

### 3. REFERENZORTE: ARGENTINIEN IN DER GLOBALEN KUNSTWELT

#### 3.1 New York: Das Museum of Modern Art als Vorbild

40°43'N 74°0'W, NEW YORK, 20.  
FEBRUAR 1956: In der US-ameri-  
kanischen Metropole legt der sur-  
realistische Maler Leopoldo Presas  
(1915–2009) aus Argentinien seinen

Füllfederhalter zur Seite, klebt einen Briefumschlag zu und bringt ihn zur Post. Rund ein halbes Jahr, bevor die *M/N Yapeyú* den Hafen der argentinischen Hauptstadt verlässt, wird ein Brief über den Atlantik geschickt. Der Empfänger ist der zukünftige Museumsdirektor Rafael Squirru in Buenos Aires. Presas berichtet in diesem Schreiben über seine Besuche der US-amerikanischen Museen und formuliert den Wunsch, sein Freund Squirru möge das Vorhaben zur Errichtung des Museo de Arte Moderno in die Tat umsetzen.<sup>1</sup>

Im vorliegenden Kapitel wird die schwimmende Ausstellung von 1956 in Bezug zu drei geografischen Referenzpunkten gesetzt. Dabei handelt es sich um keine tatsächlichen Anlegepunkte des argentinischen Schiffes, sondern vielmehr um Anhaltspunkte einer ideologischen Referenzroute, die als roter Faden durch dieses Kapitel führt. Dies erlaubt es, die *exposición flotante* in den Kontext der globalen Kunstwelt der Nachkriegszeit einzuordnen.

1 Leopoldo Presas schreibt: «prefería que fueras el realizador del Museo de Arte Moderno», «Ich möchte, dass Du der Direktor des Museums für Moderne Kunst wirst», AIIAC. FS: Presas an Squirru, Brief, 20.02.1956.

Mit dem Museum of Modern Art (MoMA) in New York, der Biennale von Venedig und der Biennale von São Paulo sind drei Schauplätze gewählt, die für die Kanonbildung der modernen Kunst der Nachkriegszeit konstitutiv sind.<sup>2</sup> An diesen Orten zeigt sich besonders deutlich, inwiefern sich geopolitische Machtverhältnisse der Nachkriegszeit auf Aushandlungsprozesse der nationalen Repräsentation in der bildenden Kunst auswirken.<sup>3</sup> Diese lassen sich konkret an der Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit etablierter Institutionen ablesen oder manifestieren sich räumlich auf den Ausstellungsgeländen der internationalen Großausstellungen.<sup>4</sup> Die Kanonisierung der Moderne kann demnach, so die These, als eine Art hegemonialer Territorialisierungsprozess aufgefasst werden. Dabei steht die Frage im Zentrum, wer bei der territorialen Beanspruchung von Raum um nationale Repräsentation im internationalen Ausstellungskontext welchen Platz einnimmt und welche Rolle Argentinien dabei zukommt. Die Untersuchung der jeweiligen Exklusionsmechanismen dieser Kanonisierungs- beziehungsweise Territorialisierungsprozesse zeigt beispielhaft, dass die Marginalisierung der argentinischen Kunst der Moderne, die teilweise bis in die heutige Zeit nachwirkt, nicht per se gegeben ist. Vielmehr kommt sie durch stetige Interaktion unterschiedlicher Akteur\*innen der globalen Kunstwelt zustande.

Bei der genannten Korrespondenz handelt es sich um das früheste Dokument des Nachlasses von Rafael Squirru, in dem die Gründung des Museo de Arte Moderno in Buenos Aires, dessen erste Ausstellung die *exposición flotante* von 1956 sein wird, explizit erwähnt wird [35].<sup>5</sup>

Die von Presas mit Staunen, Faszination oder gar Unverständnis formulierten Beschreibungen der US-amerikanischen Museen sind kunsthistorische Zeugnisse, die aus argentinischer Perspektive exemplarisch Aufschluss über die heute als selbstverständlich wahrgenommenen Infrastruktur- und Ausstellungskonventionen geben. Sie sind eine Momentaufnahme der Kunstszene der Nachkriegsmoderne, die in den Folgejahren und bis heute die Narration der Kunstgeschichte der Moderne geprägt haben. Die Rolle des 1929 gegründeten Museum of Modern Art in New York als kanonbildende Institution der Moderne wurde in der Forschung ausgiebig untersucht.<sup>6</sup> Wie die Kunsthistorikerinnen Sofía Dourron und Andrea Giunta nach-

2 BOERSMA/ROSSEM 2015; LANGFELD/BAUDUIN 2018; LOCHER 2012; OESTERREICH/HANDBERG 2018.

3 Oliver Marchart beispielsweise schreibt, dass die «Politik der Biennialisierung», für die «Konstruktion lokaler, nationaler und kontinentaler Identität» konstitutiv sei. MARCHART 2008, 7.

4 ALTSHULER 1998 und 2008, GARDNER/GREEN 2016; GREENBERG u. a. 2010 (1996); KLÜSER/HEGEWISCH 1991; LANGFELD/BAUDUIN 2018.

5 AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 20.02.1956.

6 Siehe beispielsweise Hans Belting, «Contemporary Art and the Museum in the Global Age», BUDDENSIEG/WEIBEL 2007, 16–38; Carol Duncan, *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums*, London 1995; KLONK 2009, LANGFELD/BAUDUIN 2018; LOCHER 2013; HANDBERG/OESTERREICH 2018; STANISZEWSKI 2001; Sandra Zalman, «When Modern Art Was Contemporary: The Museum of Modern Art as Kunsthalle», SCHNEEMANN 2018, 303–313.

New York, Feb. 20, 1956

Querido Rafael

Comunimo de volver la tuya

no se si por \$5 o \$6 cog, pero de ray en cuando te escriba a los uno una manera de tener contacto contigo y con ello fui para mi una agrada. Lo mismo sorprese el entusiasmo que se vive pensando en la posibilidad del viaje, pues facilmente imagino hacer el viaje para mi que significaria tu presencia aqui, pero, espoumo aparte, prefiero que fueras el realizador del Museo de Arte Moderno. Te escribi ya otra a Mar del Plata que espero haya llegado a tus manos donde te contaba mis primeras tribulaciones; no se si te contaba que <sup>estaba</sup> trabajando en un estudio de dibujos por una semana, en un ambiente de lo más cordial y en una mujer que habla algo español y me brada de las indicaciones del boss que no comprendo, absolutamente nada a la semana me duplicaron pagueme a \$10 dol. por la o sea como a un principiante, pero me ofrecieron un trabajo horrible a realizar en casa que yo acepté con gran alegría pensando en mi liberación, pero resulta que estoy muy exaltado de que en el estudio, por lo tanto que trabajar en una mujer pensativa y cosa en mi comportamiento del hotel que pesa a ser deo, mientras me recibe suficiente luz del día, pero las ventanas dan a unos edificios para dos, sombríos, y luego que trabaje todo el día pero en cuanto tarde un poco en sublevar el trabajo se me llaman por teléfono. Ahora suspendi el trabajo, pero la semana que viene (27 de Feb.) inauguro una exposición en una pequeña galería. Espero mis esperanzas, en que haga algún resultado positivo, pero el trabajo tal cual se realiza aquí no es lo que constituiria una especialidad en los libros, y así más son ya muchos, los años que no lo realigo y es para mí una escleritud inaberrable el material. Que que cambia

[35] Brief von Leopoldo Presas (New York) an Rafael Squirru (Buenos Aires), 20.02.1956, erste Seite, Fondo Rafael Squirru, Archivo IIAC-UNTREF, Buenos Aires.

weisen, diente das MoMA als Vorbild bei der Museumsgründung in Buenos Aires.<sup>7</sup> Mit dem Museo de Arte Moderno in Buenos Aires soll ein gleichwertiges Pendant in Argentinien geschaffen werden, was auch bei der Namensgebung betont wird.<sup>8</sup> Presas Briefe sind Ausdruck einer «Protonarration»<sup>9</sup> des MAMBA. Denn die im Vorfeld geäußerten Beobachtungen, Ideen oder Utopien geben mehr Aufschluss über das gesellschaftliche Selbstverständnis einer Gruppe von Intellektuellen in Buenos Aires der 1950er Jahre als die Beschreibung von tatsächlich Realisiertem.<sup>10</sup> Presas Ideen und Vorschläge für die Realisierung des Museums in Buenos Aires geben Einblick in einen Moment der argentinischen Sozialgeschichte, der von einer gewissen Zukunftseuphorie geprägt ist.

Inwiefern hier durch die Auswahl der Künstler\*innen für die *exposición flotante* eine Anlehnung an den vom MoMA in New York vorgegebenen Kanon

7 Siehe DOURRON 2015, 153 sowie DOURRON 2017, 9 und 29ff; GIUNTA 2007, 67.

8 Rafael Squirru erklärte Andrea Giunta in einem Interview, wie wichtig für ihn die Bezeichnung «Museo de Arte Moderno» in Anlehnung an das «Museum of Modern Art» war und dass er die Bezeichnung «Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires» ablehne. GIUNTA 2007, 311, Anm. 32.

9 Ich verwende den Begriff «Protonarration», um auf die Zeit vor der Museumsgründung im Jahr 1956 einzugehen. Die offizielle Geschichtsschreibung des MAMBA beginnt entweder im Jahr 1960 mit der ersten Ausstellung im neu eröffneten Gebäude des Museums oder mit dem Gründungsdekret von 1956. Beispielsweise: BUCCELLATO/RABOSSI 2011, PARGNOLI/SQUIRRU 1966. In der von Squirru und Pargnoli herausgegebenen Jubiläumspublikation zum zehnjährigen Bestehen des Museums werden die Museumsaktivitäten ab 1959 aufgelistet und die *exposición flotante* nicht erwähnt. Bis dato wurde in der Forschung nicht auf die Geschichte vor der Museumsgründung eingegangen.

10 Mit Presas Briefen liegt bloß eine Seite des Schriftverkehrs vor. Ob Squirrus Antworten in Presas privatem Nachlass – sofern ein solcher überhaupt existiert – gefunden werden könnten, ist zum aktuellen Zeitpunkt nicht bekannt, böte jedoch Anlass zu weiteren Forschungen auf dem Gebiet.

erfolgt, wird mit dem Verweis auf die bereits während des Zweiten Weltkriegs angelegte *Latin American Collection* deutlich. Ziel der nachfolgenden Untersuchung ist es, aufzuzeigen, dass es für Nationen wie Argentinien unmöglich war, die von ihnen angestrebte Position in der globalen Kunstwelt einzunehmen. Grund dafür sind die hegemonialen Interessen der USA im Kalten Krieg, die sich nicht zuletzt in der geopolitisch strategisch eingesetzten Wanderausstellungstätigkeit des MoMA widerspiegeln.

Über den Künstler Leopoldo Presas findet sich kaum kunsthistorische Forschung. Er studierte bei Lino Enea Spilimbergo,<sup>11</sup> war Mitglied der 1939 gegründeten argentinischen Surrealist\*innen-Gruppe Orión und hält sich zum Zeitpunkt des Briefaustauschs in New York auf, wo er in der Galería Sudamericana eine Einzelausstellung präsentiert.<sup>12</sup> Diesen Aufenthalt nutzt der Künstler für eingehende Besichtigungen der New Yorker Museen. So schwärmt er beispielsweise von der Ausstattung und Infrastruktur des MoMA: Die «großartige Kinemathek» oder der Museumsshop, der «Reproduktionen in Großformat oder als Postkarte» anbiete, seien ausschlaggebend für die «einmalige Dynamik» dieser Institution.<sup>13</sup> Auffällig ist Presas wiederholte Thematisierung der Präsentationsform der Kunstwerke im Ausstellungsraum, wie dies am Beispiel des Solomon R. Guggenheim Museum deutlich wird:

«En la Guggenheim hay un cuadro por pared y a veces se permiten el lujo de dejar una pared en blanco, estando en una pared un cuadro la condigna en blanco y en un rincón un parrón con una linda planta, resultado: te sientes en un templo de la contemplación artística.»<sup>14</sup>

11 WECHSLER 2006, 90ff.

12 Die Ausstellung *Leopoldo Presas of Argentina. Oils, Temperas, Drawings* fand vom 27. Februar bis zum 18. März 1956 statt. Presas hatte 1946 seine erste Einzelausstellung in der Galería Callao in Buenos Aires, stellte 1950 im Instituto de Arte Moderno (IAM) aus sowie in den Folgejahren in den dort ansässigen Galerien Plástica, Witcomb, Krayd und Antigone. 1953 war er Teil der argentinischen Repräsentation an der zweiten Biennale in São Paulo. (Ausst.kat. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953, 70).

13 «Y hay además una cinemateca estupenda, y exposición y venta de reproducciones en gran tamaño de los cuadros del museo, además de venta de reproducciones tamaño postal. En fin viendo una de las características del museo d. Arte Moderno su dinamismo.» «Zur Infrastruktur zählt eine ausgezeichnete Kinemathek und die Präsentation und der Verkauf von großformatigen Reproduktionen der Werke des Museums, ebenfalls im Postkartenformat. Zusammengefasst sehe ich das als charakteristisch für die Dynamik des Museums.» AIIAC.FS: Presas an Rafael Squirru, Brief, 23.04.1956.

14 «Im Guggenheim haben sie ein Bild pro Wand und manchmal erlauben sie sich sogar den Luxus, eine Wand freizulassen, alles in Weiß, und in einer Ecke steht ein Topf mit einer schönen Pflanze. Das Resultat: Du fühlst Dich in einem Tempel der künstlerischen Kontemplation.» AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 07.03.1956. Zur Topfpflanze in der modernen und zeitgenössischen Kunst, siehe Stefanie Marlene Wenger, «Beyond Decoration. Die Wirkmacht der Topfpflanze im Kunst-Display der Postdigitalität. Eine Case Study am Beispiel von *New Eelam*», Kristin Klein / Willy Noll (Hg.), *Postdigital Landscapes. Kunst und Medienbildung in der digital vernetzten Welt*, Zeitschrift *Kunst Medien Bildung*, 2019, (<http://zkmb.de/beyond-decoration-die-wirkmacht-der-topfpflanze-im-kunst-display-der-postdigitalitaet>).

Das beschriebene Ausstellungsdisplay des *White Cube* steht paradigmatisch für die Kunst der Nachkriegsmoderne. Presas muss das auratisierende Moment, das der weißen Zelle 1976 von Brian O'Doherty zugeschrieben worden ist, besonders aufgefallen sein.<sup>15</sup> In diesem, ihn augenscheinlich beeindruckenden Setting stellt sich Presas vor, argentinische Künstler\*innen auszustellen: «*imaginate un lindo Badii o un Alonso en un gran espacio blanco lleno de pureza y dignidad.*»<sup>16</sup> Die beiden genannten Künstler Libero Badii (1916–2001) und Carlos Alonso (\*1929) zählen in den 1950er Jahren zur aufstrebenden Generation der argentinischen Kunstszene<sup>17</sup> und Alonso ist ein halbes Jahr später vertreten in der *exposición flotante*.<sup>18</sup>

Presas detailreiche Beschreibungen der institutionellen Praxis der US-amerikanischen Museen haben den 31-jährigen Squirru, der die Museen in Europa kennt, aber noch nie in New York war,<sup>19</sup> offensichtlich beeindruckt und scheinen für seine Bemühungen um die Museumsgründung in Buenos Aires besonders relevant zu sein. Wie aus den Briefen hervorgeht, erscheint es Squirru und Presas notwendig, die Werke argentinischer Künstler\*innen durch eine moderne Form der öffentlichen Präsentation zu würdigen. Die Adaption des als universal und neutral geltenden *White Cube* soll den argentinischen Werken gleichermaßen zu dem Status verhelfen, der sie als modern ausweist und der Kunstproduktion Europas sowie der USA ebenbürtig macht. Um künftig in der globalen Kunstwelt eine relevante Rolle spielen zu können, ist für Squirru und Presas die Adaption der Präsentationsform führender moderner Kunstmuseen die erste Voraussetzung zum Erfolg.

