oro. Una línea recta nos une el paralelo 34.»¹⁴⁴

Auch die australische Stadt Melbourne bietet Anlass zu einem Vergleich und der Hervorhebung von Gemeinsamkeiten mit Buenos Aires. Dabei wird auf die gemeinsame koloniale Vergangenheit verwiesen, und unterstrichen, dass beide Nationen noch jung und daher stark patriotisch seien:

«A simple vista puede apreciarse en el planisferio que Buenos Aires, Ciudad del Cabo y Melbourne penden del mismo paralelo [...]. Las ciudades australianas se nos parecen en muchas cosas. Son modernas, bien trazadas, ricas, y poseen el mismo fuerte nacionalismo que es propio de los países jóvenes, celosos de su personalidad.»¹⁴⁵

Als Beweggründe für die argentinische Schiffsreise können auch ökonomische Interessen benannt werden. Denn neben der Etablierung neuer politischer und kultureller Beziehungen, sind wirtschaftliche Faktoren für die Wahl dieser Route ausschlaggebend. Neben den erhofften Einnahmen im Tourismussektor, spielt der globale Warenhandel und das Streben nach neuen Handelsbeziehungen eine we-

143 Zum Begriff *Nation Building* siehe ANDERSON 2006.

144 «Oft, als wir in Mar del Plata in müßigen Stunden das Meer betrachteten, sinnierten wir darüber, dass sich am anderen Ufer Südafrika, das Land des Goldes, befindet. Eine gerade Linie verbindet uns auf dem 34. Breitengrad.» PATB: Lola Pita Martínez, «Un Cinturón al Mundo», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO <LA VUELTA AL MUNDO>*, Nr. 2, 1956, 1. Rhetorisch wird auch dadurch eine Art Vergleich angestellt, da das Mar del Plata (= das ‹Silbermeer›) dem ‹Land des Goldes› gegenübergestellt wird.

145 «Man kann auf den ersten Blick auf der Landkarte erkennen, dass Buenos Aires, Kapstadt und Melbourne auf dem gleichen Breitengrad liegen. [...] Die australischen Städte sind uns in vielerlei Hinsicht ähnlich. Sie sind modern, gut gelegen, reich und besitzen denselben starken Nationalismus, der jungen Ländern eigen ist, die stolz auf ihre Identität sind.» PATB: Lola Pita Martínez, «Continuación de las Conferencias sobre la ‹Vuelta al Mundo›», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO <LA VUELTA AL MUNDO>*, Nr. 11, 1956, 4.

Puertos	Idioma		Salida		Distancia
	Día	hora	Hm	hora	
Buenos Aires			25/9/56	21,15	
MONTEVIDEO	2/10/56	7,40	25/9/56	20,00	109 millas
S. J. TOR	2/10/56	12,30	1/10/56	22,15	213 *
RIO DE JANEIRO	10/10/56	13,00	11/10/56	3,00	2073 *
Ciudad del Cabo	19/10/56	13,15	22/10/56	20,15	800 *
DURBAN	25/10/56	7,30	26/10/56	20,15	1607 *
COCCIN	6/11/56	0,30	6/11/56	0,15	318 *
COCONDO	7/11/56	6,80	11/11/56	3,00	1081 *
SINGAPOUR	15/11/56	13,15	16/11/56	23,50	2652 *
AMSTERDAM	20/11/56	10,00	3/12/56	10,15	312 *
HELSINKI	5/12/56	0,30	10/12/56	16,30	5,097 *
BERN	24/12/56	0,20	29/12/56	3,00	225 *
LAGOYA	29/12/56	21,00	30/12/56	9,20	208 *
YOKOHAMA	31/12/56	0,15	1/1/57	23,40	5430 *
HONGKONG	11/1/57	0,50	12/1/57	12,15	2112 *
SAN FRANCISCO	10/2/57	7,00	21/2/57	6,30	254 *
LOS ANGELES	22/2/57	6,15	24/2/57	23,15	2920 *
WALTON	1/2/57	5,15	2/2/57	6,15	398 *
LA PALMA	3/2/57	11,15	6/2/57	0,15	502 *
NOVI BELARUS	10/2/57	10,15	11/2/57	8,45	400 *
ALBERTON	14/2/57	10,15	15/2/57	11,15	43 *
AMSTERDAM	15/2/57	10,00	20/2/57	7,15	1833 *
OSAKA	20/2/57	10,00	29/2/57	20,30	404 *
S. DE JERUSALEM	7/3/57	11,00	27/3/57	23,00	
MONTEVIDEO	24/3/57		10/4/57		
Buenos Aires	11/4/57				

[31] TRIO S.R.L Viajes y Turismo, Tabellarische Auflistung der Route M/N Yapeyú, 1956/1957.

sentliche Rolle. So ist die *M/N Yapeyú* nicht bloß auf Vergnügungsfahrt unterwegs. Aus Buenos Aires werden mehr als 5000 Tonnen Weizen nach Santos in Brasilien transportiert, wo wiederum Kaffeebohnen geladen und weitertransportiert werden.¹⁴⁶ Finanzielle Probleme und Schwierigkeiten mit der Fracht- und Zollabfertigung sind wohl auch der Grund, warum die Reiseroute mehrmals relativ kurzfristig angepasst werden musste.¹⁴⁷

Je nach Quellenlage existieren unterschiedliche Versionen der durch die *M/N Yapeyú* zurückgelegten Route. Die rund ein halbes Jahr vor der Reise im *TRIO Noticiero Turístico* angekündigte Strecke weicht jedenfalls von der im Ausstellungskatalog der *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* ab [7].¹⁴⁸ Diese stimmt wiederum nicht genau überein mit dem wohl tatsächlichen Verlauf, wie er als eine Art tabellarischer Zusammenstellung in Teresa Barattas Privatchiv vorliegt [31].¹⁴⁹

Eine signifikante Änderung der Route wurde knapp eine Woche vor dem Beginn der Reise in der Ausgabe von September/Okttober 1956 der *Tourismuszeitschrift* bekannt gegeben.¹⁵⁰ Neu sollen nun auch Japan und China von dem argentinischen Schiff angesteuert werden:

146 PATB: o. A., «Granero del mundo», TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO», Nr. 2, 1956, 3.
 147 Laut einem Sitzungsprotokoll der Schifffahrtsgesellschaft haben Uneinigkeiten bezüglich der Fracht bereits am 5. Oktober 1956 in Santos zu Problemen und Verzögerungen der Weiterfahrt geführt. AGN.AI: ELMAFANU 7, Libros de Actas del Consejo de Administración 1956, Acta Nr. 326: VIAJE «YAPEYU» EXCURSION AGENCIA TRIO, 4ff.
 148 MAMBA: Squirru 1956, o. S.
 149 PATB: TRIO S. R. L Viajes y Turismo, Tabellarische Auflistung der Route *M/N Yapeyú*, 1956/1957.
 150 Beide Destinationen sind bereits im Ausstellungskatalog aufgelistet. Das bedeutet, dass der Ausstellungskatalog wohl relativ kurzfristig zustande kam. MAMBA: Squirru 1956.

«Una inesperada y favorable circunstancia – larga de explicar – ha sumado a un itinerario que ya era prodigioso: Japón y China. ¡El Yapeyú va a tocar Yokohama y Shanghai! [...] Lo único que lamentamos es no haber podido planear antes esta modificación.»¹⁵¹

Der wahre Grund dieser Planänderung, die öffentlich als freudiges Ereignis angekündigt wird, kann durch die Analyse der «Actas Secretas» – der Geheimakten der Schifffahrtsgesellschaft – erschlossen werden:¹⁵² *TRIO* war bereits vor Beginn der Reise hoch verschuldet und konnte den mit der Schifffahrtsgesellschaft vereinbarten Chartervertrag nicht einhalten. Eine Woche vor Reiseantritt wurde um eine Verlängerung der Zahlungsfrist gebeten. Die geschuldeten drei Millionen Pesos würden beglichen, sobald *TRIO* seinerseits für einen Frachtauftrag in den Häfen von Yokohama und Osaka entschädigt werde.¹⁵³

Als Gründe für die Unmöglichkeit einer sofortigen Zahlung von Seite *TRIOs* wird angegeben, dass die Anzahl der Passagier*innen viel geringer sei, als in Anbetracht des außergewöhnlichen Reiseangebots und der intensiven Werbekampagne erwartet. Als dafür ausschlaggebende Ursache werden die alarmierenden Nachrichten zur Situation um den Suezkanal genannt – ein Konflikt, der sich auf die globale Schifffahrt auswirkte.¹⁵⁴ In der Vorstandssitzung der Schifffahrtsgesellschaft wird diskutiert, ob als Konsequenz von *TRIOs* Zahlungsunfähigkeit die Abfahrt der *M/N Yapeyú* verhindert werden soll. In Anbetracht der Tatsachen, dass rund 220 Tickets verkauft wurden, die Reise in nur acht Tagen schon beginnen, 6500 Tonnen Fracht nach Rio de Janeiro transportiert werden sollen und bei einer Absage der Reise auch das Prestige der Schifffahrtsgesellschaft leide, wird entschieden, die Reise zu gestatten. Als Absicherung wird genannt, dass *TRIO* zusätzliche Frachtaufträge unter anderem nach Santos, Kapstadt, Durban, Cochin und Colombo organisiert hätte.¹⁵⁵ Zusätzlich werde ein wichtiger Frachtauftrag von Australien nach Japan die Zahlung der Schulden ermöglichen.¹⁵⁶ Die stärksten Abweichungen zur Destinationsliste im Ausstellungskatalog sind wohl, dass die *M/N Yapeyú* Jakarta und Shanghai nicht ansteuert. Auch auf La Guaira nimmt das Schiff keinen Kurs. Dafür

151 «Durch einen unerwartet glücklichen Umstand – viel zu lange, um ihn zu erklären – wird die bereits beeindruckende Reiseroute nochmals erweitert: um Japan und China. Die Yapeyú wird Yokohama und Shanghai erreichen! [...] Als einziges bedauern wir, dass diese Änderung nicht früher geplant werden konnte». PATB: o.A., «Feliz viaje para nuestros viajeros de la «vuelta al mundo», *TRIO Noticiero Turistico*, Nr. 20, September/Oktober 1956, 1.