Noch ist in Buenos Aires jedoch nicht klar, welches Gebäude für das Museo de Arte Moderno überhaupt infrage kommen könnte. Ebenso offen ist die Finanzierung. Presas schlägt in einem Schreiben vor, das auf privaten Spenden basierende Finanzierungssystem des MoMA allenfalls auch auf Buenos Aires zu übertragen:

15 Der Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty prägte mit seiner 1976 im *Artforum* veröffentlichten Aufsatzserie «*Inside the White Cube*» erstmals den Begriff dieses Displayformats. O'DOHERTY 1999/1976. Die New Yorker Museen, in erster Linie das MoMA mit den seit den 1920er Jahren von Alfred H. Barr kuratierten Ausstellungen, nahmen in der Institutionalisierung des White Cubes eine Schlüsselrolle ein. Siehe dazu beispielsweise STANISZEWSKI 2001.

16 «Stell Dir vor, ein schöner Badii oder ein Alonso in einem grossen weissen Raum voller Reinheit und Würde», AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 07.03.1956.

17 Der hauptsächlich als Bildhauer tätige Badii wurde in Buenos Aires von der Galería Krayd vertreten. Er erhielt 1953 den Gran Premio de Honor del Ministerio de Educación en el Salón Nacional und seine Skulpturen waren 1953 an der zweiten Biennale in São Paulo Teil der argentinischen Repräsentation (Ausst.kat. Biennale São Paulo, 71. <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4391>). Alonso gilt als bedeutendster Schüler von Lino Enea Spilimbergo. Nach der Verleihung des ersten Preises im Salón de Estudiantes von 1947 erlangte er immer mehr Aufmerksamkeit. Er stellte 1953 in der Galería Viau in Buenos Aires aus und reiste anschließend mit den Einkünften aus dem Verkauf zu Studienzwecken nach Europa.

18 Badii wurde in der *exposición flotante* nicht berücksichtigt, da dort keine Bildhauerei präsentiert wurde.

19 SQUIRRU 2008.

«En el museo de aquí a la entrada hay una gran placa en la cual están grabados los nombres de los donantes y protectores del museo; todo es cuestión de conseguir los 2 o tres promesas nombres ilustres y luego a la gente le gusta que figure el suyo, si es posible en letras de oro.»<sup>20</sup>

Obschon die finanzielle Situation vor der offiziellen Museumsgründung nicht geklärt werden kann, wird die Entscheidung, das zukunftsversprechende Museum als staatliche Institution zu führen, bereits vertraglich festgehalten. Der Präsident der Übergangsregierung, Eduardo Lonardi, erlässt deshalb am 11. April 1956 ein Dekret, das durch den Bürgermeister von Buenos Aires, Intendente Madero, in Kraft gesetzt werden soll. Es bestätigt offiziell die Gründung des Museo de Arte Moderno und ernennt Rafael Squirru zum ersten Direktor.<sup>21</sup>

Rhetorisch geschickt werden im Erlass zunächst aufeinander bezugnehmende Gründe genannt, welche die Schaffung eines Museums für Moderne Kunst unabdingbar machen sollen: Die Entwicklung der Kunstproduktion des 20. Jahrhunderts werde durch Museen und andere Kulturinstitutionen in Argentinien nur marginal repräsentiert, was die Wahrnehmung aktueller künstlerischer Tendenzen verzögere und einen allgemeinen Widerstand gegenüber moderner Kunst hervorrufe, der sich einzig aufgrund mangelnder Kenntnis erklären ließe. Es sei daher äußerst ratsam, unterschiedliche Erscheinungsformen moderner Kunst zu fördern, ohne den Wert der künstlerischen Produktion zu missachten, die sich auf den traditionellen Kanon beziehe. Nur diese Art der Sichtbarkeit könne in Argentinien eine für die Akzeptanz des künstlerischen Fortschritts unerlässliche Debatte garantieren.<sup>22</sup>

Der Verweis auf den Bildungsauftrag des Museo de Arte Moderno als öffentliche Institution dient weiter dazu, auf die aktuelle gesellschaftspolitische Lage der Nation näher einzugehen: Es müsse beachtet werden, dass es kaum je einen geeigneteren Zeitpunkt gegeben hätte, um im Sinne der Revolución Libertadora – der Befreiungsrevolution – die «durch die Diktatur verwüsteten kulturellen Organisationen zu rehabilitieren».<sup>23</sup> Denn eines der wichtigsten Anliegen in der aktuellen Krise sei die «Wiederherstellung der kulturellen Werte».<sup>24</sup> Die Förderung der argentinischen Kunst und deren Vermittlung an die Bevölkerung wird als

20 «Im Museum hier hat es neben dem Eingang eine große Tafel, auf der die Namen der Spender und Stifter des Museums eingraviert sind. Es geht nur darum, 2 oder drei bedeutende Namen für sich zu gewinnen und danach möchten die anderen Leute auch gerne den ihrigen eingraviert sehen, wenn möglich in goldenen Lettern.» AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 20.02.1956.

21 Das Dekret ist auf die Initiative des Unterstaatssekretärs des Innenministeriums, Carlos Manuel Muñiz zurückzuführen, mit dem Squirru gut befreundet war. PARGNOLI/SQUIRRU 1966, 1. Das Dokument befindet sich heute im Archiv des Museo de Arte Moderno in Buenos Aires. MAMBA: Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd.

staatliches Anliegen formuliert.<sup>25</sup> Dourron beschreibt die Museumsgründung in ihrer Untersuchung der ersten Jahre des Museo de Arte Moderno überzeugend als «politische Notwendigkeit».<sup>26</sup> Sie argumentiert in Bezug auf den Historiker Luis Alberto Romero, dass es für die neue Regierung, die Argentinien als modernen Staat repräsentieren wolle, unerlässlich sei, die Errichtung einer öffentlichen Institution mit dem Namen «modern» zu verbinden und damit einer internationalen Symbolik des Fortschritts nachzukommen.<sup>27</sup> Im Sinne der internationalen Wettbewerbsfähigkeit wird im Gründungsdekret zudem vermerkt, dass in den zentralen Metropolen der Welt bereits ähnliche Institutionen mit großem Erfolg existierten.<sup>28</sup> Wie Sofia Dourron beobachtet, sieht das im Gründungsdekret formulierte Profil des Museo de Arte Moderno vor, sich wie das MoMA in New York mit unterschiedlichen Departementen allen Formen des künstlerischen Ausdrucks zu widmen.<sup>29</sup>

Mit dem Erlass vom April 1956 existiert das Museo de Arte Moderno vorerst auf Papier und wird durch den Direktor Rafael Squirru repräsentiert. Doch abgesehen von der unsicheren finanziellen Situation existiert weder eine Sammlung noch ein eigentliches Museum. Die Bauarbeiten des von den Architekten Mario Roberto Álvarez (1913–2011) und Macedonio Ruiz (1906–1987) geplanten, prestigeträchtigen Gebäudes für das Teatro Municipal General San Martín, mitten im Zentrum von Buenos Aires an der Avenida Corrientes, wo auch das Museum untergebracht werden soll,<sup>30</sup> sind bei der Museumsgründung noch lange nicht abgeschlossen.<sup>31</sup> Erst vier Jahre später, 1960, kann mit einer großen internationalen Ausstellung das Museum an seinem eigentlichen Standort eingeweiht werden. Bis dahin wird die neugegründete Institution aufgrund eines fehlenden Gebäudes «museo fantasma» – Geistermuseum – genannt, wie aus einer Anekdote von Squirru hervorgeht.<sup>32</sup>

1956 gilt es, die Institution baldmöglichst in der Öffentlichkeit sichtbar zu machen. So kommt wohl Madanes Vorschlag der Organisation einer schwimmenden Ausstellung auf der *M/N Yapeyú* für Squirru gelegen. Die *exposición flotante* wird somit zur ersten Aktivität des Museums. Durch die Präsentation der modernen Kunst Argentiniens in den Häfen der Welt wird internationale Sichtbarkeit angestrebt. Sie gilt demnach als symbolische Vorwegnahme der künftigen internationalen Ambitionen der kulturellen Institutionen von Buenos Aires.<sup>33</sup>

25 Ob die Finanzierung letztlich doch aus der Staatskasse kam, ist bis heute unklar.

26 DOURRON 2017, 39.

27 Ebd.

28 MAMBA: Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956.

29 DOURRON 2015, 153, und DOURRON 2017, 9/29f.

30 MAMBA: Decreto de la Creación del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1956.

31 Zum Bau haben die Architekten eine umfassende Publikation herausgegeben: ALVAREZ/RUIZ 1959. Siehe auch Luis E. Carranza / Fernando Luiz Lara (Hg.), *Modern Architecture in Latin America. Art, Technology, and Utopia*, Austin 2014, 186ff.

32 PARPAGNOLI/SQUIRRU 1966, 1.

33 GIUNTA 2007, 68.

Die argentinische Geschichte ab 1955 ist, so der Historiker Daniel James, vom Begriff der Moderne geprägt.<sup>34</sup> Mit dem politischen Umbruch einhergehend werden Debatten darüber geführt, welche Kriterien die Nation erfüllen muss, um im internationalen Vergleich als modern zu gelten. Neben dem wirtschaftlichen Aufschwung des Landes gilt auch die Erneuerung der Kulturszene und deren Anschluss an das internationale Geschehen als dringende Notwendigkeit. Vor dem Hintergrund dieser Bestrebungen macht sich Optimismus breit, dass die erst in den 1980er Jahren durch Serge Guilbauds in *How New York Stole the Idea of Modern Art* prominent postulierte Verschiebung der weltweit bedeutendsten Kulturmetropole der Moderne von Paris nach New York, auch nach Buenos Aires erfolgen könnte.<sup>35</sup> Die Beobachtungen auf der Grundlage von Presas Briefen und davon ausgehenden Realisierungsideen führen vor Augen, dass die Rollen der globalen Kunstwelt der Nachkriegszeit – zumindest aus argentinischer Perspektive – noch nicht fix zugeteilt sind und Buenos Aires – bei anderem Verlauf der Geschichte – eine andere Position hätte einnehmen können.

Dass 1956, im Gründungsjahr des Museo de Arte Moderno und der Realisierung der schwimmenden Ausstellung, die Karten der globalen Kunstwelt jedoch bereits verteilt sind und die USA vor dem Hintergrund des Kalten Krieges sowohl ökonomisch als auch kulturpolitisch eine Vormachtstellung einnehmen, ist bereits in den 1970er Jahren von der kunsthistorischen Forschung erkannt worden.<sup>36</sup> Das Museum of Modern Art in New York spielt dabei eine zentrale Rolle.<sup>37</sup>

Während im Jahr 1956 die argentinische *exposición flotante* auf hoher See unterwegs ist, tourt auch die viel rezipierte Wanderausstellung *The Family of Man* durch die Welt und macht Halt an unterschiedlichen Stationen.<sup>38</sup>

Schon während des Zweiten Weltkriegs war das MoMA in New York in Programme involviert, die die Grundlage für ihre späteren Aktivitäten als Schlüsselinstitution im Kalten Krieg bildeten.<sup>39</sup> So arbeitete das Museum unter anderem eng mit Nelson Rockefellers (1908–1979) Office of the Coordinator of Inter-American Affairs zusammen. Unter dem Banner der *Good Neighbor Policy* tourten während

34 JAMES 2007, 13.

35 GIUNTA 2005, 149; GILBAUT 1983. Andrea Giunta und Laura Malosetti Costa nehmen im Vorwort zur Publikation *Ver y Estimar. Arte de posguerra* Bezug auf Harold Rosenbergs *On the fall of Paris* von 1940, worin er eine neue Ordnung der Kunstzentren der Welt ankündigte. GIUNTA/MALOSETTI COSTA 2005, 15.

36 COCKCROFT 1985/1974, Max Kozloff, «American Painting During the Cold War», *Artforum*, 11/9, 1973, 43–54. Zum spezifischen Bezug der US-amerikanischen Kulturinstitutionen zu Lateinamerika siehe COCKCROFT 1988, Shifra Goldman, «La pintura Mexicana en el decenio de la confrontación», *Plural* 85, 1978, 33–44, und Dies., *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, Austin, 1981.

37 Für die jüngere Forschung dazu, siehe zum Beispiel HILLS 2010.

38 Die Ausstellung tourte weltweit zwischen 1955 und 1965. Siehe: Department of Circulating Exhibitions Records, The Museum of Modern Art Archives, New York. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/CEB.html>. Siehe auch: BACK/SCHMIDT-LINSENHOF 2004 oder ein Fallbeispiel der Ausstellung in der Kunsthalle Helsinki: Maija Koskinen, «The Kunsthalle Helsinki as an Artistic Battlefield of the Cold War from the late 1940s to the 1960s», SCHNEEMANN 2018, 191–206.

39 COCKCROFT 1985/1974, 127; COCKCROFT 1988, 192ff. Siehe auch: SERVIDDIO 2011, SERVIDDIO 2012.

der Kriegsjahre insgesamt 19 von den USA ausgehende Wanderausstellungen durch Lateinamerika.<sup>40</sup> Spezielle Versionen der Ausstellungen *Road to Victory, Camouflage for Civilian Defense, The Arts in Therapy, Chinese Children Picture the War* oder *Soviet Children's Art* waren extra für Lateinamerika produziert.<sup>41</sup> Im Gegenzug wurden Wanderausstellungen mit lateinamerikanischer Kunst organisiert und in den USA gezeigt.<sup>42</sup>

Die Form des kulturellen Austauschs durch Ausstellungen war den Akteur\*innen der argentinischen Kunstszene also bestens vertraut – selbst wenn das Machtverhältnis einseitig geprägt und die hegemonialen Interessen der USA wohl nicht öffentlich kommuniziert wurden. In Presas Brief wird deutlich, dass er der Überzeugung ist, dass Buenos Aires mit einem eigenen Museum für moderne Kunst in der Lage wäre, eigenständig zu diesem Kulturaustausch beizutragen. So schreibt er, das zukünftige Museum solle in erster Linie als Ort des «kulturellen Austauschs der amerikanischen und europäischen Länder» wahrgenommen werden.<sup>43</sup> Für einen gelungenen Austausch schlägt er vor, Ausstellungen zu organisieren, die alternierend europäische Positionen und «amerikanische Meister» wie Emilio Pettoruti (1892–1971) aus Argentinien,<sup>44</sup> Candido Portinari (1903–1962) aus Brasilien oder Rufino Tamayo (1899–1991) aus Mexiko zeigen.<sup>45</sup>

Diese Namen widerspiegeln den Kanon der lateinamerikanischen Moderne, der während der Kriegsjahre im Rahmen der «guten Nachbarschaftspolitik» durch die USA geformt wurde. 1939 markierte der Kauf eines Werks des «good neighbor artists»<sup>46</sup> Portinari den Beginn der Sammlungstätigkeit lateinamerikanischer Kunst im MoMA,<sup>47</sup> und im Jahr 1940 widmete das Museum dem Künstler aus Brasilien eine Einzelausstellung.<sup>48</sup> Auch Pettoruti und Tamayo sind in die Sammlung der New Yorker Institution eingegangen.<sup>49</sup> Die sogenannte Latin American Collection wurde während des Zweiten Weltkriegs zusammengetragen und 1943 in der gleich-

40 Rockefeller war, so Cockcroft, deshalb an Lateinamerika interessiert, weil er dort seine lukrativsten Investitionen – z. B. für Creole Petroleum, eine Tochtergesellschaft von Standard Oil – tätigte. COCKCROFT 1985/1974, 127 und COCKCROFT 1988, 192. Zu den Wanderausstellungen in Lateinamerika siehe auch GIUNTA 2007, 10 und 13, sowie MCCRAY 1954, 12.