152 Interessanterweise existieren aus den 1950er Jahren neben den offiziellen Sitzungsprotokollen auch sogenannte «Actas Secretas» – Geheimakten – der Schifffahrtsorganisation. AGN.AI: *Dodero. Actas Secretas* No.100 al 127, 1956.

153 AGN.AI: «1. Excursion vapor «Yapeyú» Vuelta al mundo – Agencia «Trio», *Dodero, Acta Secreta*, Nr. 115, 1.

154 Ebd., 2. Der Auslöser des unter der Bezeichnung Suezkrise bekannten internationalen Konflikts war die Verstaatlichung der Suezkanal-Gesellschaft durch den ägyptischen Präsident Gamal Abdel Nasser mit der Absicht, Ägypten aus der britischen Einfluss-sphäre zu befreien.

155 Ebd., 3.

156 Ebd., 4.

aber liegt es zusätzlich in den Häfen von Adelaide, Nagoya, Calveston, Houston und Curaçao vor Anker.¹⁵⁷

Die kurzfristige Anpassung der Reiseroute geht mit mehreren Tagen Verspätung einher, die nicht aufgeholt werden können. Anders als im Ausstellungskatalog angegeben, kehrt das Schiff und damit die schwimmende Ausstellung nicht am 21. Februar,¹⁵⁸ sondern erst am 11. März 1957 nach Buenos Aires zurück.¹⁵⁹

Das argentinische Passagierfrachtmotorschiff *M/N Yapeyú*, das mit einer Länge von 159,4 Metern und einer Breite von rund 20 Metern eigentlich Platz für insgesamt 753 Passagier*innen und 165 Besatzungsmitglieder*innen bietet,¹⁶⁰ wurde für die rund 250 Passagier*innen der Weltumrundung speziell ausgestattet. Bereits vor der Reise wird in der Tourismuszeitschrift das Schiff als «schwimmendes Hotel» bezeichnet und für das gesellschaftliche Leben an Bord geworben:

«Esta empresa está autorizada para hacer del barco un verdadero hotel flotante, instalando todos los elementos necesarios para que la vida a bordo sea gratísima. La buena comida, el bienestar asegurado, asientos en cubierta, toldos, pileta, buena música, charlas informativas, lectura, juegos, un buen bar, diversiones, todo estará listo [...]»¹⁶¹

Die im Rahmen der schwimmenden Ausstellung präsentierten Werke der argentinischen Künstler*innen statten das Schiff aus und tragen somit im Wesentlichen zur Erzeugung einer luxuriösen Atmosphäre an Bord bei. Die Ausstellung adressiert somit nicht bloß externe Gäste und Kunstinteressierte, die in den angesteuerten Häfen an Bord der *M/N Yapeyú* steigen, um sich die argentinische Moderne vor Augen zu führen, sondern auch an die eigenen Passagier*innen. Die *exposición flotante* ist demzufolge als Bestandteil des Kulturangebots der Luxusreise, als ein Aspekt von vielen an Bord eines Kreuzfahrtschiffes zu verstehen, die für diese Reiseform bezeichnend sind.¹⁶² Diese Feststellung wird dadurch unterstützt, dass der

157 PATB: *TRIO S.R.L Viajes y Turismo*, Tabellarische Auflistung der Route *M/N Yapeyú*, 1956/1957.

158 MAMBA: Squirru 1956, o.S.

159 PATB: o.A., «Crónica de nuestro gran viaje <La Vuelta al Mundo>», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 23, April 1957, 1.

160 Carlos J. Mey / Guillermo Berger / Miguel A. Galdeano, «Yapeyú», *Historia y Arqueología Marítima*, <https://www.histarmar.com.ar/BuquesMercantes/Marina%20Mercante%20Argentina/Pasaje/Yapeyu.htm> (aufgerufen am 21.02.2023).

161 «Unser Unternehmen ist dazu ermächtigt, das Schiff zu einem wahren schwimmenden Hotel umzuwandeln und alle dafür notwendigen Elemente zu installieren, um das Leben an Bord möglichst komfortabel zu gestalten. Gutes Essen, garantiertes Wohlbefinden, Sitzgelegenheiten an Deck, Sonnensegel, ein Schwimmbaden, gute Musik, informative Vorträge, Lektüre, Spiele, eine gute Bar und Unterhaltung. Alles wird bereit sein [...]», PATB: o.A., «Como será la vida en el barco», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 17, Mai/Juni 1956, 1. Die Tatsache, dass die Ausstellung hier nicht erwähnt wird, lässt vermuten, dass sie erst nach Mai/Juni 1956 beschlossen wurde.

162 Christian Schäfer definiert Kreuzfahrten als «seeseitigen Tourismus [...] Pauschalreisen auf einem Schiff mit einer bestimmten Mindestteilnehmerzahl [...]». Das Arrangement schließt Verpflegung, Übernachtung, Animation, Entertainment sowie die Nutzung der meisten Schiffeinrichtungen ein [...]. Kreuzfahrten sind Rundreisen, auf denen nach einer im vornherein festgelegten Fahrtroute verschiedene Häfen angelaufen

Kurator der Ausstellung Cecilio Madanes während längeren Überfahrten jeweils Vorträge über einzelne, in der Ausstellungen vertretene Künstler*innen für die Passagier*innen an Bord hält.¹⁶³

Als weiteres kulturelles Angebot an Bord wird zwei Mal wöchentlich eine Extraedition (*edición especial*) der Zeitschrift *TRIO Noticiero Turístico* für die Passagier*innen an Bord der *M/N Yapeyú* publiziert, die vor der Ankunft in einem neuen Hafen im Stil eines Reiseführers geografische, historische und kulturelle Informationen zu den jeweiligen Destinationen beinhaltet.¹⁶⁴ Daneben dient die Zeitschrift mit Fotografien oder mit Berichten von Passagier*innen der Dokumentation des sozialen Lebens der Reisegesellschaft.¹⁶⁵

Die Destinationsbeschreibungen beginnen höchst problematisch stets mit der Geschichte der Eroberung des jeweiligen Gebiets durch die Europäer*innen. Eine indigene Geschichte ist nicht präsent. Wie zuvor ausgeführt, handelt es sich um Kolonialgeschichte, die in gewissem Sinne durch diese Kreuzfahrt unter argentinischer Flagge nachinszeniert wird.¹⁶⁶ Bei den Beschreibungen der kulturellen Aspekte der Destinationen fällt auf, dass das Interesse in erster Linie den naturhistorischen und archäologischen Artefakten¹⁶⁷ oder dem Kunsthandwerk gilt.¹⁶⁸ Auf die moderne Kunst an den angesteuerten Orten wird bis auf wenige Ausnahmen

werden, in denen dann die Möglichkeit zu Landausflügen besteht. [...] Das Kreuzfahrtschiff ist gleichzeitig Hotel, Transportmittel, Restaurant, Theater und Ort der Bildung, Unterhaltung, Begegnung sowie der individuellen und gemeinsamen Freizeit- und Urlaubsgestaltung.» Christian Schäfer, *Kreuzfahrten: die touristische Eroberung der Ozeane*, Nürnberg 1998, 7. Zur Geschichte der Kreuzfahrt, siehe auch Dagmar Bellmann, «Mikrokosmos an Bord: Der Beginn der modernen Kreuzfahrt», *ELVERT / ELVERT* 2018, 501-515, und Bob Dickinson / Andy Vladimir, *Selling the Sea. An Inside Look at the Cruise Industry*, New York: Wiley 1997, sowie Birgit Braasch / Claudia Müller (Hg), *Off Shore. Perspectives on Atlantic Pleasure Travel since the 19th Century*, Zürich 2020.

163 PATB: Baratta, «02. November 1956», Reisetagebuch Baratta 1956/1957.

164 PATB: *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 1-21. Nr. 1 bis 4 sind Südafrika, Nr. 5 und 6 Indien gewidmet und Mahatma Gandhi, der 1948 ermordet wurde. Darüber hinaus wird in Nr. 5 ein Gedicht des indischen Poeten Tagore zitiert. Nr. 7 informiert über Colombo im damaligen Ceylon sowie über Vinoba Bhave (1895-1982), den spirituellen Nachfolger Gandhis. Nr. 8 berichtet über die 16. Olympischen Spiele in Melbourne, die am 22. November 1956 eröffnet wurden. In Nr. 9 wird über die Austernproduktion in Australien referiert und in Nr. 11 in einem Spezialbeitrag über die australische Migrationspolitik. In Nr. 10 wird über Jakarta geschrieben, in Nr. 15 über Japan. Nr. 18 portraitiert Nordamerika und druckt einen Bericht über Hollywood. Die USA sind auch Thema in Nr. 19, 20 und 21. Nr. 13 und 14, 16 und 17 der Bordzeitschrift fehlen im Barattas Privatarchiv.

165 PATB: o. A., «Propósitos», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 17, Mai/Juni 1956, 1.

166 Einige Ausnahmen müssen dennoch festgehalten werden: In der Bordzeitschrift Nr. 6 wurde eine Art Solidaritätsschreiben der Reisegesellschaft gegen die Zustände der Apartheid in Südafrika veröffentlicht. PATB: Luis Petraglia, «Solidarios», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 6, 1956, 2. In einem Beitrag im *Noticiero Turístico* Nr. 12 wird allgemein der Umgang mit der indigenen Bevölkerung (hier am Beispiel Tasmaniens) kritisch hinterfragt. Auf die eigene, argentinische Geschichte wird jedoch in diesem Zusammenhang nicht eingegangen. PATB: Lola Pita Martínez, «Continuación de las Conferencias sobre la «Vuelta al Mundo»», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 12, 1956, 4.