41 Ebd.

42 So beispielsweise *Modern Mexican Paintings, The Popular Art of Mexico, Paintings from Ten Latin American Republics, Graphic Arts of Mexico and Argentina, Cuban Painting Today*. Ebd. Siehe auch: GIUNTA 2007, 10 und 31ff.

43 «[...] un intercambio cultural con los países Americanos y Europeos», AIIAC.FS: Presas anSquirru, Brief, 07.03.1956.

44 Zu den «amerikanischen» Ländern zählt Presas sowohl Nord-, Mittel- und Südamerika. Ebd.

45 Ebd.: «[...] un intercambio cultural con los países Americanos y Europeos alternando una muestra de Pettoruti con una de Portinari o Tamayo». Die Künstler aus Europa sollten, so Presas, mit Leihgaben zum beabsichtigten Kulturaustausch beitragen. Presas hätte erst kürzlich im Guggenheim ein von dem bekannten abstrakten Künstler Hans Hartung (1904–1989) geliehenes Bild gesehen. «Y hasta los pintores europeos pueden prestar cuadros; en la Guggenheim vi un cuadro de Hartung que es un abstracto muy conocido, y decía en la tarjeta <prestado por el artista>». Ebd.

46 Begriff übernommen von JONES 2016, 127.

47 SERVIDDIO 2012, 205.

48 SERVIDDIO 2010, 484.

49 Pettoruti, der abstrakt arbeitete und keine lokale Spezifik erkennen lässt, wurde zunächst mit dem Argument zurückgewiesen, er sei nicht authentisch genug. In den 1940er Jahren sind seine Werke dennoch in die Latin American Collection eingegangen. Ebd., 485.

namigen Ausstellung präsentiert. Als treibende Kraft hinter der Sammlungstätigkeit des MoMAs stand niemand Geringeres als Nelson Rockefeller, der Leiter des Office of the Coordinator of Inter-American Affairs (OCIAA).<sup>50</sup> 1942 gründete Rockefeller mit privaten Mitteln einen anonymen Fonds, den Inter American Fund, um damit rund 200 Werke von Künstler\*innen aus unterschiedlichen Regionen Lateinamerikas anzukaufen.<sup>51</sup> Im selben Jahr wurde der MoMA-Kurator Lincoln Kirstein mit einer Doppelmission beauftragt und auf eine Reise durch Südamerika geschickt: Einerseits sollte er Kunstwerke für die Sammlung des MoMA ankaufen, andererseits die Aktivitäten der konkurrierenden nordamerikanischen Funktionäre ausspionieren und regelmäßig Bericht erstatten.<sup>52</sup> In Argentinien besuchte Kirstein gemeinsam mit María Rosa Oliver (1898–1977), Gründungsmitglied der Zeitschrift *Sur*, unter anderem das Atelier von Spilimbergo.<sup>53</sup> Kirstein warb in Argentinien Werke von Héctor Basaldua, Antonio Berni, Norah Borges, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Raúl Soldi, Lino Eneas Spilimbergo, Demetrio Urruchúa ein – Namen, die sich im Verzeichnis der *exposición flotante* wiederfinden.<sup>54</sup> Auffällig ist die breite Vertretung der «Muchachos de París». Auch der von Kirstein verfasste Essay zu den argentinischen Werken im Sammlungskatalog hebt die Verbindung der argentinischen Künstler\*innen zu den modernen europäischen Meistern und Schulen hervor.<sup>55</sup>

Die Tatsache, dass einige Werke von Künstler\*innen der *exposición flotante* schon rund eine Dekade zuvor in die Latin American Collection des MoMA eingegangen waren, zeigt auf, dass deren Präsenz in der New Yorker Sammlung eine Art Kanon etablierte, der von argentinischen Kurator\*innen wie Squirru für die eigene Ausstellungstätigkeit gleichsam aufgegriffen wird. Im publizierten Sammlungskatalog der *Latin-American Collection* hebt Kirstein den Maler Spilimbergo als prominenten Vertreter der argentinischen Moderne hervor:

«Lino Enea Spilimbergo, of Italian origin, was born in Buenos Aires in 1896. Trained in the Academy as a figure- and landscape-painter in the line of Segantini, after 1925 he also felt the impact of Lhote, but indirectly that of de Chirico and Modigliani as well. His impressive female figures with their characteristic wide-open, large pupilled eyes have their neoclassic monumentality (...).»<sup>56</sup>

50 SERVIDDIO 2012, 207.

51 Ebd.

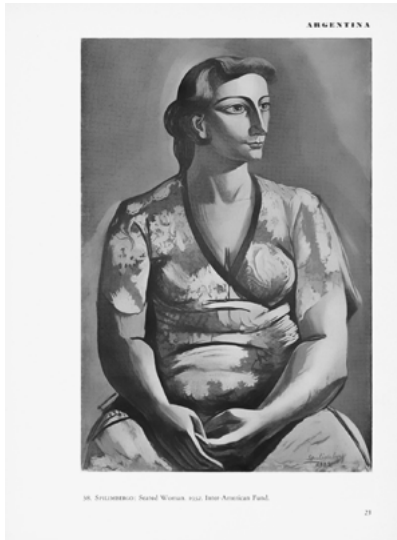
52 Alfred Barr wurde gleichzeitig mit derselben Mission nach Mexiko und Kuba geschickt. Ebd.

53 Dort sollen sich die beiden besonders für die Serigrafien *La vida de Emma* interessiert haben. Ebd., 208. Zur Rolle Olivers und den Korrespondenzen zwischen ihr und Rockefeller, siehe GIUNTA 2007, 32ff.

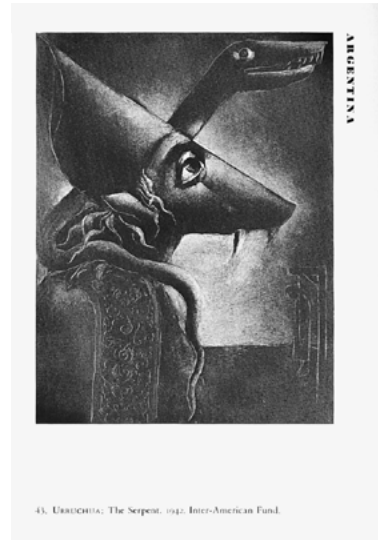
54 KIRSTEIN 1943, 87ff.

55 Ebd., 21ff.

56 Ebd., 21.



[36] Katalog *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, New York, 1943, 23, fig. 38: Spilimbergo, *Seated Woman*, 1932.



[37] Katalog *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, MoMA, New York, 1943, 24, fig. 43: Urruchúa, *The serpent*, 1942.

Der Verweis auf die monumentalen Frauenfiguren wird durch eine prominente Reproduktion seines Gemäldes *Seated Woman* (1932) im Katalog verdeutlicht [36].<sup>57</sup> Die dargestellte Frau, die mit großen Augen in die Ferne blickt, weist deutliche Parallelen zu Spilimbergos Zeichnung auf, die auf dem Cover des Ausstellungskatalogs der schwimmenden Ausstellung abgebildet ist [6]. Es ist kaum als Zufall zu werten, dass ein auffallend ähnliches Werk von Spilimbergo, dessen Bedeutung als Meister der Moderne auch durch Bestände in der Sammlung des MoMA legitimiert ist, das Titelblatt der Ausstellungsbroschüre der *exposición flotante* ziert.

Die politischen Absichten der USA im Zusammenhang mit der Sammlung lateinamerikanischer Kunst, die nicht bloß als altruistische Förderung friedlicher Nachbarschaftsbeziehungen bezeichnet werden können, sondern auch der Bekämpfung des Faschismus und der Sicherung der eigenen Vormachtstellung im Zweiten Weltkrieg dienen sollten,<sup>58</sup> sind an manchen Stellen in der sammlungsbegleitenden Publikation erkennbar. So zeigt sich dies beispielsweise in der Rhetorik, in der Kirstein das Werk des argentinischen Künstlers Demetrio Urruchúas beschreibt [37]: «his strongest work has been his anti-fascist monotypes, whose cruelty and courage have not recommended them to political appreciation in a city existing under a <state of siege> to ensure its neutrality.»<sup>59</sup> Der beschriebene «Belagerungszu-

57 Ebd., 23, Abb. 38.

58 SERVIDDIO 2010 und SERVIDDIO 2011.

59 KIRSTEIN 1943, 21.

stand» der Stadt Buenos Aires ist als deutlicher Seitenhieb gegen den argentinischen, rechtslastigen «Neutralitätskurs» während des Zweiten Weltkrieges zu verstehen, denn von Seiten der USA ging die Besorgnis aus, Argentinien könne als Einfallstor der Achsenmächte dienen.<sup>60</sup>

Die Verhinderung der Ausbreitung nationalsozialistischen Gedankenguts auf dem gesamten südamerikanischen Kontinent, die durch die kulturdiplomatische Pflege einer «guten Nachbarschaft» – nebst der Absicherung wirtschaftlicher Eigeninteressen – von Seiten der USA beabsichtigt wurde,<sup>61</sup> wandelte sich nach Ende des Zweiten Weltkrieges und mit dem Aufkommen des Kalten Krieges in eine Art Abwehrstrategie gegen den Kommunismus und diente dazu, eine mögliche Identifikation lateinamerikanischer Intellektueller mit der kubanischen Revolution zu verhindern.<sup>62</sup> Wanderausstellungen erwiesen sich demnach als vielversprechendes Mittel, um auf subtile Art dezidiert kulturellen und politischen Einfluss zu nehmen.

1954 veröffentlichte Porter McCray (1908–2000) einen Bericht in der Publikation des MoMA über das Department of Circulating Exhibitions am MoMA, dem er als Direktor vorstand.<sup>63</sup> McCray, der während des Zweiten Weltkriegs in Rockefellers Office of the Coordinator of Inter-American Affairs tätig und 1951 für eine Ausstellungssektion des Marshallplans in Paris verantwortlich war, übernahm 1952 mit der Lancierung des MoMA International Program auch dessen Direktionsposten.<sup>64</sup> Anlass für McCrays Bericht bot damals die Erweiterung der Wanderausstellungstätigkeiten unter der Obhut des neu eingeführten International Exhibitions Program.<sup>65</sup> Ein Jahr zuvor hatte ein finanzieller Zuschuss des Rockefeller Brothers Fund die Initiierung des Projekts ermöglicht.<sup>66</sup> Aus McCrays Bericht wird deutlich, dass das Programm als Dienst an der demokratischen Gesellschaft

60 Uwe Lübken, «Angst vor dem «Vierten Reich»: Argentinien in der Bedrohungswahrnehmung der USA», MEDING/ISMAR 2008, 101–120, 102.

61 Siehe dazu beispielsweise SADLER 2013.

62 COCKCROFT 1988, 207, GIUNTA 2007, 10. Die Verschiebung eines rhetorisch geschickt eingesetzten Feindbilds von Nazi-Deutschland zur Sowjetunion zeigt Patricia Hills exemplarisch anhand einer Close-reading-Studie der unterschiedlichen Ausgaben von Alfred H. Barrs kanonischer Publikation *What Is Modern Painting?* (1943, 1952, 1956 und 1966). HILLS 2010.

63 MCCRAY 1954. Zu McCrays Tätigkeit am MoMA siehe auch Julieta Aranda / Brian Kuan Wood / Anton Vidokle, «Porter McCray. American Tutti-Frutti», *e-flux*, 60, 2014, 1–13 (<https://www.e-flux.com/journal/60/61041/american-tutti-frutti/>).

64 COCKCROFT 1985/1974, 127.

65 Das MoMA verfügt seit 1933 über ein Department für Travelling Exhibitions. Die ersten Wanderausstellungen wurden jedoch bereits 1931 noch vor der Gründung des Departments organisiert. Während der 1930er Jahre tourte die Mehrheit der speziell für pädagogische Zwecke zusammengestellten Wanderausstellungen durch die USA und machte in erster Linie an Universitäten und Colleges Halt. MCCRAY 1954, 3f. Während des Zweiten Weltkriegs wurde das Programm der Wanderausstellungstätigkeit stark geändert und verfolgte das Ziel, sowohl den Zusammenhalt der Nation moralisch zu stärken, als auch kriegsspezifischen Themen eine Plattform zu bieten. Diese Ausstellungen wurden unter anderem in Militärcamps oder Krankenhäusern gezeigt. Ebd., 11. Als prominentes Beispiel gilt *Road to Victory* (1942). Digitalisiertes Ausstellungsmaterial auf der Homepage des MoMAs: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038?>. Das ursprünglich von Elodie Courter geleitete Department of Circulating Exhibitions schickte ab 1944 Ausstellungen über den Atlantik. MCCRAY 1954, 3ff.

66 Das Projekt hatte in den Worten McCrays folgendes Ziel: «with the purpose of stimulating understanding and respect among nations through a mutual awareness of their creative accomplishments.» Ebd., 13.

legitimiert wurde und sich in gängige kulturpolitische Strategien der USA im Kalten Krieg einordnen lässt:<sup>67</sup>

«In a democratic society, the corollary of a belief in art as a vital force is the conviction that this force should exert itself among as great a number of the population as possible, wherever they may be. This conviction motivates the intensity and scope of the Museum's extramural activities.»<sup>68</sup>

1956 wurde das Programm sowohl hinsichtlich seiner finanziellen Möglichkeiten als auch seiner angestrebten Ziele erweitert und in International Council of MoMA umbenannt, wobei McCray weiterhin als Direktor amtierte.<sup>69</sup>

Die Vormachtstellung der USA mit ihren Institutionen wie dem MoMA haben das Selbstverständnis und die inhaltliche Ausrichtung des Museo de Arte Moderno seit seiner Gründung geprägt. Das MoMA diente dem MAMBA in vielerlei Hinsicht als Vorbild. Bei der Realisierung der *exposición flotante* wurde – wie sich an den vertretenen Künstler\*innen wie Spilimbergo beispielhaft zeigt – auf einen Kanon zurückgegriffen, der sich über die Teilhabe der Positionen an der Latin American Collection des MoMA legitimiert. Paradoxerweise ist die spezifische lateinamerikanische Sammlung der New Yorker Institution aber gerade für die marginale Position der Kunstproduktion Argentiniens in der globalen Kunstwelt mitverantwortlich. Die Latin American Collection fasst zum einen die gesamte Kunstproduktion des lateinamerikanischen Kontinents vereinfacht zusammen und erklärt sie auf Grundlage einer verallgemeinernden soziopolitischen Situation – eine Einordnung, die für die als autonom wahrgenommene Kunst Europas und Nordamerikas nicht vorgenommen wird.<sup>70</sup> Zum anderen wird die Latin American Collection von Anfang an als Ergänzung der eigentlichen Sammlung des MoMA bezeichnet. Dies weist sie als weniger bedeutend aus und schließt sie systematisch von einem Eingang in «the Collection» und damit einhergehend in den Kanon der Moderne aus.<sup>71</sup> Die Sammlung des MoMA, die ein Jahr zuvor mit dem Katalog *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art* sichtbar wurde, konzentriert sich ausschließlich auf die Kunstproduktion aus Europa und den USA.

67 Zur Rolle der Rhetorik der USA im Kalten Krieg siehe beispielsweise HILLS 2010 oder Lynn Boyd Hinds / Theodore Otto Windt (Hg.), *The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945-1960*, New York 1991.

68 MCCRAY 1954, 20.

69 COCKCROFT 1985/1974, 127.

70 Zur Rolle Lateinamerikas in Kanonisierungsprozessen des MoMA, siehe: HANDBERG/OESTERREICH 2018.

71 Alfred Barr argumentiert 1943 im Vorwort des Sammlungskatalogs *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art*, dass dieser als Ergänzung des ein Jahr zuvor publizierten Sammlungskatalogs der Kollektion aus Europa und den USA *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art* zu verstehen sei: «this is a record of the most important collection of contemporary Latin-American art in the United States, or for that matter in the world (including our sister republics to the south). As such it is a supplement to the catalog *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art* (1942), which is devoted for the most part to the art of Europe and the United States.» BARR 1943, 3.