167 PATB: Lola Pita Martínez, «Guía Cultural. Ceylan - Colombo», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 7, 1956, 1.

168 So wird beispielsweise über indisches Kunsthandwerk berichtet. PATB: o. A., «Artesanía indígena en India y Pakistán», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 6, 1956, 1.

nicht eingegangen.¹⁶⁹ Dies, obschon es durchaus der *exposición flotante* ähnliche Ausstellungen an den Destinationen zu sehen gäbe. Auch dieser Akt der Abgrenzung lässt sich mit dem zuvor bereits erwähnten Begriff aus der postkolonialen Theorie des *Otherings* erklären.¹⁷⁰

Als weitere Kulturangebote der Kreuzfahrt werden musikalische, Tanz- und Schauspielvorführungen angeboten.¹⁷¹ Zudem reist eine Filmcrew an Bord der *M/N Yapeyú* mit. Es ist vorgesehen, während der Reise zwei Spielfilme *El diablo de vacaciones* und *Crimen y Castigo* als erste argentinische-italienische Koproduktionen mit *Leonardus Film* zu drehen.¹⁷² Die beiden Filme sind laut Bordzeitschrift in intensiver Zusammenarbeit zwischen dem italienischen Filmregisseur und Drehbuchautor Ferruccio Cerio (1901–1963) und dem argentinischen Filmproduzenten, Regisseur und Drehbuchautor Juan Sires (1906–1981) konzipiert worden. Namhafte Schauspielerinnen und Schauspieler der Epoche, darunter der spanische Schauspieler und Stierkämpfer Mario Cabré (1916–1991), die französische Schauspielerin und als Modell arbeitende Ana María Cassán (1936–1960) oder die argentinische Schauspielerin und Sängerin Nelly Panizza (1929–2010), sollen in den Filmen mitspielen.¹⁷³ Ein Team von rund 20 Personen ist für die technischen Belange der Dreharbeiten zuständig,¹⁷⁴ denn teilweise werden Szenen auf den Decks, in den Salons und den Kabinen des Schiffes aufgenommen.¹⁷⁵ Zudem spielen einige Passagier*innen als Statist*innen mit¹⁷⁶ und auch in den jeweiligen Häfen werden Szenen aufgenommen.¹⁷⁷

Der Filmdreh ist von großem Interesse für die lokale Presse, die in den jeweiligen Häfen über die Ankunft des argentinischen Schiffes berichten. Unter der Headline *The «Devil» Filmed on Luxury Cruise* schreibt die Zeitung *The Age* aus Melbourne:

«The «Devil» came to Melbourne yesterday on a round-the-world cruise on the Argentine liner Yapeyu. The «Devil» is 46-year-old leading Argentine film star

- 169 So wird in Nr. 4 der Bordzeitschrift als wichtige kulturelle Institutionen Südafrikas das Museo Nacional de Bellas Artes, die Michaelis Art Gallery und das Museo Koopmans de Wet in Kapstadt genannt. In Nr. 6 wird im Bericht über Indien das Kunstmuseum in Cochin erwähnt. In Nr. 7 über Colombo im heutigen Sri Lanka (bis 1972 Ceylon) wird das seit 1877 bestehende Museum (heute Nationalmuseum) erwähnt. PATB: o. A., «Sudafrika», *TRIO Noticiero Turístico, Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, 1956, Nr. 4, 1; o. A., «La India», *TRIO Noticiero Turístico, Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, 1956, Nr. 6, 4; Lola Pita Martínez, «Guía Cultural. Ceylan – Colombo», *TRIO Noticiero Turístico, Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, 1956, Nr. 7, 1.
- 170 SAID 2003/1978, SPIVAK 1985.
- 171 PATB: o. A., «La última hora», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 18, 1956, 3.
- 172 PATB: o. A., «Coproducción», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 2, 1956, 3.
- 173 PATB: o. A., «Elenco Artístico», ebd.
- 174 PATB: o. A., «Coproducción», ebd.
- 175 PATB: o. A., «Un barco transformado en estudio flotante. El Yapeyú sirve de magnífica experiencia», ebd.
- 176 PATB: o. A., «Elenco Artístico», ebd.
- 177 PATB: o. A., «Filmación Internacional», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 7, 1956, 2.

Fernando Ochoa, who plays the lead in a comedy called *The Devil on Holiday*, which is being filmed on board. Another member of the Company of eight is 36-year-old bull fighter-actor Mario Cabre, who plays a millionaire. [...] Also on the ship are 14 members of the leading opera Company in Buenos Aires the Theatre Colon. They all have small parts in the film.»¹⁷⁸

Die Dringlichkeit einer Erneuerung der nationalen Filmproduktion verläuft entlang der gleichen Argumentationslinie, wie in dem unter anderem durch Squirru geführten Diskurs zur bildenden Kunst. In der Bordzeitschrift wird festgehalten: «las primeras coproducciones argentino-italianas, abriendo una nueva senda en el cine nacional, tan necesitado de renovación.»¹⁷⁹

Aus bisher unbekanntem Gründen wurden die Filme nicht zu Ende realisiert.¹⁸⁰ Bis dato ist es auch nicht gelungen, eventuell existierende Filmrollen in Argentinien oder Italien ausfindig zu machen.¹⁸¹

Einen Großteil der Schiffsreisenden müssen die für die kulturellen Angebote an Bord zuständigen Personen ausgemacht haben. Neben der Filmcrew, den Schauspieler*innen und den Sänger*innen des Teatro Colón sind auch zahlreiche Reporter*innen unterschiedlicher Nationen auf der *M/N Yapeyú*.¹⁸² Womöglich hatten viele von ihnen die Absicht, über die olympischen Spiele in Melbourne zu berichten.

Mit einem Blick auf die Passagierliste [32] sind mindestens ein Fünftel der Personen an Bord der *M/N Yapeyú* vermutlich aufgrund eines professionellen Interesses Teil der Weltumrundung und haben keine rein touristischen Absichten. Eine Vielzahl der Reisenden sind bekannte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens. Die anderen, die tatsächlich als Tourist*innen unterwegs sind, müssen sehr wohlhabend sein. The *Honolulu Advertiser* fasst dies treffend zusammen: «The liner left

178 NP: o. A., «The «Devil» Filmed on Luxury Cruise», *The Age (Melbourne)*, 6.12.1956, 9.

179 «Die ersten argentinisch-italienischen Koproduktionen werden einen neuen Weg im so erweiterungsbedürftigen nationalen Kino eröffnen.» PATB: o. A., «Coproducción», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 2, 1956, 3.

180 PATB: o. A., «Los diarios argentinos comentaron ampliamente nuestra Vuelta al Mundo», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 23, April 1957, 1.

181 Dieser Fund würde nicht nur für die Nachbarsdisziplin der Filmwissenschaften einen Beitrag in der Geschichte des *Cine Argentino* leisten, sondern eröffnete als visuelles Quellenmaterial auch die Möglichkeit, die schwimmende Ausstellung besser zu rekonstruieren.

182 Wie aus der Nr. 7 der Bordzeitschrift hervorgeht, werden folgende Journalist*innen aufgelistet: «Representantes de diarios y periódicos, ya sea en carácter de envíos especiales, corresponsales viajeros, cronistas o colaboradores, participaron de la misma. - Argentina estuvo representada por Chas de Cruz (*Noticias Gráficas*); Dr. Luis Petraglia (*La Prensa*); Emilia Ferrera de Petraglia (*Para Ti*) y R.P. Rafael Sanchez (*El Pueblo*). Brasil por Julio Cesar Vieira Dos Santos (*A Gaceta de S. Paulo*), José de Alcántara Barbosa (*Manchette* y *Agencia Noticiosa Telepress* de Rio) y Arside Visconti (*O Globo de Rio*). El Dr. Emilio Marinez Garza en representación de Mejico (*El Porvenir de Monterrey*). Asistieron además vinculados al periodismo de sus respectivos países: Enrique Vidal de Chile. [...] Alberto Jarrin Jaramillo de Ecuador; Luis G. San Roman e Ing. Juan C. Costa de Uruguay; Sra. Lourdes Rey de Castro de Olivares, de Perú; Sra. Margot de Sinai de E. U. de N. América; Jan Matthys Gosse de Holanda, Profesor José Niederl de Austria; Wilhelm Günzel de Alemania; T. R. Poole de Inglaterra y Sra. Mónica S. de Poole de Nueva Zelandia», PATB: o. A., «Confraternidad Periodística», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO»*, Nr. 7, 1956, 3.

Buenos Aires in September with 300 wealthy or socially prominent Argentinians on a round-the world cruise, stopping over for the Olympic games at Melbourne.»¹⁸³
 Auch eine australische Tageszeitung hebt die Tatsache hervor, dass es sich um reiche Tourist*innen handelt und präzisiert die Gruppen der Millionär*innen: «The 250 people doing the round cruise on the 11,540-ton Yapeyu include industrials, businessmen, beef barrons and cattle ranchers – many of them millionaires.»¹⁸⁴

Ein Name auf der Passagier*innenliste fällt besonders auf: Elena Faggionato di Frondizi (1907–1991). Es handelt sich um die zukünftige First Lady Argentinien, die Ehefrau von Arturo Frondizi (1908–1995), der 1958 zum Präsidenten Argentinien gewählt werden wird. Zum Zeitpunkt der Weltumrundung ist er Präsident der Unión Cívica Radical (UCR) – der Radikalen Bürgerunion Argentinien. *The Honolulu Advertiser* berichtet: «Also on board is Mrs. M. Frondizi, wife of Arturo Frondizi, president of Argentine's Radical Party.»¹⁸⁵ Inwiefern staatliche Interessen im Zusammenhang mit dieser Weltumrundung und der schwimmenden Ausstellung als signifikanter Teil dieser bizarr anmutenden Kreuzfahrt stehen mögen, soll im folgenden Kapitel beleuchtet werden.

183 NP: o. A., «Ship Treatment Fails to Excite Argentinians», *The Honolulu Advertiser*, 13.01.1957, 2.

184 NP: o. A., «The «Devil» Filmed on Luxury Cruise», *The Age (Melbourne)*, 6.12.1956, 9.

185 NP: o. A., «Argentine Ship Coming», *The Honolulu Advertiser*, 08.01.1957, 7.

Nómina de los pasajeros que integran el viaje de
"LA VUELTA AL MUNDO"

<i>Rio de Janeiro</i>	Accarini Bice	Caretta Maria Sarli de	Eavilla Sergio
	Acceta Genaro	^ Carlomagno Adelechi	Fernandez Rodolfo Nicanor
	Agudo Ricardo	^ Carlomagno Elena	Fernandez Isabel W. de
	Ahumada Amalia Garzón	Zavalía de	Fernandez Emma
<i>Chile</i>	Ahumada Rodriguez Luisa	x Carlomagno Maria	Fernandez Maria Ignacia
	Alloni Armando	Luisa Ramona	* Ferrer Vieyra Enrique
	Alloni Victoria Rivas de	Rio Carvalho Maria R.	Field-Jes-Enriqueta
	Alloni Mabel	Peñalva Pinto de	Fischer Federico
	Ameriso José	Castellari Carlos	Fontes Ramos Maria
	Ameriso Luisa Garre de	Castellari Filomena	Fronzolini Luciano
	Amigorena Ricardo	Calcagno de	Fronzizi Elena Luisa M.
	Amigorena Nélida	Castellari Carlos Jorge x	Faggionato de
	Spiegel de	Castellari Luis Alberto	Rio Freitas Maria Antonieta
	Araujo Vidreira Florisval	Castellari Maria Susana	Costa de
<i>d.e.</i>	Aspillaga Salas Pedro	Caqsanto Ana-Maria	García Rams Julia Esther
	Aspillaga Sotomayor Pedro	Paillard de	García Rams Margarita
	Baamonde Amelia Perez de	Cerio Ferruccio	García Bianchi Prazares
	Balice Luigi	Ciliberto Antonia Rafaela	García Alonso Armando
	Ballon Lizares Maria	Contreras Guzman Victor	García Alonso Lidia
	Baratta Teresa Isolina	Costa Lemes Juan Carlos	Nilda Cattaneo de
	Beltrán Menendez Julio	Chaz de Chruz Isael	Garzón Amalia
	Barbieri Francisco	<i>d.e.</i> Chaigneau Graciela	Gastalver De San Roman
	Bejarati Pedro Luis	Valdes Herrera de	Luis
	Bejarati Eponejiada	Rio Dacunha Pereira Herculano	Gesual Dante
	De Caro de	D'Agostino E. Francisco	Giaccobone Nicolas
	Berkman Alfredo	Dasso Julio	Domingo
	Berkman Victoria Danon de	Dati-Lorenza Marisa	Giaccobone Josefa
	Bertomeu Rafael Miguel	Rio De Almeida Pocinho	Gonzalez de
	Bertomeu Adela Borau de	Sebastiao	Goitazar Julian
<i>R.O.</i>	Bianchi Vera	Rio De Alcántara Barbosa José	Gomez Gladys Amalia
<i>R.O.</i>	Blanco Villalva Catalina	^ Decoud Carlos Alberto	Gosse Jan Matthys
	M. L. Pittaluga de	^ Decoud Maria Pensa de	Gosse Henry W. Polle
	Blanco Marthia Beatriz	^ Decoud Jorge Alberto	Gosse Enrique
	Blanquet Angel	Delgadino Perla Fuentes de	Gosse Juana
	Bordes Ofelia L. Trafelati de	Dematteis L. Roberto	Gosse Francis GERALDA
<i>CHILE</i>	Bonta Costa Eunice	Demu Caranica Nicolas	Grimberg-Rosa
	* Bosch-Arana-Eduardo	Denniel Rosa Estevez de	Grimberg Eduardo Elias x
	* Bosch-Arana-Maria-Lidia	* Deutesfeld Luis Carlos	Grimberg Consuelo Faith
	Moschini de	* Deutesfeld Adelina	Andrews de
	Bosch Eduardo Ramon	Martinez de	Grimstein-Leopoldo
	Bosch Palmira Nicola de	Di Giusto-Galliano	Quimaraes Arruda Isabel
	Boschi Victoria Rossi de	Quben Juan Enrique	Gunsel Guillermo x
	Burbano De Lara Alfonso	De Souza Martins Edison	Gusme Elisa Mir de
	Busquets Puntí Eusebio	Rio De Morais Filho Virgilio	Guschke Karl
	Busquets Puntí Juan	Rio De Freitas Arruda Marcelino	Hazan Matilde Arouh de
	Bruno Magdalena C. de	Escarza José Francisco	Herz Zoitan
	Cabré Estevez Mario	Escarza Olga M.	Hourcade Celia Cier de
	Calvi Adolfo	Zucconi de	Henriguez Gonzalez Rosa
	Canter Aurelio	Falcinelli Ana Carmen	Iribarne Maria A. Morón de

[32] Nómina de los pasajeros que integran el viaje de «LA VUELTA AL MUNDO», Passagier*innenliste der «Vuelta al Mundo» M/N Yapeyú, 1956/1957.

2.4 Kunst als Mittel der Kulturdiplomatie

34°41'25"N 135°11'44"O,
KOBE, 24.12.1956, 8.15 UHR:
Am frühen Morgen fährt die *M/N*
Yapeyú in den Hafen der japanischen
Großstadt ein. Die argentinischen

Passagier*innen stehen an Deck und winken den Schaulustigen zu, die in den Hafen gelaufen kommen, um mit eigenen Augen zu sehen, was die Zeitungen in den letzten Tagen groß angekündigt hatten: Zum ersten Mal in der Geschichte Japans erreicht ein Touristenschiff aus Argentinien den Hafen von Kobe. Die städtische Musikkapelle begrüßt das argentinische Schiff feierlich. In einer Zeremonie überreicht der Bürgermeister von Kobe dem Kapitän der *M/N Yapeyú* symbolisch einen Schlüssel zur Stadt und hält eine Willkommensrede.¹⁸⁶ Die lokale Presse dokumentiert dieses historische Ereignis.¹⁸⁷ Danach setzen die argentinischen Tourist*innen der *M/N Yapeyú* zum ersten Mal Fuß an Land. Die Straßen in Hafennähe sind festlich mit Fahnen geschmückt. Auf einem großen, über die Straße gespannten Banner steht in japanischer und spanischer Sprache «BIENVENIDA M/S YAPEYU» [33].¹⁸⁸

Das folgende Unterkapitel steht im Zeichen der Kulturdiplomatie, in dessen Kontext die argentinische Weltumrundung und damit die *primera exposición flotante de cincuenta pintores argentinos* einzuordnen ist.¹⁸⁹ Wie bereits aufgezeigt, spielt die Etablierung von wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen an beinahe allen Destinationen entlang der Route der *M/N Yapeyú* eine bedeutende Rolle. 1956, nach dem Sturz Peróns durch die Revolución Libertadora im September 1955 – also ein Jahr vor der Weltumrundung – wird sowohl in der Außenpolitik, der Wirtschaft als auch in der Kultur eine internationale Vernetzung angestrebt, die sich positiv auf die Entwicklung und den sozialen Wohlstand des eigenen Landes auswirken soll.¹⁹⁰ Auch die nach dem Zweiten Weltkrieg zum Teil belasteten zwischenstaatlichen Beziehungen sowie die ambivalente Wahrnehmung Argentiniens in der Welt galt

186 PATB: o.A. «Bienvenida Japonesa», TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO «LA VUELTA AL MUNDO», Nr. 15, 1956, 3.

187 Dies steht zumindest so in der Bordzeitschrift. Ebd. Japanische Tageszeitungen konnte ich leider keine konsultieren.

188 «HERZLICH WILLKOMMEN M/S YAPEYU». Die Beschreibung stützt sich auf eine Fotografie aus Teresa Barattas Album der Weltumrundung. PATB: Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957 «Yapeyú»*, Fotoalbum, 1956/1957.

189 «Cultural Diplomacy» ist ein komplexer Begriff, der leicht divergierende Bedeutungen vereint und oft als Synonym für Öffentlichkeitsarbeit, Kulturaustausch oder Propaganda gebraucht wird. GIENOW-HECHT/DONFRIED 2010a, 13. Studien zur Kulturdiplomatie untersuchen den Austausch von Ideen, Informationen, Werten, Systemen, Traditionen oder Überzeugungen in allen Aspekten der Gesellschaft – sei dies in der Kunst, im Sport, in der Wissenschaft, der Literatur oder Musik. Ebd., 21.

190 ROMERO 2017, 165ff; NAVARO 2010, 23ff. Zu den Internationalisierungsstrategien zählte unter anderem auch eine engere Kooperation mit den USA und den Westmächten im Kalten Krieg. So schloss sich Argentinien beispielsweise 1956 der Weltbank und dem Internationalen Währungsfonds (IWF) an. Ricardo Aroskind, «El país del desarrollo posible», Daniel James (Hg.), *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*, Buenos Aires 2007, 63-116, 78ff.