Die Exklusion der argentinischen (und lateinamerikanischen) Kunst aus dem Kanon der Moderne und damit einhergehend aus der modernen Kunstgeschichte ist nicht nur am MoMA zu beobachten. Gleichzeitig wurde beispielsweise in Washington D.C. in der Pan American Union ein Ausstellungsprogramm etabliert, das sich ausschließlich der Kunst Lateinamerikas widmete.<sup>72</sup> Dieses hätte, in den polemischen Worten Eva Cockcrofts, «the beginning of the ghettoization of Latin American art» zu verantworten.<sup>73</sup>

Das MoMA kaufte 1954 ebenfalls im Rahmen des International Exhibition Program den im Jahr 1930 errichteten US-amerikanischen Ausstellungspavillon an der Biennale von Venedig<sup>74</sup> und war bis 1962 alleine für dessen Bespielung verantwortlich.<sup>75</sup> McCray verkündet in seinem Beitrag des *MoMA-Bulletin*, der Ausstellungspavillon der USA sei der einzige, der deshalb nicht von staatlicher Finanzierung abhängig sei:

«Announcement has recently been made of the Museum's purchase, under the International Exhibitions Program, of the United States Pavilion at the Venice Biennale. The American building is the only at the Biennale not under control of its nation's government, and the Museum's purchase was made to insure continuous U.S. representation at this important European exhibition.»<sup>76</sup>

Die Vormachtstellung der USA wurde von der Seite Argentinien's durchaus erkannt und führte verschiedentlich zu Missgunst, wie sich am Beispiel der Biennale von Venedig noch zeigen wird.

### 3.2 Venedig: Positionierungs- probleme an der Biennale

45°25'43"N 12°21'3"W VENE-  
DIG, GIARDINI DER BIENNALE,  
16. JUNI 1956: An der offiziellen  
Eröffnungsfeier der 28. Biennale von  
Venedig bleibt der Saal Nr. 65 im Pa-  
lazzo Centrale, dem Hauptpavillon,

72 Ab 1948 wurde die Pan American Union zur Organization of American States. Zu deren Ausstellungstätigkeiten siehe beispielsweise Clarie F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis 2013, oder WELLEN 2012.

73 COCKCROFT 1988.

74 Bereits der Bau des US-amerikanischen Nationalpavillons wurde während der großen Wirtschaftsdepression nicht durch staatliche Gelder, sondern privat von den Grand Central Art Galleries finanziert. HOSSAIN 2015, 44. Die Grand Central Art Galleries war bis zum Verkauf an das MoMA im Besitz des US-amerikanischen Pavillons. Ebd., 69ff.

75 Als das MoMA finanziell nicht mehr für die Durchführung der Ausstellungen aufkommen konnte, wurde diese Aufgabe 1964 von der United States Information Agency (USIA) übernommen. Die erstmalige staatliche Unterstützung ging einher mit einer großen Beteiligung des tonangebenden Galeristen Leo Castelli und führte zur skandalauslösenden Prämierung von Robert Rauschenberg. Ebd.

76 MCCRAY 1954, 14.

*L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico.*

Mod. 30 (Ediz. 1955)

MODULARIO Telegr. - 41		Ricevuto il <b>13 LUG. 1956</b> - 5 20		CT 1	
INDICAZIONE D'URGENZA RH		Ricevuto il		La ore il codice sul meridiano corrispondente dell'Europa Centrale.	
PEP circuito- <b>E. RADOLFI</b>		Ricevuto il		Nel telegrammi improntati e caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo di origine rappresenta, quello del telegrammi il secondo quello delle parole, gli altri la data e l'ora e i minuti della presentazione.	
Qualifica	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE Giorno e mese Ore e minuti
	<b>294 VENEZIA ROMA</b>		<b>023 17 13</b>	<b>1340</b>	

NOVE CASSE CON OPERE RAPPRESENTANZA ARGENTINA ARRIVANO  
LUNEDI 16 GENOVA PIROSCAFO AUGUSTUS - CONSIGLIERE OCAMPO

Stampa

Roma, 1955 - Istituto Poligrafico dello Stato P. V.

[38] Telegramm von Miguel Ocampo an Rodolfo Pallucchini, 13.07.1956, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fondo Storico, Paesi, b. 1.

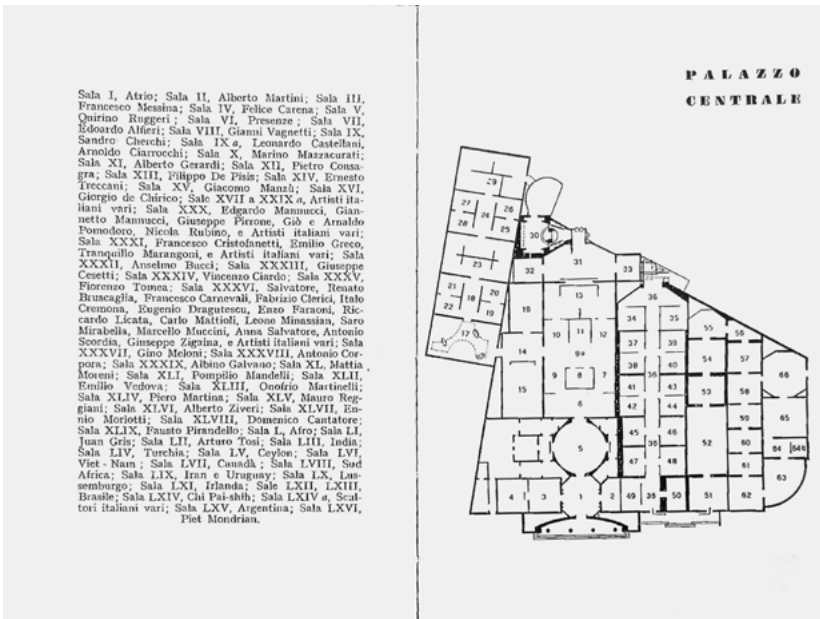
leer.<sup>77</sup> Der argentinische Beitrag, der hier hätte präsentiert werden sollen, steckt auf der anderen Seite des Atlantiks fest. Erst einen Monat später trifft ein Schreiben aus Buenos Aires in Venedig ein: Die italienische Botschaft informiert, dass die argentinische Generaldirektion für kulturelle Beziehungen des Ministeriums für auswärtige Angelegenheiten die Organisation der argentinischen Biennale-Teilnahme nach einer längeren Arbeitsunterbrechung wieder aufgenommen hätte. Sie wurde kurz vor der Verschiffung der Werke eingestellt.<sup>78</sup>

Was mag dazu geführt haben, dass die Verantwortlichen nicht in der Lage waren, die rechtzeitige Lieferung des argentinischen Beitrags zu gewährleisten? Vor dem Hintergrund der jüngsten politischen Ereignisse in Argentinien um das Jahr 1956 und angesichts der Tatsache, dass seit dem erzwungenen Rücktritt des argentinischen Präsidenten Juan Domingo Perón alle Vorsitzende öffentlicher Funktionen ausgewechselt worden waren, sind tiefgreifende innenpolitische und damit einhergehende organisatorische Probleme nicht unwahrscheinlich. Dennoch muss die Teilnahme an der bedeutendsten internationalen Kunstausstellung für eine Nation, die sich den internationalen wirtschaftlichen und kulturellen Anschluss zum neuen außenpolitischen Programm machte, von hoher Priorität gewesen sein.

Tatsächlich bestätigt ein Telegramm von Miguel Ocampo (1922-2015) - argentinischer Künstler und Kurator des entsprechenden Länderbeitrags -, dass neun

77 Datum nach Angabe des Biennale-Katalogs Andrea Masala, «Nota sui cataloghi della Biennale», PORTINARI / STRINGA 2019, 436.

78 ASAC.FS1: Italienische Botschaft in Buenos Aires an Biennale-Organisation, Brief, 12.07.1956.



[39] Saalplan des Palazzo Centrale an der Biennale von Venedig, 1956, Katalog La Biennale di Venezia: 28. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, Venezia, Alfieri, 1956, o. S., Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC.

Kisten auf dem Dampfschiff *Augustus* nach Venedig unterwegs seien. Sie sollen am darauffolgenden Montag, den 16. Juli 1956, in Genua eintreffen [38].<sup>79</sup> Doch auch der Transport von Genua nach Venedig führt zu weiteren Verzögerungen.<sup>80</sup>

In der Zwischenzeit meldet sich der renommierte argentinische Kunstkritiker und neue Leiter des argentinischen Museo Nacional de Bellas Artes, Jorge Romero Brest (1905–1989), bei seinem Kollegen Rodolfo Pallucchini (1908–1989), dem langjährigen Generalsekretär der Biennale Venedig.<sup>81</sup> Romero Brest und Pallucchini kennen sich. Ihre Wege müssen sich in den Jahren davor in São Paulo oder im Rahmen ihrer Tätigkeiten in der Association international des critiques d'art gekreuzt haben.<sup>82</sup> Romero Brest, der bereits mit früheren Schreiben versucht hat, auf die argentinische Beteiligung an der venezianischen Biennale Einfluss zu nehmen,<sup>83</sup> muss äußerst unzufrieden gewesen sein mit der vorgesehenen Platzierung Argentiniens im zweitletzten Raum des Hauptpavillons [39], da er sich den Auftritt seiner Nation in Venedig prominenter vorgestellt hatte. Bereits ein halbes Jahr vor

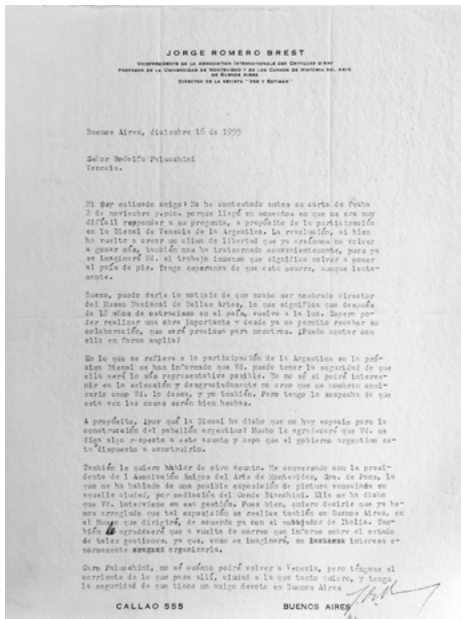
79 ASAC.FS1: Ocampo an Pallucchini, Telegramm, 13.07.1956.

80 Der Grund der Verzögerung ist ein fehlender Frachtbrief. ASAC.FS1: Pallucchini an Ocampo, Kopie eines Telegramms, 19.07.1956.

81 ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 16.07.1956.

82 Romero Brest war Jurymitglied der 1., 2. und 6. Biennale in São Paulo (1951, 1953 und 1961) sowie 1953 in der *Unknown Political Prisoner International Sculpture Competition* in London. DOLINKO 2005, 127, Anm.1. Pallucchini war von 1948–1957 Generalsekretär der Biennale von Venedig. In ihren Briefen reden sie sich freundschaftlich mit «Caro Amigo» oder «Mi muy estimado amigo» an.

83 ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 16.12.1955; ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 10.05.1956.



[40] Brief von Jorge Romero Brest an Rodolfo Pallucchini, 16.12.1955, Archivio Storico della Biennale di Venezia – ASAC, Fondo Storico, Paesi, b. 1.

Ausstellungseröffnung hatte Romero Brest in einem Schreiben an Pallucchini nach dem argentinischen Ausstellungspavillon gefragt und damit einen seit Jahrzehnten schwelenden Konflikt erneut entfacht:

«¿por qué la Bienal ha dicho que no hay espacio para la construcción del pabellón argentino? Mucho le agradeceré que Ud. me diga algo respect a este asunto y sepa que el gobierno argentino esta dispuesto a construirlo.» [40].<sup>84</sup>

In diesem Unterkapitel wird anhand des Schauplatzes der Biennale von Venedig der Frage nachgegangen, welche Rolle die Kunst Argentinens an diesem etablierten Treffpunkt der globalen Kunstwelt einnimmt und wie diese zustande kommt.<sup>85</sup> Anhand der seit 1895 bestehenden internationalen Kunstausstellung lassen sich geopolitisch motivierte Bestrebungen und Prozesse des *Nation Buildings* – der Konstruktion nationaler Identität – beispielhaft aufzeigen.<sup>86</sup> Das Konzept der Länderpavillons in den Giardini zur nationalen Kunstpräsentation hat sich bis heute erhalten.<sup>87</sup> Der Idee der *Rue des Nations* der Pariser Weltausstellungen folgend,

84 «Warum hat die Biennale-Organisation gesagt, dass es keinen Platz für den Bau des argentinischen Pavillons gäbe? Ich wäre Ihnen äußerst dankbar, wenn Sie mich über diese Angelegenheit informieren könnten. Seien Sie versichert, dass die argentinische Regierung bereit ist, den Pavillon zu errichten.» ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 16.12.1955.  
 85 Siehe dazu auch den Artikel zur argentinischen Präsenz an der Biennale Venedig von Paola Natalia Pepa, die jedoch weder detailliert auf die Debatten um den argentinischen Pavillon noch auf geopolitische Machtverhältnisse eingeht. PEPA 2019.  
 86 ALTSCHULER 2008, BYDLER 2004, FILIPOVIC u.a. 2010, FLECK 2009, JONES 2016, MARCHART 2008, MAY 2009, SCHNEEMANN 1996, PORTINARI/STRINGA 2019.  
 87 Siehe beispielsweise BYDLER 2004, Caroline A. Jones, «Biennial Culture: A Longer History», FILIPOVIC u.a. 2010, 66–87, SCHNEEMANN 1996, PORTINARI/STRINGA 2019 oder

wird in eigens dafür vorgesehenen Ausstellungsgebäuden, den Länderpavillons, alle zwei Jahre die «nationale Kunstproduktion» präsentiert. Laut der Kunsthistorikerin Caroline Jones entstanden die Pavillons in einer Reihenfolge, welche die Entwicklung der Kolonialmächte und den wandelnden Status der Nationalstaaten widerspiegelt.<sup>88</sup> Für weniger privilegierte Nationen ohne eigenen Länderpavillon wurde bei Bedarf ein Ausstellungssaal im Hauptpavillon zur Verfügung gestellt. Während vieler Jahre war dies auch für Argentinien der Fall und erst seit 1993 ist der lateinamerikanische Staat im Besitz eines eigenen Pavillons auf dem seit den 1980er Jahren bestehenden Arsenale-Gelände der Biennale.<sup>89</sup>

Auf der Grundlage von bisher unveröffentlichten Dokumenten aus dem Biennale-Archiv in Venedig werde ich auf zwei zentrale Aspekte eingehen, die die Problematik der argentinischen Repräsentation im internationalen Wettstreit der Nationen besonders verdeutlichen. Einerseits ist die Problematik, sich durch die nationale Kunstproduktion im internationalen Kontext zu behaupten, auch mit Differenzen innerhalb der argentinischen Kunstszene verbunden. 1956, nach dem Sturz des peronistischen Staatssystems, wird die argentinische Kulturlandschaft generell von einer Zukunftseuphorie geprägt. Allerdings sind sich die Akteur\*innen der argentinischen Kunstszene uneinig darüber, wie die Kunst der Moderne zu definieren sei und welche Positionen sich zur Repräsentation ihres Landes im internationalen Kontext besonders eignen würden. Dies kann auch an der mit großen Schwierigkeiten verbundenen Biennale-Teilnahme von 1956 aufgezeigt werden. Andererseits handelt es sich um die Schwierigkeit, einen Platz auf dem Ausstellungsgelände für sich zu beanspruchen. Aus den Korrespondenzen im Archiv geht hervor, dass bereits zu Beginn der 1920er Jahre Verhandlungen um den Bau eines eigenen argentinischen Nationalpavillons geführt wurden. Dies widerspricht der Darstellung des Kunsthistorikers und Kurators Rodrigo Alonso, der in seiner Publikation zur Geschichte der argentinischen Teilnahme an der Biennale von Venedig argumentiert, die verhältnismäßig seltene Teilnahme Argentiniens an der Großausstellung sei auf mangelndes Interesse zurückzuführen, in den Giardini einen eigenen Nationalpavillon zu errichten.<sup>90</sup> Das jahrzehntelange Scheitern des Vorhabens, einen eigenen Länderpavillon zu realisieren, führt exemplarisch vor Augen, inwiefern sich entsprechende Ansprüche auf dem Ausstellungsgelände, die noch in den 1920er Jahre vielversprechend aussahen, zu Ungunsten der argentinischen Repräsentation veränderten. Die Position Argentiniens wurde aufgrund einer fehlenden Rahmung durch einen Nationalpavillon immer marginaler.