[33] Fotoalbum von Teresa Baratta, *Mi vuelta al mundo 1956-1957* «Yapeyú», 1956, Banner «Bien Venida M/S Yapeyú», in Kobe 1956.

es auf diesem Weg entsprechend zu verbessern.¹⁹¹ Die Kulturdiplomatie erschien dafür das geeignete Mittel.

Der Einbezug von Personen in staatlicher Vertretung oder Personen des öffentlichen Lebens in die rahmenden Veranstaltungen der argentinischen Wanderausstellung wird am Destinationsort Japan besonders deutlich. Daher konzentriere ich mich im Folgenden exemplarisch auf den kulturdiplomatischen Austausch zwischen Japan und Argentinien. Ich gehe der Frage nach, inwiefern staatliche Interessen im Zusammenhang mit der Organisation der speziellen argentinischen Wanderausstellung stehen. Zudem erläutere ich, aufgrund welcher Merkmale die Ausstellung als kulturdiplomatisches Unterfangen zu verstehen ist.

Die Quellen, die ich für die Rekonstruktion der kulturdiplomatischen Aspekte zusammentragen konnte, sind fragmentarisch. Zum einen stammen sie aus den Beschreibungen der Bordzeitschrift *TRIO*, zum anderen geben Fotografien und Berichte in der argentinischen Zeitschrift *El Hogar* Aufschluss.¹⁹² Darüber hinaus

191 Ein Grund für das schlechte Ansehen Argentiniens während der Amtszeit Peróns in der internationalen Wahrnehmung war der Verdacht, dass die argentinische Regierung mit NSDAP-Mitglieder*innen kooperierte. MEDING/ISMAR 2008. Schon zu Beginn der Kriegsjahre gab sich Argentinien offiziell neutral, sympathisierte jedoch mit den Achsenmächten. Erst gegen Ende des Krieges unterstützte Argentinien die Alliierten - und erklärte somit auch Japan den Krieg. CARRERAS/POTTHAST 2013, 177ff. Die außenpolitischen Beziehungen galt es also in mehrfacher Hinsicht zu bereinigen.

192 Inwiefern bei der Realisierung der schwimmenden Ausstellung auch die Regierung Argentiniens beteiligt war, ist schwierig zu rekonstruieren. Die Akte Nr. 175.119/56 mit dem Betreff «Flota Argentina de Navegacion Ultramar» im Ordner der Unterlagen des Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto der Jahre 1951 bis 1957 im Archivo Cancillería (Ministerium für auswärtige Angelegenheiten und Kultur, im Archiv des Auswärtigen Amtes), nach der ich mehrere Tage suchte und die bestimmt mehr Auskunft

zeigen Dokumente aus dem Archiv der Galería Pizarro (Fundación Espigas) einen weiteren Aspekt des kulturellen Austauschs zwischen Argentinien und Japan auf. Im Gegenzug zur *exposición flotante* in den Häfen Japans fand rund ein halbes Jahr später in der Galerie Pizarro in Buenos Aires eine von Japan ausgehende Ausstellung statt.

Wie aus der Bordzeitschrift *TRIO* hervorgeht, wird die Ankunft des argentinischen Schiffs in Japan besonders zelebriert:

«El recibimiento que nos ha dispensado Kobe no ha tenido precedentes en nuestro viaje. Es un recibimiento colectivo, en el que se han unido autoridades y pueblo. [...] Fue la primera, la visita oficial del señor Gobernador y del señor Intendente de la ciudad de Kobe, que concurrieron protocolarmente a la nave acompañados por el señor Cónsul Argentino y el señor Trio. Al hacer uso de la palabra, el señor Gobernador se refirió a la gran trascendencia de esta visita al Japón, por ser la primera vez en la larga historia del país, que un barco argentino de turismo llega a sus puertos, y trae tan gran número de visitantes.»¹⁹³

Die Anwesenheit von Vertreter*innen des argentinischen und japanischen Staates bei der Begrüßungsfeier – des Gouverneurs und des Bürgermeisters von Kobe sowie des argentinischen Konsuls in Kobe – zeugen von der Wichtigkeit dieses internationalen Anlasses.

Auch wenn die gesamte Schiffsreise als diplomatisches Unterfangen verstanden werden kann, so ist es doch die schwimmende Ausstellung, die den passenden Rahmen für offizielle Empfänge bietet. Bereits an der Vernissage der *exposición flotante* im Hafen von Buenos Aires im September 1956 sind der japanische Botschafter in Argentinien, Takajiro Inoue,¹⁹⁴ und dessen Frau unter den geladenen Gästen, wie Fotografien in der «Coctel»-Sparte der argentinischen Zeitschrift *El Hogar* zeigen [12].¹⁹⁵

Die neuere Forschung ordnet internationale Kunstausstellungen oft in den Kontext der *Cultural Diplomacy* ein – indem sie als Propaganda, Raum für diploma-

über die involvierten Parteien und die außenpolitischen Absichten hätte geben können, war leider leer.

193 «Der Empfang, der uns in Kobe bereitet wurde, war auf unserer Reise beispiellos. Es war ein kollektiver Empfang, der Vertreter der Behörden und die Bevölkerung vereinte. [...] Es war der erste offizielle Besuch des Gouverneurs und des Bürgermeisters der Stadt Kobe, durch den das Schiff in Begleitung des argentinischen Konsuls und Herrn Trio willkommen geheißen wurde. In seiner Rede wies der Gouverneur auf die große Bedeutung dieses Besuches für Japan hin, da es das erste Mal in der langen Geschichte des Landes ist, dass ein argentinisches Touristenschiff in seinen Häfen ankam und eine so große Zahl von Besucher*innen mitbrachte.» PATB: o. A., «Bienvenida Japonesa», *TRIO Noticiero Turístico. Edición especial para los viajeros que realizan con TRIO <LA VUELTA AL MUNDO>*, Nr. 15, 1956, 3.

194 Die biografischen Daten von Takajiro Inoue sind nicht bekannt.

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

tische Beziehungen oder als Medium zur Förderung des kulturellen Verständnisses interpretiert werden.¹⁹⁶ Nach der Historikerin Gienow-Hecht kann die Struktur einer Einrichtung für Kulturdiplomatie sehr heterogen sein und auch diplomatische Aktivitäten zivilgesellschaftlicher Akteur*innen umfassen, die im Namen einer Nation versuchen, eine Veränderung in den Außenbeziehungen herbeizuführen.¹⁹⁷ Denn im Unterschied zu anderen Formen der Diplomatie – so Gienow-Hecht – kommt die Kulturdiplomatie nur schwer ohne nichtstaatliche Akteur*innen wie beispielsweise Künstler*innen oder Kurator*innen aus. Diese haben ihrerseits eigene, möglicherweise divergierende Wünsche, politische Einstellungen, Absichten und Ziele, wodurch sich die staatlichen Interessen vervielfachen.¹⁹⁸

Es ist anzunehmen, dass dies alles auch auf die Personen zutrifft, die in die schwimmende Ausstellung involviert sind. Es muss jedoch betont werden, dass eine Definition dessen, was in Argentinien in den Jahren 1956/57 als staatlich legitimiert gelten kann, aus heutiger Sicht grundsätzlich schwierig zu beantworten ist. Die Regierung und die staatlichen Repräsentant*innen jener Jahre sind de facto nicht offiziell durch das Volk gewählt, sondern bestehen aus selbsternannten Machthaber*innen der sogenannten Übergangsregierung und den von ihnen eingesetzten Vertreter*innen.¹⁹⁹

Die beteiligten Künstler*innen müssen selbst nicht über die genauen Hintergründe und weiteren Intentionen der Schiffsreise informiert gewesen sein. Wo möglich sind sie einfach zufrieden darüber, ihre Kunst irgendwo in der weiten Welt zu wissen, und steuern daher ihre Werke bei. Ähnlich mag dies im Fall der involvierten Galerien sein: Von der Aussicht geleitet, im Ausland einige Arbeiten zu guten Preisen zu verkaufen, hatten sie nichts gegen die Kooperation einzuwenden. Der Kurator der Ausstellung Madanes verschafft sich mit der Organisation und der Durchführung der schwimmenden Ausstellung eine dringend benötigte neue Anstellung und kann für rund ein halbes Jahr von der Bildfläche der Hafenstadt verschwinden. Zudem mag er darauf hoffen, sich während der Reise sowohl international, als auch mit den meist wohlhabenden argentinischen Passagier*innen an Bord zu vernetzen.

Weitere unterschiedliche Intentionen hinter der schwimmenden Ausstellung können exemplarisch anhand der Vernissage-Fotografien der *exposición flotante* verdeutlicht werden [12]. Der Fokus dieser Abbildungen liegt klar auf den Organisator*innen der schwimmenden Ausstellung und den geladenen Gästen. Neben dem bereits erwähnten Schnapsschuss des japanischen Botschafterpaars wurde

196 Die von den Kulturhistorikerinnen Lynda Jessup und Sarah Smith herausgegebene Nummer *Curating Cultural Diplomacy* der Zeitschrift *Journal of Curatorial Studies* vereint Beiträge, die sich der kuratorischen Dimension der Kulturdiplomatie widmen. JESSUP/SMITH 2016. Siehe auch zum Beispiel WALLIS 1994/1991.