---

WYSS 2010.

88 JONES 2016, 95; siehe auch GARDNER/GREEN 2016, 223.

89 ALONSO 2013, 9. Pepa nennt das Jahr 2011 als offizielle Eröffnung des argentinischen Pavillons im Sale d'Armi im Arsenale. PEPA 2019, 305.

90 ALONSO 2013, 9.

Mit Romero Brest wird ein Zeitgenosse und Gegenspieler von Squirru eingeführt, der aufgrund seines breiten Netzwerkes in der globalen Kunstwelt weit einflussreicher ist. Er gilt laut Kunsthistorikerin Silvia Dolinko als eine der zentralen Figuren in der Kunstszene Argentiniens der Nachkriegszeit.<sup>91</sup> Über seine Aktivitäten zur Förderung der argentinischen Kunst liegt, im Unterschied zu Rafael Squirru, ein umfassender Korpus an kunsthistorischer Forschung vor.<sup>92</sup> Bekanntheit erlangte Romero Brest in erster Linie aufgrund seiner Tätigkeit als Direktor des Centro de Arte Visuales des Instituto Torcuato Di Tella (CAV-ITDT) während der 1960er Jahre.<sup>93</sup> Doch bereits davor prägte er die argentinische Kunstszene entscheidend mit. Nachdem er im Zuge der peronistischen Machtübernahme von seinem Posten als Dozent der Kunstgeschichte an der Universidad de La Plata suspendiert wurde,<sup>94</sup> widmete er sich der Kunstkritik und gab zwischen 1948 und 1955 die international ausgerichtete Zeitschrift *Ver y Estimar* heraus, die sich in Argentinien als bedeutende Plattform für Diskurse der Kunst der Moderne etablierte.<sup>95</sup>

Wie für Squirru kam der Sturz der peronistischen Regierung von 1955 auch für Romero Brest gelegen: Im Dezember übernahm er die Leitung des seit 1895 bestehenden Museo Nacional de Bellas Artes und vertrat von nun an die etablierteste Kunstinstitution des Landes.<sup>96</sup> Neben seiner Jurorentätigkeit an der Biennale von São Paulo war Romero Brest Vizepräsident der Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) und Jurymitglied im Wettbewerb für das *Monument to the Unknown Political Prisoner* in London, 1953.<sup>97</sup> Der Direktor des «Geistermuseums» Squirru hingegen stand zwar in regem schriftlichen Austausch mit dem britischen Kunstkritiker, Philosophen und Gründer des Londoner Institute of Contemporary

91 DOLINKO 2017, 295.

92 Ein Grund der großen Divergenz zwischen der kunsthistorischen Aufarbeitung der beiden Protagonisten liegt in der unterschiedlichen Zugänglichkeit ihrer Archive. Romero Brests Privatarchiv wurde 1996 durch seine Witwe Marta Bontempi an das Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró der philosophisch-historischen Fakultät der Universidad de Buenos Aires übergeben. Eine Gruppe von Kunsthistoriker\*innen um Andrea Giunta und Laura Malosetti Costa führte daraufhin in diversen Projekten Grundlagenforschungen durch. Der Nachlass von Rafael Squirru, der jüngst am Instituto de Investigación en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa (IIAC) der Universidad Tres de Febrero digitalisiert wurde, ist erst seit 2017 öffentlich zugänglich. Davor kontrollierte seine Tochter Eloisa Squirru den Zugang zum Nachlass des Vaters sehr restriktiv. Zur umfassenden Forschung über Romero Brest siehe beispielsweise: DOLINKO 2005, DOLINKO 2012 und DOLINKO 2017, GIUNTA 2005a, GIUNTA 2005b und GIUNTA 2007, GIUNTA/MALOSETTI COSTA 2005, HERRERA 2006, KATZENSTEIN 2004, Florencia Suárez Guerrini, «Discursos críticos sobre el arte moderno en Argentina», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá 2008, 84-104, und Dies., «Más allá de la sanción. La crítica de arte argentino en la época de su afirmación profesional», *figuraciones. teoría y crítica de artes*, 7, 2010, <https://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/696>.

93 Mit internationalen Ausstellungen und kompetitiven Förderprogrammen galt das CAV als bedeutendste Institution zur Karriereförderung der jungen, so genannten Di-Tella-Generation um Marta Minujín (\*1943) oder Julio Le Parc (\*1928), die internationale Erfolge feierten und heute auch außerhalb Argentiniens bekannt sind.

94 Wie Squirru studierte auch Romero Brest ursprünglich Rechtswissenschaften. Er schloss dieses Studium 1933 an der Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires ab, betätigte sich aber danach ausschließlich in der Kulturszene. DOLINKO 2017, 299.

95 Zur Zeitschrift *Ver y Estimar* und deren Bedeutung siehe den Sammelband: *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*: GIUNTA/MALOSETTI COSTA 2005. Die Ernennung zum Direktor des Museo Nacional de Bellas Artes erwähnt er in seinem Schreiben an Pallucchini vom 16. Dezember 1955. ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 16.12.1955.

97 DOLINKO 2017, 299.

Arts (ICA), Herbert Read (1893-1968),<sup>98</sup> sein internationales Netzwerk war jedoch mehr in diplomatischen Kreisen als in der Kunstszene verankert.

Romero Brest und Squirru können als Gegenspieler der argentinischen Kunstszene verstanden werden. Ihre Definitionen der modernen Kunst waren sehr verschieden: Für Romero Brest galt «modern» – in Übereinstimmung mit dem damaligen Diskurs der Zeit – als Synonym für «abstrakt».<sup>99</sup> 1952 beispielsweise widmete er, wie Dolinko ausführt, einen langen Artikel in der Zeitschrift *Ver y Estimar* der Biennale von Venedig, die er zum ersten Mal besucht hatte – jedoch ohne darin auf den argentinischen Beitrag zu sprechen zu kommen, da er ihm als unzeitgemäß und daher nicht erwähnenswert erschien.<sup>100</sup> Romero Brest unterstützte in erster Linie die konkreten Künstler\*innen der Gegenwart und verhalf ihnen dank seines internationalen Netzwerks zu Ausstellungen im Ausland. So fand beispielsweise 1953 im Stedelijk Museum in Amsterdam die Ausstellung *acht argentijnse abstracten* statt.<sup>101</sup>

Squirru hingegen polemisierte gegen die Dichotomie von Abstraktion und Figuration und erklärte beide Tendenzen als gleichwertig. Das höchste Qualitätskriterium eines modernen Kunstwerks war für ihn dessen «spiritueller Gehalt».<sup>102</sup> Die Eigenart von Squirrus Kunstkritik macht deutlich, dass er sich außerhalb des damals gegenwärtigen Diskurses bewegte. Er unterstützte die etablierten Künstler\*innen der Avantgarde der 1920er Jahre. Darüber hinaus zählten Maler\*innen der Surrealist\*innengruppe Orión, wie beispielsweise Leopoldo Presas, zu seinem Freundeskreis, für die Romero Brest wiederum nicht viel übrig hatte.<sup>103</sup> Squirrus Fokus lag in erster Linie auf etablierten Positionen der modernen Kunst, die seiner Meinung nach bislang zu wenig gewürdigt worden seien. Romero Brest jedoch setzte auf junge, neue Positionen, von denen er annahm, dass sie sich im internationalen Kontext besser eignen würden, um ein neues Argentinien zu zeigen.<sup>104</sup>

Trotz diametral entgegengesetzter Positionen stimmten Squirru und Romero Brest in zwei Punkten überein: in der harschen Kritik an der vorherigen peronistischen Kulturpolitik und in der euphorischen Prognose zur Rolle Argentiniens in der globalen Kunstwelt.<sup>105</sup> Dabei dienten «künstlerische Freiheit», «Innovation»

98 AIIAC.FS: Squirru an Read, Brief, o.A. 1959; Squirru an Read, Brief, 14.11.1959; Read an Squirru, Brief, 03.01.1960; Read an Squirru, Brief, 22.01.1960; Read an Squirru, Brief, 27.05.1961; Read an Squirru, Brief, 05.08.1962; Squirru an Read, Brief, 31.05.1963; Read an Squirru, Brief, 18.07.1963.

99 GARCIA 2011, 15.

100 DOLINKO 2012b, 7.

101 Sandberg und Romero Brest kannten sich ebenfalls persönlich und kollaborierten für die Ausstellung *acht argentijnse abstracten* 1953 in Amsterdam. Willem Sandberg (Hg.), *Acht argentijnse abstracten* (Ausst.kat. Amsterdam, Stedelijk Museum 1953), Amsterdam 1953. Siehe dazu auch: BOHNENBLUST 2020.

102 SQUIRRU 1958.

103 Romero Brest schrieb 1940 eine Rezension über die Künstler\*innengruppe Orión, worin er ihnen vorwarf, internationale Trends allzu leichtsinnig zu kopieren. HERREIRA 2014, 93.

104 DOLINKO 2012b, GIUNTA 2007, 59.

105 Romero Brest beschreibt die peronistische Periode als «über zehnjährige Diktatur» und «selbstmörderische Gefangenschaft», die sich nicht nur negativ auf den sozialen Fortschritt und die Wirtschaft Argentiniens ausgewirkt, sondern auch zur geistigen

und «Internationalisierung» beiden als Schlüsselbegriffe.<sup>106</sup> Für Romero Brest und Squirru galt es einerseits, Buenos Aires in eine weltweit angesehene Destination für bedeutende Ausstellungen, anerkannte Künstler\*innen sowie einflussreiche Kritiker\*innen zu verwandeln. Andererseits sollte das Ansehen der argentinischen Kunst im Ausland gestärkt werden.

Giunta verweist in diesem Sinne exemplarisch auf die volkswirtschaftliche Metapher des «Exports», die sowohl von Squirru als auch von Brest verwendet wurde.<sup>107</sup> In seiner späteren Funktion als Direktor der OAS in Washington wird Squirru 1963 in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Primera Plana* die Behauptung aufstellen, mit etwas Förderung könne das Land seine Kultur exportieren,<sup>108</sup> und 1965 wird Romero Brest eine Ausstellung organisieren mit dem Titel *Argentina en el Mundo*,<sup>109</sup> mit Werken argentinischer Künstler\*innen, die sich durch die von ihm so benannte «Exportqualität» – durch Ausstellungen im Ausland – auszeichnen.<sup>110</sup>

Obschon die Meinungen der beiden Museumsdirektoren Squirru und Romero Brest bei der Frage, welche Künstler\*innen sich mit welchen Werken am besten als «Exportprodukte» eigneten, auseinandergingen, so waren sie sich einig, dass über den «Export» der argentinischen Kunst – durch die Teilnahme an internationalen Großausstellungen – die Reputation von Buenos Aires als internationale Kulturmetropole zu etablieren sei. In diesem Sinne muss für beide die argentinische Präsenz an der Biennale von Venedig von großer Wichtigkeit und die Frage nach einem eigenen Nationalpavillon von zentraler Bedeutung gewesen sein.

Wie Korrespondenzen im Biennale-Archiv aufzeigen, ist das früheste Dokument, das explizit den Bau eines argentinischen Nationalpavillons nennt, auf den 29. November 1922 datiert: Der Bürgermeister von Venedig bestätigt in einem Schreiben, dass für die Errichtung eines argentinischen Pavillons ein Antrag gestellt worden sei.<sup>111</sup> 1923 gingen die Verhandlungen weiter und Martín Noel (1888–1963), argentinischer Architekt und Kunsthistoriker, kommunizierte dem venezianischen Stadtrat per Telegramm, man möge das für den Bau des Pavillons vorgesehene Grundstück freihalten [41].<sup>112</sup> Im November 1923 schien alles in die Wege geleitet.

---

Isolation und der «Etablierung falscher Werte» geführt hätte. ROMERO BREST 1956, online. Siehe auch: DOLINKO 2012b und GIUNTA 2007, 58.

106 Ebd., 58ff.

107 GIUNTA 2005a, 151ff. Die explizite Bezeichnung als «Export» im Rahmen der internationalen Präsentation bildender Kunst der Nachkriegszeit ist ein global beobachtbares Phänomen. Beverly Adams erläutert in ihrer Untersuchung über die Internationalisierung der argentinischen und brasilianischen Kunstszene der 1950er und 60er Jahre, dass «Kulturexport» als Zeichen einer fortgeschrittenen Entwicklung schneller umgesetzt werden konnte, als die ökonomischen Modernisierungsprojekte. ADAMS 2000, 110. Peter J. Schneemann hat im Zusammenhang der Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus in den USA die außenpolitischen Programme der Kunstszene untersucht und ist auf James Fitzsimmons Artikel «Art for Export: Will It Survive the Voyage?» von 1952 eingegangen. SCHNEEMANN 2003, 171.

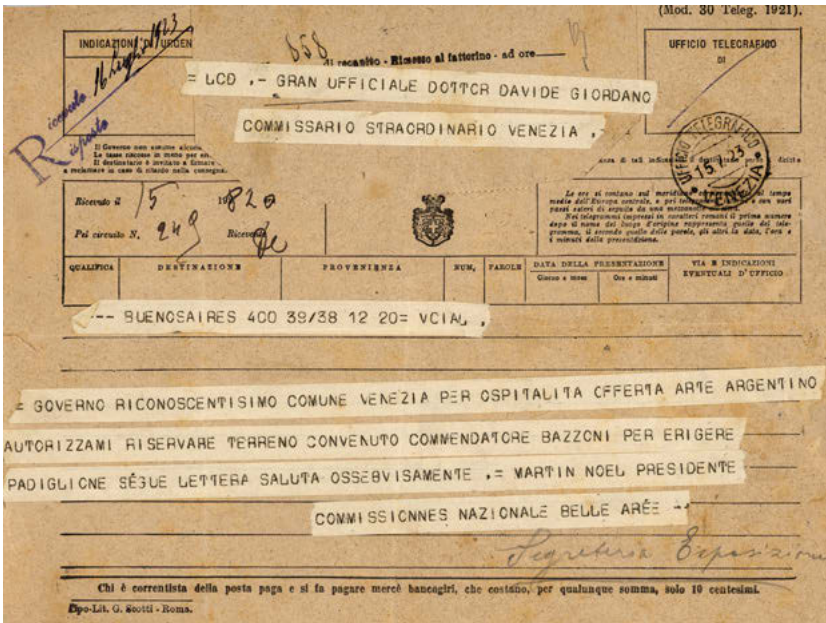
108 SQUIRRU 1963, 12.

109 Argentinien in der Welt.

110 GIUNTA 2005a, 153.

111 ASAC.FS19: Giordano an Amellini, Brief, 29.11.1922.

112 ASAC.FS15: Noel an Giordano, Telegramm, 15.07.1923. Martín Noel war als Präsident der *Comisión de Bellas Artes de Argentina* für die argentinische Repräsentation in



[41] Telegramm von Martín Noel an Davide Giordano, 15.07.1923, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere. Padiglioni, b. 15.

Die argentinische Tageszeitung *La Prensa* berichtete unter dem Titel *Pabellon Argentino en Venecia. Su proxima erección*, im kommenden Jahr werde Argentinien als erste Nation des amerikanischen Kontinents über einen eigenen Nationalpavillon verfügen:

«si las Cámaras sancionan un reciente mensaje del Poder Ejecutivo, la Republica Argentina será la primera nación Americana que ostente un pabellón exclusive, al lado de los de la Gran Bretaña, Francia, España, Alemania, Hungría, Bélgica, Holanda y Rusia. [...]»<sup>113</sup>

Im Zeitungsartikel, der wohl in der Absicht verfasst wurde, die Geschäfte der Regierung schneller voranzutreiben, war ein Lageplan des Biennale-Geländes abgebildet und der vorteilhafte Standort des künftigen argentinischen Pavillons hinter dem französischen und zwischen dem britischen und ungarischen wurde besonders betont [42]. Die Verhandlungen müssen sich verzögert haben, denn in einem Brief vom 24. Dezember 1923 wird bedauert, dass Argentinien an der nächsten Biennale nicht mit einem eigenen Pavillon vertreten sein werde.<sup>114</sup> Im folgenden Jahr

113 Venedig zuständig.  
 «Wenn das Parlament den aktuellen Antrag der Exekutive sanktioniert, wird Argentinien die erste Nation Amerikas sein, die einen eigenen Nationalpavillon besitzt neben Großbritannien, Frankreich, Spanien, Deutschland, Ungarn, Belgien, Holland und Russland.» ASAC.FS15: o.A. «Pabellon Argentino en Venecia. Su proxima erección», *La Prensa*, 13.11.1923.  
 114 ASAC.FS15: Bordiga an Noel, Brief, 24.12.1923.

# PABELLON ARGENTINO EN VENECIA SU PROXIMA ERECCION

Así como el año pasado fué nuestro país el único del continente cuyos artistas, especialmente invitados, tuvieron una sala propia en la XIII Exposición Internacional de Arte de Venecia; para el próximo, si las Cámaras sancionan un reciente mensaje del Poder Ejecutivo, la República Argentina será la primera nación americana que ostente un pabellón exclusivo, al lado de los de la Gran Bretaña, Francia, España, Alemania, Hungría, Bélgica, Holanda y Rusia.

Como se sabe, los certámenes bienales de Venecia marcan en el ambiente artístico mundial una importancia mayor que la de los Salones de París. Inaugurados en 1895, deben su realce no solamente a la circunstancia de permitir a los artistas extranjeros presentarse en dos medios distintos (ya sea en las salas internacionales del "Palazzo dell'Esposizione", en inmediata confrontación de valores con los de otras naciones, ya sea en el recinto propio, dentro de la evolución con-

Seco Marina y de la dársena grande del arsenal.

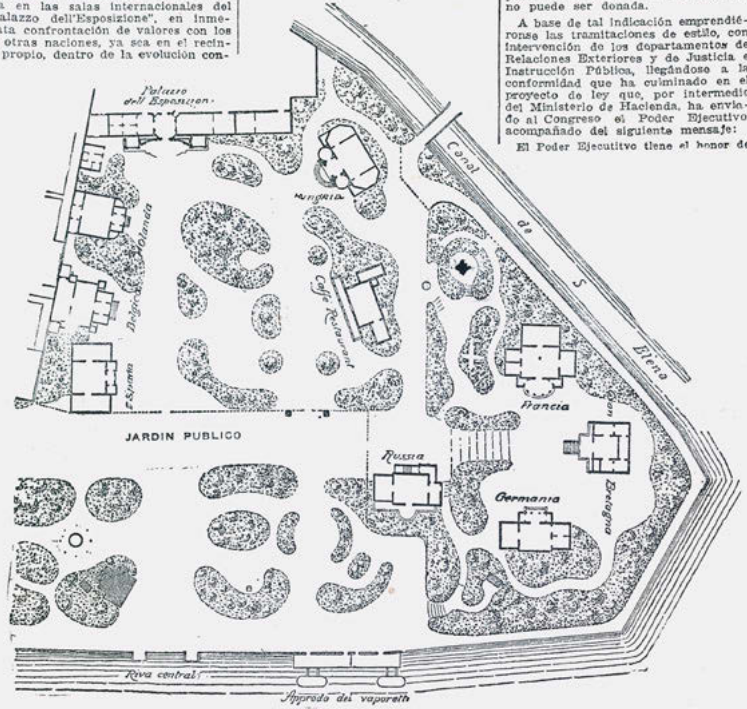
El terreno cedido, como puede comprobarse en el grabado ilustrativo, no puede estar mejor ubicado. Detrás del pabellón de Francia y entre los de Hungría y Gran Bretaña, su posición resulta más cómoda aún si se considera que está a pocos pasos del desembarcadero, sobre el canal de Santa Elena, e inmediatamente delante del gran "restaurant" que reúne a todos los turistas y "amateurs" que por docenas de millares frecuentan diariamente, durante un mes, las bienales exposiciones de Venecia. Por último, y para que el lector pueda apreciar debidamente todo el significado de la actitud del gobierno italiano en esta emergencia, recordaremos que

lar a las estipuladas con los otros Estados concurrentes, reciba, señor comisario, las expresiones de mi particular distinción y mis agradecimientos para la Comisión Nacional de Bellas Artes y para el gobierno de la República Argentina".

La convención a que se alude en el párrafo transcrito implica un contrato de locación (nueveavento formal) por un número de años a convenirse y nunca inferior a veintidós—renovable a su vencimiento—contra reembolso, por concepto de arrendamiento de diez liras anuales, lo que equivale, más o menos, en nuestra moneda, a pesos 150 moneda nacional. Como se ve, esta insignificante suma solamente se establece como expediente legal para justificar la posesión de una tierra que, por ley, no puede ser donada.

A base de tal indicación emprendiéronse las tramitaciones de estilo, con intervención de los departamentos de Relaciones Exteriores y de Justicia e Instrucción Pública, llegándose a la conformidad que ha culminado en el proyecto de ley que, por intermedio del Ministerio de Hacienda, ha enviado al Congreso el Poder Ejecutivo, acompañado del siguiente mensaje:

El Poder Ejecutivo tiene el honor de



Pianos de los Jardines públicos y de los terrenos ocupados por el palacio y los pabellones extranjeros de la Exposición Internacional de Arte de Venecia.—La (X) indica la ubicación del pabellón argentino.

[42] o. A. «Pabellon Argentino en Venecia. Su proxima erección», in: *La Prensa*, 13.11.1923, Archivo Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere. Padiglioni, b. 15.

wurde das Anliegen erneut aufgegriffen und im Sommer 1925 lag schließlich ein Vertragsentwurf vor.<sup>115</sup>

Danach weist die Korrespondenz eine Lücke auf. Erst vier Jahre später erinnerte der Kommissar der venezianischen Stadtverwaltung den argentinischen Botschafter Fernando Pérez in einem Schreiben, dass am 23. Juli 1925 im Namen der argentinischen Regierung ein Abkommen mit der Stadt Venedig unterzeichnet worden sei. Darin sei festgehalten worden, dass die Bauarbeiten am argentinischen

115 ASAC.FS15: Vertragsentwurf vom 17.08.1925.

Ausstellungspavillon noch im selben Herbst hätten beginnen sollen, um die Fertigstellung für die 15. Biennale 1926 zu garantieren. Nun sei bis heute kein Pavillon errichtet worden, was ihn dazu veranlasst habe, die Vereinbarung nicht länger aufrechtzuerhalten.<sup>116</sup> In der Zwischenzeit sei ein neuer Generalplan für die Giardini ausgearbeitet worden, der eine Umstrukturierung des Ausstellungsgeländes vorsehe:

«La nostra Biennale, che cerca sempre di rinnovarsi per conservare quel primato ch'essa tiene fra le esposizioni d'arte di tutto il mondo, ha già concretato un nuovo piano regolatore del suo giardino, per il quale vengono atterrati vecchi edifici e costruiti di nuovi, fra i quali, principalissimo, il grande padiglione degli Stati Uniti d'America. Anche per questo non ci riesce pertanto possibile di mantenere ulteriormente in vigore la convenzione allora stipulata con l'Eccellenza Vostra.»<sup>117</sup>

Die Nachricht, dass durch den Bau des US-amerikanischen Pavillons nun der argentinische nicht mehr an der ursprünglich vorgesehenen Stelle errichtet werden konnte, muss die betroffenen Kulturvertreter\*innen hart getroffen haben. Wurde doch einige Jahre zuvor in der argentinischen Presse stolz verkündet, Argentinien werde als erste Nation der amerikanischen Kontinente über einen eigenen Pavillon verfügen.<sup>118</sup> Tatsächlich steht heute an der Stelle, die für den argentinischen Pavillon vorgesehen war, ausgerechnet jener der USA. Dieser wurde, wie Annika Hossain in ihrer Untersuchung zur Geschichte der US-amerikanischen Repräsentation an der Biennale von Venedig beschreibt, 1929 geplant und bereits 1930 gebaut.<sup>119</sup> Im internationalen Wettstreit der Nationen verlor Argentinien seinen Platz an die USA – eine geopolitische Kränkung, die als paradigmatischer Wendepunkt bezeichnet werden kann: Denn in der Folge wird die kulturelle Entwicklung Argentiniens, die noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts als äquivalent zu den USA wahrgenommen wurde,<sup>120</sup> geprägt sein von einer sowohl wirtschaftlichen und politischen als auch kulturellen Abhängigkeit Argentiniens gegenüber den USA.

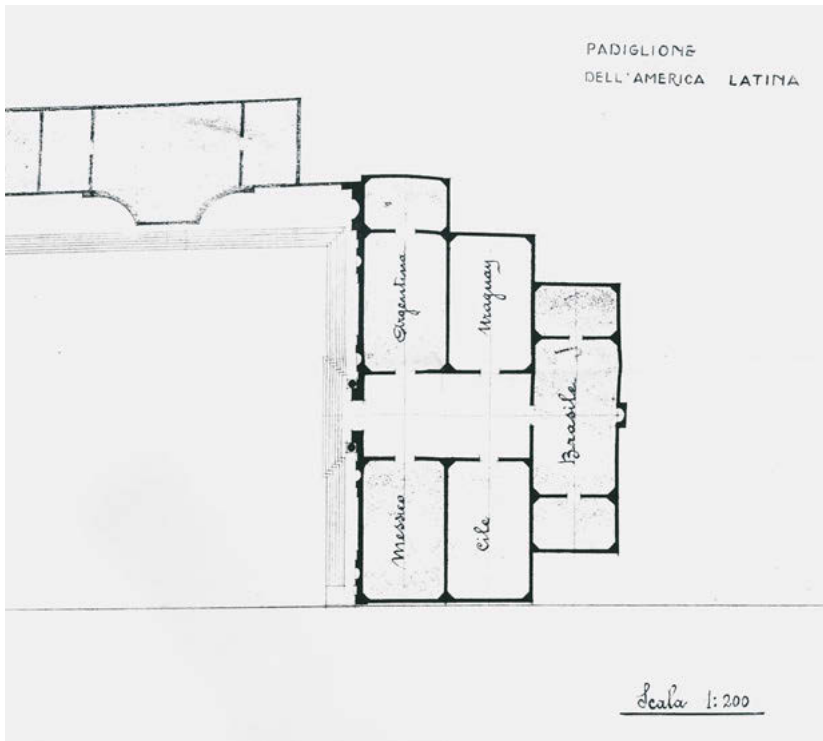
116 ASAC.FS15: Commissario Straordinario al Comune di Venezia an Pérez (Ambasciatore della Republica Argentina), Brief, 20.09.1929.

117 «Unsere Biennale, die immer darum bemüht ist, sich zu erneuern, um ihre führende Stellung unter den Kunstausstellungen der ganzen Welt zu erhalten, hat bereits einen neuen Generalplan für ihren Garten konkretisiert, wonach alte Gebäude abgebrochen und neue gebaut werden – darunter, an erster Stelle, der große Pavillon der Vereinigten Staaten von Amerika. Auch aus diesem Grund ist es uns in der Tat nicht möglich, das damals mit Ihrer Exzellenz vereinbarte Übereinkommen weiter aufrechtzuerhalten.» Übersetzung Ismene Wyss, ASAC.FS15: Commissario Straordinario al Comune di Venezia an Pérez (Ambasciatore della Republica Argentina), Brief, 20.09.1929.

118 ASAC.FS15: Zeitungsbericht *La Prensa*, 13.11.1923.

119 HOSSAIN 2015, 44. Walter L. Clark hätte, so Hossain, trotz Wirtschaftskrise die Errichtung des US-amerikanischen Pavillons ermöglicht, da er die Trustees der Grand Central Art Galleries überzeugen konnte, 25'000 \$ für den Pavillonbau zu zahlen. Der Architekt William Adams Delano, selbst Unterstützer der Grand Central Art Galleries, hätte auf sein Honorar verzichtet. Ebd., 70.

120 Siehe dazu Herrera, die den synchronen kulturellen Aufschwung der beiden Großstädte New York und Buenos Aires zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel der international ausgerichteten Sammlungstätigkeit großer Museen verdeutlicht. HERRERA 2014, 26.



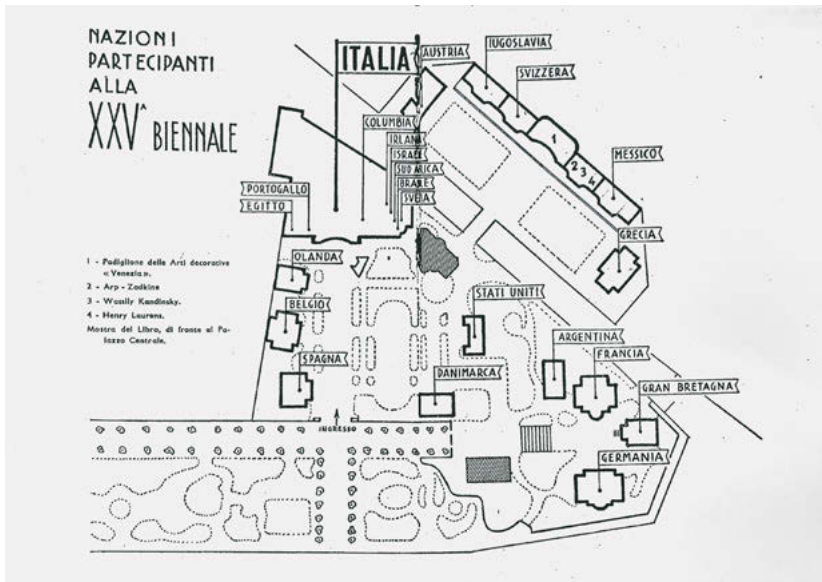
[43] Projekt «Padiglione Dell'America Latina», Grundriss, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fondo Storico, Scatole Nere. Padiglioni, b. 15.