197 GIENOW-HECHT 2010, 10.

198 Ebd.

199 QUESADA 2007, 9.

eine Tischrunde – wohl Passagier*innen und in der Hafenstadt bekannte Personen des öffentlichen Lebens – abgelichtet. In der Bildunterschrift sind sie namentlich erwähnt.²⁰⁰ Auf einer weiteren Fotografie posieren die beiden Schauspielerinnen Diana Ingro (1926–2017) und Mirtha Legrand (*1927) neben Aníbal Lezama.²⁰¹ Als prominente Personen müssen sie für eine Vielzahl von sozialen Events eingeladen gewesen sein. Rafael Squirru, auf dessen Text im Ausstellungskatalog ich bereits eingegangen bin, hält auf der Fotografie eine Rede. Er vertritt als Direktor des neu gegründeten Museums eine staatliche Institution, selbst wenn die Gründung vermutlich in erster Linie auf seine private Initiative zurückzuführen ist und es ungeklärt bleibt, woher die für die Museumsgründung notwendigen finanziellen Mittel kamen.²⁰² Eine weitere Person in staatlicher Funktion ist der Kultursekretär der Stadt Buenos Aires Oscar Puiggrós (1918–2010), der auf der Fotografie die Ausstellung eröffnet [12].²⁰³

Oft sind bei internationalen Ausstellungen im Rahmen der Kulturdiplomatie auch privatwirtschaftliche Unternehmen involviert, indem sie beispielsweise als Sponsoren auftreten.²⁰⁴ So kann einer Randinformation im Katalog der schwimmenden Ausstellung entnommen werden, dass die Bilder an Bord der *M/N Yapeyú* versichert sind. Die Kosten dieser Versicherung wurde durch die Firma La Bernalesa übernommen [7].²⁰⁵ Es handelt sich dabei um eine bedeutende Textilfabrik in Bernal bei Quilmes, einem Vorort von Buenos Aires.²⁰⁶

Die Tourismusorganisation *TRIO*, auf die die Realisierung der argentinischen Weltumrundung zurückgeht, ist ein privates, von Palmiro Trío geleitetes Unternehmen. Das von *TRIO* gecharterte Schiff jedoch, die *M/N Yapeyú*, zählte unter der vorherigen Regierung zum Stolz der staatlich-peronistischen Reederei *Dodero*. Nach dem Sturz Peróns ging die *M/N Yapeyú* an die argentinische Linienreederei *FANU* über.²⁰⁷

200 Namentlich handelt es sich um Leonor P. de Gómez Cadre, Estela Cordiviola, Dora M. de Gómez Bas, María S. de Menasché, Alberto López Polo, Augusto Mario Delfino und Marcelo Menasché. BCN.HR: o. A., «Coctel», *El Hogar*, Nr. 2447, 12.10.1956, 110.

201 Die biografischen Daten zu Lezama sind nicht bekannt.

202 Das Gründungsdekret des Museo de Arte Moderno wird am 11. April 1956 durch die Stadtverwaltung von Buenos Aires unterzeichnet und bestätigt somit, dass es sich um eine öffentliche kulturelle Einrichtung der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires handelt. MAMBA: Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires 1956. Über Puiggrós Biografie ist wenig bekannt.

203 WALLIS 1994/1991, 277.

204 MAMBA: Squirru 1956.

205 Die 1934 gegründete Textilfabrik La Bernalesa besteht bis 1978, hat zu jener Zeit eine große internationale Bedeutung und beschäftigt über 5.000 Angestellte. Neben dem Gründer und Firmeninhaber Alberto Gaby Salomón sind die britischen Unternehmer León und Nissin Pitchon sowie Vitalis Sidis in der Geschäftsführung. Weitere, mit der Firma in Verbindung stehende Namen, die in der Regierung von Arturo Frondizi wichtige Posten innehaben werden, sind Jorge Wehbe und Roberto Alemann. BOSSIO 2001, 3ff., online- Siehe auch: <https://bafilm.gba.gob.ar/locaciones/la-bernalesa/>. Einem Zeitungsbericht zufolge beläuft sich die Versicherungssumme der Werke auf insgesamt 3'000'000\$. NP: *Honolulu Star-Bulletin*, 17.12.1956, 18, o. A., «Film Company, Art Exhibit Due Jan. 5 on Latin Ship». Dass die Textilfirma auch sonst auf irgendeine Weise mit der argentinischen Kulturszene in Verbindung gestanden hat, belegen Annoncen in der Zeitschrift *El Hogar*, worin La Bernalesa ganzseitige farbige Werbungen druckte. BCN.HR: *El Hogar* 2439–2443, 1956.

207 AGN.AI: Acta Secreta Nr. 115, «1. Excursion vapor <Yapeyú> Vuelta al mundo – Agencia <Trío>», *Dodero. Actas Secretas No. 100 al 127*, 1956; In den internationalen

Der Name des Schiffes der argentinischen Weltumrundung, *M/N Yapeyú*, verweist auf die argentinische Nationalgeschichte: Yapeyú – ursprünglich ein Begriff der indigenen Sprache Guaraní – ist als Geburtsort des argentinischen Unabhängigkeitskämpfers José de San Martín (1778–1850) bekannt.²⁰⁸ General San Martín gilt als eine der wichtigsten Figuren der südamerikanischen Unabhängigkeitsbewegung und als bedeutendster Nationalheld in Argentinien.²⁰⁹

Den unterschiedlichen Interessen der involvierten Akteur*innen kann die übergeordnete Absicht zugeschrieben werden, ein möglichst positives und attraktives Bild der Nation zu vermitteln. Zweck der argentinischen «Vuelta al Mundo» sowie der schwimmenden Ausstellung ist demnach eine Art Sympathiewerbung für das eigene Land. Die in diesem Zusammenhang erfolgende Mobilisierung der Kunst für übergeordnete politische Zwecke ist als typisches Merkmal der *Cultural Diplomacy* zu verstehen.²¹⁰

Mit Verweis auf Andersons Ausführungen zur *Nation Building* kann hier am argentinischen Beispiel beobachtet werden, dass mit der Weltumrundung unter argentinischer Flagge ein neues und modernes Bild des Nationalstaats präsentiert werden möchte, zugleich aber auf vermeintlich traditionelle Narrationen zurückgegriffen wird. Dies zeigt sich nicht bloß im Namen des Schiffs, das auf die argentinische Nationalgeschichte verweist. Das Schiff kann in Anlehnung an Hobsbawm und Ranger ideologiekritisches Konzept der «erfundenen Tradition» als nationales Symbol Argentiniens gelesen werden. Es eignet sich besonders, um ein neues, internationales und weltoffenes Image Argentiniens zu präsentieren und dieses zugleich mit der Konstruktion einer retrospektiv projizierten Tradition zu legitimieren.²¹¹

Paradigmatisch für das Schiff als vermeintlich konstitutives Element der argentinischen Geschichte ist die Anekdote über den mexikanischen Schriftsteller Octavio Paz (1914–1998), wonach dieser – so Lena Geuer – geäußert haben soll: «los mexicanos descendientes de los aztecas; los peruanos de los incas, y los argentinos de los barcos.»²¹² Die höchst problematische und falsche Aussage, die Mexikaner*innen

208 Zeitungsberichten über die argentinische Weltumrundung ist dennoch von *Dodero* die Rede. NP: o. A., «Argentine Ship Coming», *The Honolulu Advertiser*, 08.01.1957, 7. Das kleine Dorf liegt in der Provinz Corrientes, dem Nordosten Argentiniens. Guaraní ist eine indigene Sprache, die unter anderem in dieser Region gesprochen wird.

209 CARRERAS/POTTHAST 2010, 62ff. Die zentralsten Straßen und Plätze der argentinischen Städte sind nach ihm benannt – so auch die *Plaza San Martín* im Zentrum von Buenos Aires.

210 GIENOW-HECHT 2010, JESSUP/SMITH 2016, Jennifer McComas, «Modern Art and German Reconstruction: American Curatorial Interventions in Postwar Berlin», JESSUP/SMITH 2016, 290–311, WALLIS 1994/1991.

211 Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 2014/1984. Sie definieren die «Invention of Tradition» folgendermaßen «Invented tradition is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past. In fact, where possible, they normally attempt to establish continuity with a suitable historic past.» Ebd., 1. Die «Nation» selbst und damit zusammenhängend Nationalismus, Nationalstaat, nationale Symbole und Geschichten sind als erfundene Traditionen zu verstehen, da sie auf sozialen Konstruktionen beruhen, die oft einer Absicht folgen. Ebd., 13.

212 GEUER 2022, 65.

stammten von den Aztek*innen und die Peruaner*innen von den Inkas ab, aber die Argentinier*innen kämen von den Schiffen, negiert die indigene Vergangenheit Argentiniens und die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts systematisch betriebene Ausrottung eines Großteils der indigenen Bevölkerung.²¹³ Die Aussage führt jedoch die in Argentinien sehr präzente Migrationsgeschichte vor Augen, in der Schiffe, die den Atlantik überqueren, eine zentrale Rolle einnehmen. Argentinien gilt als Siedlerkolonie, die sich darüber definiert, dass in der kolonialen Geschichte Siedler*innen aus den europäischen Metropolen auswanderten, um eine neue Gesellschaft in einem vermeintlich als leer und frei imaginierten Gebiet zu schaffen.²¹⁴ Das Argentinien, das mit der *M/N Yapeyú* repräsentiert wird, soll sowohl als neu als auch als historisch aufgefasst werden.

In der schwimmenden Ausstellung kann eine Diskrepanz zwischen dem formulierten Anspruch, durch die Kunst ein neues Bild Argentiniens zu präsentieren, und dem, was tatsächlich gezeigt wird, beobachtet werden: Wie die Zeitschrift *El Hogar* berichtet, wird die schwimmende Ausstellung im Hafen von Kobe von einer Gruppe Studierender besucht.²¹⁵ Eine Fotografie zeigt Cecilio Madanes gemeinsam mit Student*innen an Bord der *M/N Yapeyú*. Er stützt ein großformatiges Gemälde in einem schweren Holzrahmen auf dem Boden ab, das jedoch nur zum Teil erkennbar ist. Das Bild zeigt eine ländliche Szene mit Gauchos und einem Pferd [34]. Vermutlich ist es Alfredo Gramajo Gutiérrez (1893–1961) zuzuschreiben.²¹⁶ Interessanterweise bedient dieses Werk genau jene nationalen Stereotypen, die Squirru im Vorwort des Ausstellungskatalogs als überholt erklärt. Madanes aber scheint bei seinen geführten Rundgängen durch die Ausstellung auf die altbewährten Narrative zurückzugreifen.²¹⁷

Schiffe spielen seit Anbeginn der diplomatischen Beziehungen zwischen Argentinien und Japan eine bedeutende Rolle: Nach Angaben der japanischen Botschaft in Buenos Aires gilt die Unterzeichnung eines Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrags im Jahr 1898 als Startpunkt der internationalen Kooperation.²¹⁸

213 CARRERAS/POTTHAST 2010, 96ff. Zur so bezeichneten «Conquista del Desierto» – «Eroberung der Wüste» in der Geschichte Argentiniens siehe Osvaldo Bayer, *Historia de la crueldad argentina: Julio Argentino Roca y el genocidio de los pueblos originarios*, Buenos Aires 2010.

214 LÜTHI u. a. 2016, 3. Zur Thematik der Siedlerkolonien aus postkolonialer Perspektive, siehe BATEMEN/PILKINGTON 2011. Bereits der Name der Stadt Buenos Aires hat seinen Ursprung aus dem Vokabular der Seefahrer*innen. Er geht auf die Eroberung – die «Conquista» – der La-Plata Region zu Beginn des 16. Jahrhunderts durch die Spanier*innen zurück. Mit der Bezeichnung *Puerto de Nuestra Señora de Santa María del Buen Aire* sollte die Schutzpatronin der Seeleute für die vorteilhaften Windverhältnisse während der Überfahrt gehuldigt werden. CARRERAS/POTTHAST 2010, 15.

215 FE.AGP: Elsa Jascalevich, «El Japon en el color y asombro de sus niños», *El Hogar*, Nr. 2475, 10. Mai 1957, 70.

216 Das Auktionshaus Sarachaga in Buenos Aires stellte 2013 Abbildungen der zu versteigernden Werke ins Internet. Darunter war das Werk von Alfredo Gramajo Gutiérrez, das als das auf der Abbildung mit Madanes identifiziert werden kann: <https://www.pinterest.ca/msarachagasubastas/subasta-noviembre-2013/>.

217 Gramajo Gutiérrez wird darüber hinaus in Ricardo Rojas *Eurindia* als Paradebeispiel aufgeführt. ROJAS 1924, 315.

218 Embajada en Japon, 13.07.2023, <https://ejapo.cancilleria.gob.ar/es/content/historia-0>.



[34] Elsa Jascalevich, «El Japon en el color y asombro de sus niños», in: *El Hogar*, Nr. 2475, 10. Mai 1957, 70 (Detail), Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas, Buenos Aires.

Während des russisch-japanischen Krieges im Jahr 1905 trat Argentinien die beiden Kriegsschiffe *Rivadavia* und *Moreno* an Japan ab, die unter den Namen *Nisshin* und *Kasuga* in der Schlacht von Tsushima eine wichtige Rolle spielten. Die bilateralen Beziehungen zwischen Japan und Argentinien seien – so die Information der japanischen Botschaft – durch die japanischen Einwander*innen nach Argentinien und einen regen Handel zwischen den beiden Ländern gestärkt worden.²¹⁹ Obschon die diplomatischen Beziehungen während des Zweiten Weltkriegs abgebrochen wurden, hat die argentinische Regierung unmittelbar nach Inkrafttreten des Friedensvertrags von San Francisco das Schiff *Río Iguazú* mit Lebensmitteln und Hilfsgütern nach Japan geschickt.²²⁰

Im Jahr 1961 – rund drei Jahre nach der Ankunft der *M/N Yapeyú* im Hafen von Kobe – wird mit Arturo Frondizi erstmals ein argentinischer Präsident in Begleitung einer Geschäftsdelegation Japan besuchen, um einen neuen Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrag sowie ein Migrationsabkommen zu unterzeichnen.²²¹ Im Dezember 1956, als das argentinische Schiff mit der zukünftigen First

219 Ebd.

220 Der Friedensvertrag von San Francisco schloss 1951 die Friedenskonferenz ab und beendete die im Kontext des Zweiten Weltkriegs erfolgte Besetzung Japans. Während des Zweiten Weltkriegs zählte Japan zu den Achsenmächten. Argentiniens Position war offiziell neutral, in der Regierung befanden sich jedoch einige faschistische und nationalsozialistische Sympathisant*innen. TERÁN 2019, 259.

221 <https://ejapo.cancilleria.gob.ar/es/content/historia-0>. Ob 1956 bereits offizielle Verträge zum kulturellen Austausch zwischen Argentinien und Japan vorlagen, kann aktuell nicht rekonstruiert werden. Dass jedoch zukünftig offizielle Abkommen den Kulturaustausch zwischen den beiden Nationen regeln werden, zeigt ein Schreiben in Squirrus Nachlass aus dem Jahr 1961: Während seiner Amtsperiode als Direktor für kulturelle Beziehungen wurde der Entwurf eines «Acuerdo Cultural» ausgearbeitet, der zwecks des Staatsbesuchs des argentinischen Präsidenten Frondizi der japanischen

Lady Elena Faggionato di Frondizi an Bord den japanischen Hafen erreicht,²²² ist Arturo Frondizi noch nicht Präsident Argentiniens. Er amtiert als Präsident der Partei UCR - Unión Cívica Radical, der radikalen Bürgerunion - und wird rund ein Jahr später, im Februar 1958 offiziell zum argentinischen Präsidenten gewählt. Zum Zeitpunkt der Weltumrundung steht er mitten in den Wahlkampf vorbereitungen.²²³ Für seine Präsidentschaftswahl geht Frondizi einen Kompromiss mit dem gestürzten Präsidenten Perón ein, der sich zu diesem Zeitpunkt im Exil in der Dominikanischen Republik befindet. Der Expräsident empfiehlt seiner noch immer sehr großen Anhängerschaft, die in den Wahlen davor als Ausdruck des Widerstands leere Stimmzettel abgegeben hatte, für Frondizi zu stimmen.²²⁴ Dies führt dazu, dass Frondizi 1958, als Kandidat der UCRI unter dem Slogan «Integration und Entwicklung» mit Unterstützung aus diversen Bereichen wie der Arbeiter*innen-schaft, von Geschäftsleuten, Intellektuellen sowie kirchlichen und militärischen Sektoren, die Wahlen gewinnt.²²⁵ Er wird während seiner Amtszeit den Fokus auf die Erneuerung der argentinischen Infrastruktur, den Aufbau einer nationalen Industrie und die Stabilisierung der Wirtschaft legen.²²⁶

Aus welchen Gründen die zukünftige First Lady Elena Faggionato di Frondizi die Reise antrat, kann momentan nicht rekonstruiert werden. Es wäre jedoch nicht das erste Mal in der Geschichte Argentiniens, dass die Präsidentengattin - in diesem Fall die zukünftige - eine außenpolitisch bedeutende Funktion einnimmt.²²⁷

Wenn auch handfeste Beweise für die Bestätigung einer möglichen These fehlen, so möchte ich dennoch die Beobachtung festhalten, dass viele mit der argentinischen Weltumrundung in Verbindung zu bringende Personen in der zukünftigen offiziellen Regierung unter Frondizi eine leitende Funktion einnehmen werden. Der Kultursekretär Puiggrós beispielsweise wird zum Minister für Arbeit und soziale Sicherheit.²²⁸ Jorge Wehbe und Roberto Alemann aus der Geschäftsleitung

-
- Regierung zur Unterzeichnung vorgelegt wurde. AIIAC.FS: Entwurf Kulturabkommen zwischen Argentinien und Japan, Telegrama Ordinario Recibido: Tokio, 23.11.1961.
- 222 PATB: *TRIO S. R. L Viajes y Turismo*, Tabellarische Auflistung der Route *M/N Yapeyú*, 1956/1957.
- 223 Die 1889 gegründete Unión Cívica Radical ist die älteste Partei Argentiniens. 1956 ist die UCR in zwei Lager geteilt: Frondizi ist Kandidat der *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI), während Ricardo Balbín die Gegner in der *Unión Cívica Radical del Pueblo* (UCRP) versammelt. ROMERO 2017, 164. Die UCRI nimmt eine oppositionelle Haltung gegenüber der aktuellen Übergangsregierung ein, indem die Partei der Regierung vorwirft, volksfeindliche Politik zu betreiben. Ebd., 164ff.
- 224 CARRERAS/POTTHAST 2013, 208ff.
- 225 Ebd.; ROMERO 2017, 165.
- 226 Während Frondizis Amtszeit werden soziale Spannungen zunehmen. Diese sind in erster Linie auf die Unmöglichkeit eines Dialogs zwischen Peronist*innen und Antiperonist*innen zurückzuführen. CARRERAS/POTTHAST 2013, 208ff.
- 227 Es sei an dieser Stelle auf Peróns Gattin Eva (Evita) Perón (1919-1952) verwiesen, die sowohl innenpolitisch als persönliche Vertreterin des Präsidenten eine Vermittlungsfunktion zwischen der Regierung und der Arbeiterschaft innehatte, als auch Argentinien außenpolitisch in Stellvertretung des Präsidenten repräsentierte. Die Auslandsreise, die 1947 nach Europa führte, gilt als Höhepunkt. Siehe beispielsweise Felipe Pigna, *Evita, realidad y mito. La biografía definitiva de la mujer más amada y más odiada de Argentina*, Barcelona 2013.
- 228 o. A., «A los 91 años. Falleció el político y ex ministro Oscar R. Puiggrós», *La Nación*, 25.02.2010, (<https://www.lanacion.com.ar/cultura/fallecio-el-politico-y-ex-ministro-oscar-r-puiggrós-nid1236901>).