Mit dieser Vorgeschichte wird nachvollziehbar, dass ein Umstrukturierungsvorschlag des Ausstellungsgeländes von 1931, der für ganz Lateinamerika einen einzigen Pavillon vorsah, um so die Kunstproduktion des gesamten Kontinents unter einem Dach zu vereinen, von Argentinien vehement abgelehnt wurde. In einem Schreiben vom 19. Februar 1931 wird das Projekt für die an die Giardini angrenzende Insel S. Elena von der faschistischen Regierung Italiens vorgestellt,<sup>121</sup> die fortan die Organisation der Biennale für sich in Anspruch nahm.<sup>122</sup> Wie dem beiliegenden Plan entnommen werden kann, sollten die fünf Nationen Argentinien, Brasilien, Chile, Mexiko und Uruguay in einem Gebäude zusammengefasst werden [43].<sup>123</sup> Darin widerspiegelt sich eine problematische eurozentrische Perspektive auf ganz Lateinamerika als kulturelle Einheit und eine entsprechend geringschätzig Wahrnehmung der lateinamerikanischen Länder mit ihren je eigenen kulturellen und nationalen Identitäten. Ähnlich verhält es sich mit dem Vorgehen der USA rund ein Jahrzehnt später, wie bereits am Beispiel der Latin American Collection des MoMA aufgezeigt werden konnte.

121 ASAC.FS15: o. A. an o. A, Brief, 19.02.1931.

122 FLECK 2009, 94ff; MAY 2009, 125.

123 ASAC.FS15: Plan «Padiglione Dell'America Latina», o. A.



[44] Lageplan Biennale Venedig 1950: Argentinien im Pavillon der Tschechoslowakei, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, 25. Biennale di Venezia: Catalogo, Venezia, Alfieri, 1950.

Mit der Ablehnung, beim geplanten lateinamerikanischen Pavillon teilzunehmen, war für Argentinien das Thema um einen eigenen Nationalpavillon aber nicht abgeschlossen. Nach dem Zweiten Weltkrieg griff die peronistische Regierung das Projekt erneut auf,<sup>124</sup> doch auch 1950 wurde argumentiert, es sei zu spät für ein eigenes Bauvorhaben. Wenigstens konnte der Pavillon der Tschechoslowakei zur Verfügung gestellt werden, die in diesem Jahr keinen eigenen Biennale-Beitrag ausrichtete [44].<sup>125</sup>

Besonders deutlich kommt die Präsenz der peronistischen Regierung bei der argentinischen Teilnahme von 1952 im Saal 33 des Hauptpavillons zur Geltung: Im Text zur Ausstellungsbroschüre wird explizit erwähnt, dass Argentinien «zum ersten Mal offiziell» an der Biennale von Venedig vertreten sei.<sup>126</sup> Neben der Hervorhebung der großzügigen staatlichen Förderung der bildenden Kunst wird anhand einer nationalistisch ethnischen Argumentation versucht, die argentinischen Künstler\*innen mit den italienischen gleichzusetzen und Buenos Aires als «Paris der Südhalbkugel» auszuweisen.<sup>127</sup>

Die Fotografien des argentinischen Beitrags zeigen in erster Linie klassische figurative Skulpturen und Gemälde [45 und 46].<sup>128</sup> Ein Blick auf die Liste der Künst-

124 ASAC.FS1: De Angelis an Pallucchini, Telegram, 24.05.1950.

125 ASAC.FS1: Ponti an Gonzales Risos, Brief, 24.06.1950. Es wurden Werke des sich bereits in Italien aufhaltenden Malers Ernesto Scotti (1901–1957) präsentiert.

126 ASAC.FS1: José Luis Muñoz Azpiri, «L'Argentina nella XXVI Biennale d'Arte», 1952, 1. Ebd.

127 Die beiden einzigen abstrakten Werke im argentinischen Saal von 1952 waren von dem Maler Juan Del Prete (1897–1987) und dem Bildhauer Pablo Curatella Manes (1891–1962). Siehe dazu auch DOLINKO 2012b, 6.



[45] Argentinischer Beitrag an der Biennale Venedig 1952, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fototeca, Arti visive, Attualità e allestimenti, b. 57, Foto: Ferruzzi.

ler\*innen erstaunt: So tauchen hier Namen wie Spilimbergo, Daneri oder Soldi auf – Künstler\*innen also, die auch 1956 nach dem Sturz Peróns in der *exposición flotante* vertreten sein werden.<sup>129</sup>

Es irritiert, dass Spilimbergo, der 1956 mit einem seiner Werke als Galiionsfigur das Titelblatt der *exposición flotante* ziert, ebenfalls 1952 mit seinem Werk *figuras en la terraza* von 1931 [47]<sup>130</sup> Teil der peronistischen Repräsentation der venezianischen Biennale war. Dieser Widerspruch zeigt die Beliebigkeit, mit der Kunstwerke beziehungsweise Künstler\*innen unter politisch motivierte Diskurse gestellt und zur Repräsentation für gegensätzliche Ideologien und Staatssysteme instrumentalisiert werden können. Dass sich die Haltung der Künstler\*in weder mit der einen noch mit der anderen Ausrichtung decken muss, liegt auf der Hand.

Bereits im nächsten Jahr, 1953, unternimmt Argentinien einen weiteren Versuch für den Bau eines Nationalpavillons. Im Biennale-Archiv liegt die darauf folgende Korrespondenz in einer neuen Mappe mit der Aufschrift «Construzione

129 Folgende argentinische Künstler\*innen nahmen 1952 an der Biennale in Venedig teil: Die Maler\*innen Juan Del Prete, Roberto Rossi, Miguel Victorica, Eugenio Daneri, Alfredo Guido, Ramón Gomez Cornet, Enrique de Larrañaga, Alfredo Gutierrez, Gaston Jarry, Lino Enea Spilimbergo, Cesareo de Quiros, Roberto Arzoni, Francisco Vidal, Pedro Dominguez Neira, Raúl Soldi und die Bildhauer Vicente Puig, Ernesto Soto Avedaño, José Fioravanti Antonio Sibellino, Pablo Curatella Manes, Antonio Sazzone, Carlos de La Carcova (ASAC.FS1: José Luis Muñoz Azpiri, «L'Argentina nella XXVI Biennale d'Arte», 1952, (Ausst.kat. Argentinischer Beitrag, 1952). Davon sind 1956 Daneri, Del Prete, Dominguez Neira, Gomez Cornet, Gramajo, Gutierrez, Rossi, Soldi und Spilimbergo in der *exposición flotante*.

130 in Privatsammlung, Diana B. Wechsler, «Comentario sobre Terracita», <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/8355/>.



[46] Argentinischer Beitrag an der Biennale Venedig 1952, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fototeca, Arti visive, Attualità e allestimenti, b. 57, Foto: Ferruzzi.

nuovo padiglione» vor. In einem Schreiben bittet die argentinische Botschaft in Rom das Sekretariat der Biennale um Unterlagen für das Grundstück zum Bau des eigenen Pavillons.<sup>131</sup> Das Sekretariat legte seiner Antwort wohl einen Geländeplan mit markierten Freiflächen bei, welche die möglichen Orte für den Bau des Ausstellungsgebäudes sichtbar machten. Es bat um eine schnelle Entscheidung, da noch andere Verhandlungen im Gange seien.<sup>132</sup> Die argentinische Antwort entsprach wohl nicht den Richtlinien. So schreibt die Biennale-Organisation, die Zone, in der Argentinien ihren Pavillon errichten möchte, könne aus unterschiedlichen Gründen nicht genutzt werden. Man möge sich doch bitte an die Vorgaben halten, wonach noch drei Bereiche frei seien: hinter Dänemark, neben der Tschechoslowakei und zwischen der Schweiz und Russland.<sup>133</sup>

Im Juni 1955 meldet sich die argentinische Botschaft wieder bei der Biennale-Organisation. Mit Verweis auf die verstrichene Zeit wird nachgefragt, ob das damals freistehende Grundstück noch zur Verfügung stehe.<sup>134</sup> Die Antwort fällt ernüchternd aus: Da sich seit dem Angebot von 1953 viele Umstände verändert hätten, seien nun alle Parzellen bereits vergeben.<sup>135</sup> Die unterschiedlichen Gründe werden

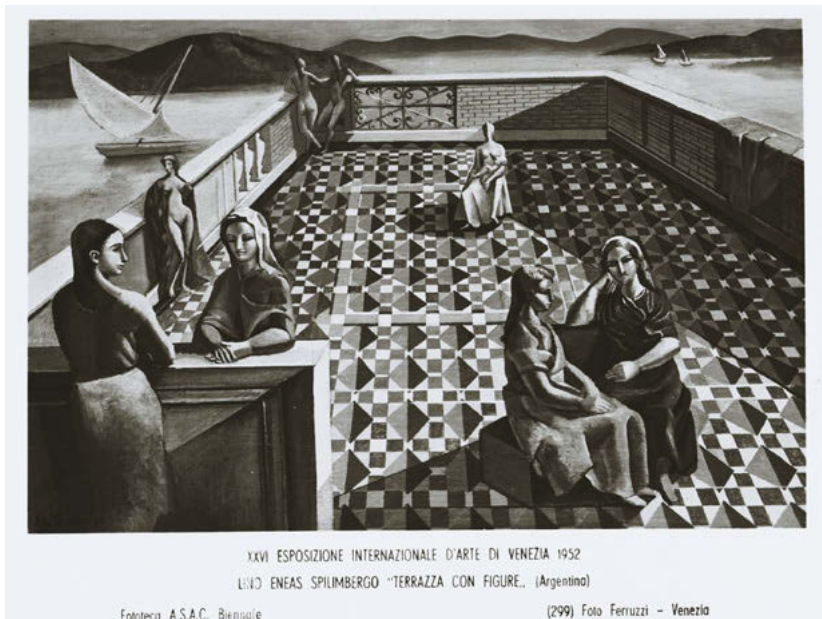
131 ASAC.FS1: Argentinische Botschaft Rom an Sekretariat der Biennale, Brief, 03.02.1953.

132 ASAC.FS1: Novello an argentinische Botschaft in Rom Brief, 25.02.1953.

133 ASAC.FS1: Novello an argentinische Botschaft in Rom, Brief 06.03.1953.

134 ASAC.FS1: Argentinische Botschaft in Rom an Novello, Brief 07.06.1955.

135 Die lateinamerikanischen Länder Brasilien und Venezuela eröffneten ihre Pavillons 1950/53 respektive 1956. JONES 2016, 107.



[47] Lino Enea Spilimbergo, *Terrazza con figure*, argentinischer Beitrag an der Biennale Venedig 1952, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fototeca, Arti visive, Artisti, b. S128, Foto: Ferruzzi.

detailliert angegeben<sup>136</sup> und Argentinien damit vertröstet, dass eine Erneuerung des Zentralpavillons geplant sei, wodurch in naher Zukunft wieder Platzmöglichkeiten geschaffen würden. Für die Biennale 1956 müsse man sich aber mit einem Saal im Hauptpavillon begnügen.<sup>137</sup>

Damit schließt sich der Bogen zur eingangs zitierten Frage von Romero Brest an Pallucchini nach dem Bau eines argentinischen Pavillons.<sup>138</sup> Doch auch Romero Brest bleibt mit seinen Bemühungen, die noch bis Ende der 1960er Jahre andauern, erfolglos.<sup>139</sup> Dafür wird er 1956, wie auch in den folgenden Jahren, großen Einfluss auf den argentinischen Beitrag nehmen.<sup>140</sup> In einem Schreiben vom Mai 1956 an den Generalsekretär der Biennale Venedig, Pallucchini, erklärt Romero Brest die missliche Lage, die zur verspäteten Lieferung der argentinischen Werke für die Biennale von Venedig 1956 führt:

136 Novello führt aus, das Grundstück hinter dem dänischen Pavillon mit Blick auf die neue große Allee könne nicht genutzt werden, da dort große Bäume stünden, die unter keinen Umständen gefällt werden dürften. Der Bauplatz linker Hand des dänischen Pavillons sei an die nordischen Länder Schweden, Norwegen, Finnland und Island vergeben worden und der zwischen dem Schweizer Pavillon und dem der UdSSR sei nun für den venezolanischen Pavillon reserviert. Außerdem seien die zwei letzten freien Parzellen an Japan und Indien vergeben worden. ASAC.FS1: Novello an die argentinische Botschaft in Rom, Brief, 15.06.1955.

137 Ebd.

138 ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 16.12.1955.

139 Die dazugehörige Korrespondenz befindet sich ebenfalls im Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale Venezia, (ASAC). Fondo Storico Busta Nr.1.

140 Sechs Jahre später, 1962 sitzt Romero Brest in der Jury der Biennale Venedig und mit Antonio Berni, der 1956 ebenfalls in der *exposición flotante* vertreten ist, wird erstmals eine Auszeichnung der Biennale an einen argentinischen Künstler gehen. DO-LINKO 2012b, 10ff..

«la seleccion hecho por mi y por Payró para la Bienal. Ud. no puede imaginar la tormenta que se desató y que aun continúa. Los pintores que Ud. llamó «pompiers» en aquella primera carta protestan como energúmenas y todas las pales caen particularmente sobre mí.»<sup>141</sup>

Romero Brest versichert, dass die Auswahl der Werke schon längst getroffen wurde und das Vorwort für den Ausstellungskatalog verfasst sei. Jedoch würden die ausgeschlossenen Künstler\*innen gegen den Entscheid protestieren. Dies hätte einen gravierenden, landesinternen Konflikt ausgelöst, der noch immer andauere.<sup>142</sup> Der besagte Streit hatte sich bereits ein halbes Jahr zuvor angebahnt. Als im November 1955 bekannt wurde, dass Argentinien im kommenden Jahr an der Biennale teilnehmen würde, rät Pallucchini Romero Brest, in der nächsten Ausstellung dringend interessantere Positionen zu zeigen als die von ihm als «pompiers» bezeichneten Teilnehmer\*innen der letzten Ausstellung.<sup>143</sup> Denn der offizielle Beitrag der peronistischen Regierung von 1952 hätte keinen guten Eindruck hinterlassen.<sup>144</sup>

Romero Brest antwortete darauf, die Revolution hätte ein neues Klima der Freiheit geschaffen und es sei jetzt eine große Arbeit, das Land wieder auf die Beine zu bringen. Er erwähnt seine Ernennung zum Direktor des Museo Nacional de Bellas Artes und versichert Pallucchini, er Sorge dafür, dass die argentinische Teilnahme im kommenden Jahr so repräsentativ wie möglich ausfalle.<sup>145</sup> Im Bewusstsein, dass unter diesen Umständen keinesfalls dieselben Positionen wie 1952 gezeigt werden können, traf Romero Brest in Buenos Aires die Auswahl selbst. Im Vorfeld fragte er schriftlich nach, wie oft Argentinien seit der Gründung der Biennale in Venedig teilgenommen hätte und durch welche Künstler\*innen das Land repräsentiert worden sei.<sup>146</sup> Die von Pallucchini in der Antwort aufgeführte Liste zeigt, dass die sogenannten *Muchachos de París* – abgesehen von Del Prete, Neira

141 «Die Auswahl für die Biennale wurde bereits durch Payró und mich getroffen. Aber Sie können sich nicht vorstellen, welchen Aufruhr, der immer noch anhält, dies ausgelöst hat. Die Maler, die Sie in ihrem ersten Schreiben «pompiers» nannten, protestieren wie Wahnsinnige und alle Anschuldigungen fallen auf mich zurück.» ASCA.FS1: Romero Brest an Rodolfo Pallucchini, Brief, 16.07.1956. Etwa dasselbe berichtete Romero Brest bereits in seinem Schreiben vom Mai 1956. ASCA.FS1: Romero Brest an Rodolfo Pallucchini, Brief, 10.05.1956. Mit Payró ist der argentinische Kunstkritiker Julio E. Payró (1899-1971) gemeint, der unter anderem für seine Beiträge in der bereits genannten Zeitschrift *Sur* bekannt geworden war. 1963 wird er das kunsthistorische Institut an der Universidad de Buenos Aires gründen. Juan Cruz Andrada / Catalina Fara, «Julio E. Payró», *SZIR/GARCIA* 2017, 267-283.