der Textilfirma La Bernalesa, die großzügig die Versicherung für die Kunstwerke an Bord stiftet, werden wichtige Posten im Wirtschaftsministerium innehaben.²²⁹

Der Museumsdirektor Squirru wird von 1960 bis 1962 als Direktor des Außenministeriums für kulturelle Beziehungen offiziell als Staatsangestellter im Dienste der Kulturdiplomatie stehen und beispielsweise für die argentinischen Sendungen an die Biennale in Venedig zuständig sein.²³⁰

Bezeichnend für kulturdiplomatische Aktivitäten ist, dass auf eine Initiative in einem Land oft eine Gegeninitiative folgt, indem sich die andere Nation als Gastgeberin revanchiert. Dies ist auch im Anschluss an die *exposición flotante* der Fall: Im Mai 1957, als die *M/N Yapeyú* bereits wieder von der Weltumrundung nach Buenos Aires zurückgekehrt ist, findet in der Galería Pizarro eine von Japan ausgehende Ausstellung statt. In der Tageszeitung *Noticias Graficas* wird explizit herausgestrichen, dass es sich um einen kulturdiplomatischen Anlass handelt: «Con asistencia del embajador del Japón en Buenos Aires, y altos funcionarios de dicha misión diplomática, se inaugurará esta tarde [...] una exposición de pintura de niños japoneses, en la Galería Pizarro.»²³¹

Es mag erstaunen, dass die von der japanischen Botschaft in Buenos Aires unterstützte Ausstellung Kinderbilder zeigt, die durch Madanes während des Aufenthalts der *M/N Yapeyú* in Japan ausgewählt worden sind.²³² Diese Art der Gegenausstellung mutet seltsam an, würde man doch im Gegenzug eher die Präsentation von Werken der japanischen Moderne erwarten. Diese existieren durchaus gleichzeitig, denn Japan ist nach dem Zweiten Weltkrieg sehr bemüht, mit zeitgenössischer Kunst wieder internationalen Anschluss zu erlangen, wie beispielsweise die Kunsthistorikerin Reiko Tomii nachweist. Das zeigt sich anhand der bereits 1952 erstmals durchgeführten *First Japan International Art Exhibition*, besser bekannt als *Tokio Biennale*.²³³ Auch nimmt Japan im Unterschied zu Argentinien bereits

229 BOSSIO 2001, 7.

230 In dieser Position sendet Squirru 1961 Alicia Penalba an die Biennale São Paulo und 1962 Antonio Berni an die Biennale von Venedig, wo beide internationalen Erfolg erzielen. SQUIRRU 2008, 121. Als Director of Cultural Affairs der Organization of American States (OAS) in Washington wird Squirru ab 1963 für den kulturellen Austausch zwischen Lateinamerika und den USA zuständig sein und immer wieder betonen, dass Argentinien beziehungsweise Lateinamerika, wenn auch ökonomisch weniger weit entwickelt, im kulturellen Bereich durchaus konkurrenzfähig sei. ADAMS 2000, 116. Zu Squirrus Rolle in der OAS siehe WELLEN 2012.

231 «Im Beisein des japanischen Botschafters in Buenos Aires und hoher Beamter in diplomatischer Funktion [...] wird heute Nachmittag in der Galería Pizarro eine Ausstellung mit Bildern von japanischen Kindern eröffnet», FE.AGP: o.A., «Ha Quedado Abierta una Muestra de Pintura de Niños Japoneses», *Noticias Gráficas*, 30.04.1957, o.S.

232 In der Zeitschrift *El Hogar* wird die direkte Verbindung von der *exposición flotante* zur Ausstellung japanischer Kinderzeichnungen erläutert, wo es heißt, die *M/N Yapeyú* sei kürzlich von ihrer Weltreise zurückgekehrt und hätte 120 Werke von japanischen Kindern mitgebracht, die derzeit in der Galería Pizarro ausgestellt sind. FE.AGP: Elsa Jascavevich, «El Japon en el color y asombro de sus niños», *El Hogar*, Nr. 2475, 10. Mai 1957, 70. Auch weitere Tageszeitungen berichteten über diese Ausstellung. FE.AGP: o.A., «Los Pibes Japoneses Nos Muestran su Magnífica Habilidad Pictórica», *Crítica*, 02.05.1957, o.S.; o.A., «El Mundo Mágico de los Niños Japoneses», *Mundo Infantil*, 20.05.1957, o.S.

233 TOMII 2011. Die Tokyo Biennale wurde in ihren Anfängen nicht staatlich, sondern unter der Schirmherrschaft der Mainichi Newspaper Company organisiert. Sie bestand von 1952 bis 1990. Siehe auch YAMASHITA 2018, 70.

1951 an der ersten São Paulo Biennale teil und ist 1952 an der Biennale in Venedig vertreten.²³⁴

Ein äquivalenter Kulturaustausch in dem Sinne, dass moderne Werke japanischer Künstler*innen im Gegenzug zur Ausstellung der argentinischen Moderne auf der *M/N Yapeyú* hätten präsentiert werden können, wäre also durchaus möglich gewesen. Die Gründe für diese unausgeglichene Art des Austauschs mögen andere gewesen sein. Wahrscheinlich muss von Seite Argentiniens das Interesse an der Präsentation von etwas, dem ein exotischer Charakter zugeschrieben werden kann, viel attraktiver gewesen sein, als ein äquivalenter Kulturaustausch. Somit wiederholt sich der Akt der bewussten Abgrenzung – des *Otherings* –, wie es bereits im Rahmen des touristischen Unterfangens in den Bordzeitschriften zum Ausdruck kommt. Will man sich selbst als modern darstellen, so ist diese Position einfacher gesichert, wenn man als Pendant nichts Vergleichbares zeigt, sondern etwas, an dem man sich nicht messen kann. Und dies ist mit der Schau von Kinderzeichnungen, die neben Werken von «Geisteskranken» oder sogenannter «primitiver Kunst» als «Inspiration der Moderne» gelten, garantiert.²³⁵ Laut eines Berichts im *Argentinischen Tagblatt* sollen viele dieser Kinderkunstwerke von argentinischen Künstler*innen gekauft worden sein.²³⁶ Auch die Zeitung *Noticias Gráficas* betont den «exotischen Charakter» dieser Zeichnungen als von besonderem Interesse für die lokalen Künstler*innen.²³⁷

Mit dem Kurswechsel, der sich um 1956 vollzieht und in allen mit der schwimmenden Ausstellung in Verbindung stehenden Bereichen zum Ausdruck kommt, möchte man der Welt in erster Linie ein modernes Argentinien präsentieren. Diese Art des *Nation Building* ist sowohl nach innen als auch nach außen gerichtet. Innenpolitisch sollen nach dem Sturz Peróns neue Werte zur Konstruktion einer nationalen Identität beitragen. Außenpolitisch wird die Kultur als Instrument übergeordneter politischer und wirtschaftlicher Ziele und als Mittel der Einflussnahme im internationalen Wettbewerb genutzt. In diesem Sinne wird Kulturdiplomatie auch als *Soft Power*, als dritte Macht neben Militär und Wirtschaft

234 Ebd., 72.

235 So beispielsweise der Kunsthistoriker Walter Grasskamp. GRASSKAMP 1994/1989, 169.

236 FE.AGP: o.A., «Japanische Kinderzeichnungen», *Argentinisches Tagblatt*, 12.05.1957, o.A.

237 FE.AGP: o.A., «Ha Quedado Abierta una Muestra de Pintura de Niños Japoneses», *Noticias Gráficas*, 30.04.1957, o.A. Nach dem Zweiten Weltkrieg sind Ausstellungen von Kinderzeichnungen ein weit verbreitetes Phänomen. Dies ist unter anderem dem vermehrten Interesse an der Rolle von Kindern in internationalen Friedensförderungsprogrammen der Nachkriegszeit zuzuschreiben. Das 1946 gegründete Kinderhilfswerk UNICEF (United Nations International Children's Emergency Fund) beispielsweise zählt seit 1953 zu den Sonderorganisationen der Vereinten Nationen. Ausstellungen von Kinderzeichnungen – meist aus kriegsgeschädigten Gebieten – sind für den Nachkriegsoptimismus paradigmatisch, werden während des Kalten Kriegs aber auch gezielt als Propagandainstrument eingesetzt. Siehe dazu Victoria M. Grieve, *Little cold warriors. American childhood in the 1950s*, New York 2018. Etablierte Institutionen wie beispielsweise das MoMA in New York organisieren eine Vielzahl von Ausstellungen mit Werken von Kindern unterschiedlicher Nationen. So beispielsweise 1941 *Children of England Paint* (MoMA Exh. #156), 1942 *Children's Painting and the War* (MoMA Exh. #206), 1944 *Chinese Children's War Pictures* (MoMA Exh. #257) oder 1944 *Soviet Children's Art* (MoMA Exh. #260).

bezeichnet.²³⁸ Durch die Kultur soll das Image Argentiniens in der Welt revidiert werden, das in der internationalen Wahrnehmung während des Zweiten Weltkriegs und des Peronismus eher negativ geprägt war.²³⁹ Mit der eingenommenen Route wird nicht Europa adressiert, sondern die Etablierung potenziell neuer Beziehungen angestrebt. Inwiefern die USA in diesem Sinne eine ambivalente Rolle spielen, wird im Folgenden zu zeigen sein.

238 NYE 2004, 6. Joseph S. Nye, *Bound to lead. The changing nature of American power*, New York 1990.

239 Der Neutralitätskurs Argentiniens während der Amtszeit Peróns stand unter Verdacht, mit Nazi-Deutschland zu kooperieren und führte zu Sanktionen von Seite der USA. CARERAS/POTTHAST 2013, 177ff. Ausführlicher dazu, siehe MEDING/ISMAR 2008.