142 Siehe dazu auch GIUNTA 2007, 61ff.

143 Die französische Bezeichnung «pompiers» (eigentlich «Feuerwehrmann»; das zugehörige Adjektiv bedeutet «gestelzt») ist vermutlich ein Verweis auf die abwertende Zuschreibung «l'art pompier» aus dem 19. Jahrhundert für die offizielle akademische Malerei. Pascal Ory, «Comme si de rien ne fut» ou la gloire des Pompiers. *Contribution à l'histoire du gout*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 39e/1, 1992, 127-147.

144 ASAC.FS1: Pallucchini an Jorge Romero Brest, Brief, 02.11.1955. Im Jahr 1954 war Argentinien nicht an der Biennale von Venedig vertreten.

145 ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 16.12.1955.

146 ASAC.FS1: Romero Brest an Pallucchini, Brief, 10.05.1956. Zur Kontroverse um die argentinische Biennale-Sendung von 1956 siehe auch: GIUNTA 2007, 51.



[48] Argentinischer Beitrag an der Biennale Venedig 1956, Archivio Storico della Biennale di Venezia - ASAC, Fototeca, Arti visive, Attualità e allestimenti, b. 65, Foto: Agenzia Fotografica Italiana.

und Spilimbergo, die 1952 Teil des peronistischen Beitrags waren –, Argentinien tatsächlich nie an der Biennale repräsentierten.<sup>147</sup>

Jene Künstler\*innen, die seit den 1930er Jahren und besonders unter dem Peronismus einen schwierigen Stand hatten, wurden nun aus generationsbedingten Gründen erneut von einer internationalen Ausstellung ausgeschlossen.<sup>148</sup> Romero Brest und Payró entscheiden sich 1956 für 30 Gemälde und acht Skulpturen von Künstler\*innen der jüngsten Studienabschlussklassen, deren Stile als «figurativ, konkret, abstrakt oder frei» beschrieben werden.<sup>149</sup> Diese Auswahl zeigt auch eine Fotografie der Ausstellung, wobei die als «konkret» definierten Werke unter der Bezeichnung «Argentina» eine gewisse Favorisierung des Kurators erahnen lassen [48].

147 ASAC.FS1: Pallucchini an Romero Brest, Liste der argentinischen Biennale-Teilnahme seit 1901. 16.05.1956.

148 GIUNTA 2007, 62ff. Wie am Beispiel Spilimbergos aufgezeigt werden kann, stimmt Giuntas Aussage, dass alle Künstler\*innen der besagten Generation unter dem Peronismus ignoriert und ausgeschlossen wurden, nicht exakt.

149 Ebd., 62. Dass figurative, in die surrealistische Richtung gehende Positionen wie beispielsweise Leopoldo Presas vertreten waren, zeigt, dass wohl auch Romero Brest Kompromisse eingehen musste. Im Jahr 1956 waren folgende Künstler\*innen an der Biennale von Venedig vertreten: die Maler\*innen Manuel Alvarez, Victor Chab, Santiago Cogorno, Armando A. Coppola, Ernesto Farina, José Antonio Fernandez Muro, Leonidas Gambartes, Jadwiga Alicia Giangrande, Sarah Grilo, Oscar Herrero Miranda, Alfredo Hlito, Victor P. Magariños, Francisco Maranca, Rafael Onetto, Miguel Ocampo, Anita Payro, Leopoldo Presas, Raul Russo, Ideal Sanchez, Luis Seoane, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona, Carlos Enrique Uriarte, Leonor Vasena und die Bildhauer José Alonso, Libero Badii, Martin Blasko, Carlisky, Noemi Gerstein, Gyula Kosice. ASAC.FS1: Liste der Künstler\*innen der argentinischen Teilnahme 1956.

In der Einleitung zur Ausstellungsbroschüre verkündet Romero Brest denn auch, dass nun mit der *Revolución Libertadora* die Möglichkeit gekommen sei, die Bemühungen der jungen Künstler\*innen, die eine «freie Sprache der Moderne» sprächen, zu würdigen.<sup>150</sup>

Abschließend kann festgehalten werden, dass die unterschiedlichen Auffassungen moderner Kunst und den im internationalen Kontext zu vertretenden Werten von Squirru und Romero Brest geprägt sind von den jeweiligen Netzwerken der beiden Protagonisten. Dies wiederum wirkt sich auf die Orte aus, die als Schauplatz angesteuert werden. Während sich Romero Brest mit seinem internationalen Netzwerk über das Regelwerk der globalen Kunstwelt bewusst ist,<sup>151</sup> schlägt Squirru eine alternative Richtung ein: Die *exposición flotante*, die einige Monate nach der Eröffnung der Biennale von Venedig ihre Reise um die Welt antritt, kann in Anlehnung an die Kunsthistorikerin Beverly Adams nicht bloß als «Ersatz-Nationalpavillon» bezeichnet werden, sondern bietet in den Augen Squirrus auch eine würdige Plattform für die Künstler\*innen, die von der Teilnahme an der venezianischen Großausstellung 1956 ausgeschlossen worden waren.<sup>152</sup>

### 3.3 São Paulo: Die Biennale als lateinamerikanische Konkurrenz

23°35'18"S 46°39'32"W, SÃO PAULO, IBIRAPUERA PARK, April 1955: Ein Jahr bevor in Buenos Aires das Dekret zur Gründung des Museo de Arte Moderno unterzeichnet wird, laufen in der brasilianischen

Großstadt die Vorbereitungen für die dritte Ausgabe der Bial de São Paulo auf Hochtouren. Die 1951 nach dem venezianischen Vorbild ins Leben gerufene Großausstellung ist die erste dieser Art in der südlichen Hemisphäre. Sie folgt auf die Gründung des Museu de Arte Moderna de São Paulo (mam) im Jahr 1948 und gilt als neuer Treffpunkt der globalen Kunstwelt.<sup>153</sup> Romero Brest, der in den ersten beiden Biennale-Ausgaben, 1951 und 1953, als Juror mitwirkte, berichtet nun in

150 DOLINKO 2012b, 8.

151 Zum Begriff «Regelwerk» siehe: Hans Rudolf Reust / Peter J. Schneemann / Anselm Stalder (Hg.), *Künste und Regelwerk*, München 2013.

152 Von den 24 Maler\*innen des argentinischen Beitrags von 1956 sind elf – also knapp die Hälfte – in der *exposición flotante* vertreten (Santiago Cogorno, Ernesto Farina, Leonidas Gambartes, Rafael Onetto, Leopoldo Presas, Raul Russo, Ideal Sanchez, Luis Seoane, Clorindo Testa, Carlos Torrallardona und Leonor Vasena). Dabei handelt es sich hauptsächlich um figurativ arbeitende Künstler\*innen. Aber auch vom peronistischen Biennale-Beitrag von 1952 erscheint die Hälfte der Namen, also acht von 16 Kunstschaaffenden, auf der Liste der schwimmenden Ausstellung (Eugenio Daneri, Juan del Prete, Pedro Dominguez Neira, Ramón Gómez Cornet, Alfredo Gramajo Gutiérrez, Roberto Rossi, Raúl Soldi, Lino Enea Spilimbergo).

153 Für Literatur zur Bial de São Paulo, siehe beispielsweise ARMATO 2015, GARCÍA 2011, JONES 2016, Martina Merklinger, *Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949–1954)*, Bielefeld 2013, TEIXEIRA DE BARROS 2002.

New York 4/23/56  
 Querido Rafael:  
 Acabo de despedarte carta y poco despues me entero por una de Rodri- quez Alcala de tu nombramiento como Director de museo flamante Mr. de A. Maclean. Me apresuro a enviarte un gran abrazo y sin más otras cosas felicitaciones junto con mis mejores deseos porque puedas realizar todo lo que vos capoz en su magnifica tarea. La noticia me produjo gran alegria sin llegar a sorprenderme de tal modo consideraba natural tu nombramiento por se a lo obediencia analizo que si se oporunan a ello. Estoy además confiado porque si que tendré hombres para eso y mucho más, ya propósito en objetos que sería muy importante que logran la realización de una Bicial o Trienal a Bs. Aires. El problema de la Usat. Grupo sería una base buena para el comienzo del museo. Es seguro aunque ya lo habria pensado - que establezca contactos con el Museo de aqui y la Guggenheim pues cre-

que grupos llegaran a prestar cuadros pues tienen más posibilidades que el teatro; tambien podria con binar algo con el Museo de S. Pablo y ya que esto ya tienen en Bicial grupos podria llegarse a un arreglo para prestar a Bs. Aires, para evitar los enormes gastos que debe significar la realización de tal esfuerzo. Tanto por Bs. Aires, todavia, según veo un Klamunk, grande, de la buena época, que estuvo expuesto en Plóster, y es que la tiene actualmente Kramer y por el cual podrian solamente \$ 6.500.0. Mi amigo Fairbank tiene dos paisajes breves, pero no más que ese y la 4ª parte de Tamayo y pide por ello 5.000 dol. Ya osea 360.000 pesos ya - yo veo que si junto con el nombramiento te asignaran una partida de dinero, no deberia vacilar en comprarlo porque además de un buen cuadro es una buena inversión. Bogorno te puede imponer acerca de la pintura moderna italiana que no debe estar mucho. El museo de aqui es tan rico no tiene representación italiana y yo pienso que esta gran falta debe obedecer a que esta gente de aqui está bajo la fórmula de la francesa que solo dice

[49] Brief von Leopoldo Presas (New York) an Rafael Squirru (Buenos Aires), 23.04.1956, Fondo Rafael Squirru, Archivo IIAC-UNTREF, Buenos Aires.

der Aprilausgabe seiner Zeitschrift *Ver y Estimar* über die geplante dritte Durchführung. Er zählt die Nationen auf, die bereits zugesagt haben, und fragt – nicht ohne sarkastischen Unterton –, warum wohl Argentinien dieses Jahr wieder nicht unter den aufgelisteten Nationen zu finden sei:

«¿Por qué no figura Argentina ni siquiera entre los países con los cuales se cuenta? En la I Bial no figuramos, en la II las obras llegaron con retardo después que el Jurado se había expedido, ¿ocurrirá algo semejante esta vez?»<sup>154</sup>

Romero Brests Anspielung macht deutlich, dass sich die argentinischen Biennale-Teilnahmen nicht bloß in Venedig, sondern auch in São Paulo stets als konfliktreich erwiesen. Für den kulturellen Missstand wurde die politische Situation in Argentinien und im Speziellen die unter Perón verantwortlich gemacht. Mit dem Sturz des Präsidenten 1955 und der Gründung des Museums für Moderne Kunst 1956 soll Buenos Aires wieder international anschlussfähig gemacht werden und eine mit São Paulo äquivalente Position einnehmen. Mit seiner wachsenden kulturellen Infrastruktur stellt Brasilien ein Vergleichsbeispiel dar und die USA liefern ein Erfolgsmodell, an das es anzuknüpfen gilt.<sup>155</sup> Dies kommt wiederum in Presas

154 «Warum erscheint Argentinien nicht unter den aufgelisteten Ländern? An der 1. Biennale nahmen wir nicht Teil, an der 2. kamen die verspäteten Werke erst, nachdem die Jury bereits tätig war. Wird es uns dieses Mal wieder ähnlich ergehen?» ROMERO BREST 1955, 7.

155 ADAMS 2000, 109.

Briefen zum Ausdruck. So schreibt der Künstler seinem Freund, dem neu ernannten Museumsdirektor Squirru, im April 1956 [49]:

«y a propósito no olvidés que sería muy importante que lograras la realización de una Bienal o Trienal en Bs. Aires. [...] Te sugiero – aunque ya lo habrás pensado – que establezcas contactos con el Museo de aquí [MoMA] y la Guggenheim pues creo que quizás llegaran a prestar cuadros pues tienen más guardados que expuestos; también podés combinar algo con el Museo de S.Pablo y ya que ellos ya tienen su Bienal quizás pudiera llegar sea un arreglo para pasarla a Bs. Aires.»<sup>156</sup>

Die Selbstverständlichkeit, mit der in Presas Schreiben eine Kooperation von Seiten anderer Institutionen angenommen wird, macht deutlich, dass das MAMBA von Anfang an als internationale Drehschreibe des Kulturaustauschs fungieren soll. Neben der bereits besprochenen Referenz des MoMA ist die Erwähnung der brasilianischen Großstadt São Paulo und die Notwendigkeit der Etablierung einer Biennale in Buenos Aires besonders auffällig. Seit Beginn der 1950er Jahre ist die Metropole des Nachbarlandes in einer Position, die die Vertreter\*innen der argentinischen Kunstszene gerne auch für ihre Hauptstadt beansprucht hätten. Mit der Museumsneugründung 1956 spekulieren sie darauf, baldmöglichst selbst als Gastgeber\*innen die globale Kunstwelt in Buenos Aires zu versammeln. Denn von einem fixen Standort aus zu agieren und die Spielregeln vorzugeben, an die sich die eingeladenen Akteur\*innen zu halten haben, wird für die Aufwertung der eigenen Position als effektiver eingeschätzt, als Kunst aus Argentinien ins Ausland zu «exportieren».<sup>157</sup>

Im Folgenden wird der Fokus auf die Parallelen und Unterschiede der beiden Museumsgründungen in São Paulo und Buenos Aires gelegt. Für die jeweilige Position der beiden Städte in der globalen Kunstwelt sind die unterschiedlichen außenpolitischen Beziehungen der lateinamerikanischen Nachbarstaaten – in erster Linie zu den USA – während des Zweiten Weltkriegs und zu Beginn des Kalten Krieges besonders ausschlaggebend. Im Anschluss wird auf die erste internationale Großausstellung in Buenos Aires näher eingegangen. Denn Presas Vorschlag wird tat-

156 «Und übrigens, vergiss nicht, dass es sehr wichtig ist, dass Du es schaffst, in Buenos Aires eine Biennale oder Triennale zu organisieren. [...] Ich rate Dir – auch wenn Du sicher schon selbst daran gedacht hast –, dass Du mit dem Museum hier [MoMA] und dem Guggenheim Kontakt aufnimmst. Die könnten Dir vielleicht Bilder leihen, da sie ohnehin mehr in ihrer Sammlung haben, als sie ausstellen. Auch solltest Du etwas gemeinsam mit dem Museum in São Paulo organisieren, denn da sie bereits ihre Biennale haben, könnte man vielleicht eine Abmachung treffen, dass diese auch nach Buenos Aires kommt.» AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 23.04.1956.

157 Bereits 1900 wurde im Zusammenhang der Weltausstellung postuliert, dass Ausstellungsorte als «Knotenpunkte des Geschichtsverlaufs» gelten. Darauf verweist Geppert in seiner Publikation zu den Weltausstellungen: GEPPERT 2013.

sächlich 1960, vier Jahre nach der Museumsgründung 1956, mit der *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* im neu eröffneten Museumsgebäude realisiert. Obschon sich dieses Format in den Folgejahren nicht wiederholen wird, kann die Organisationsstruktur als Biennalisierungsbestrebung verstanden werden.<sup>158</sup> Dabei wird besonders deutlich, dass ein eigenes Museum einen großen Stellenwert in Squirrus Vorstellung für den Erfolg der modernen Kunst Argentiniens einnimmt. Dies wirft die Frage auf, inwiefern eine fixe Verortung – im konkreten Fall das Museumsgebäude als klassische, aufwertende und nobilitierende Rahmung von Kunst – für die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne konstitutiv ist. Welchen Stellenwert nimmt demgegenüber die mobile Ausstellung, die *exposición flotante* von 1956, in der Kunstgeschichte Argentiniens ein?

Wie die Kunsthistorikerin María Amalia García in ihrer Forschung zum Kulturaustausch zwischen Argentinien und Brasilien ausführt, wurde der Kulturbetrieb in São Paulo ab Ende der 1940er Jahre stark modernisiert. Insofern erhielt die in der südlichen Hemisphäre als unanfechtbar geltende Kulturhauptstadt Buenos Aires eine starke Konkurrenz und wurde vom neuen Ruhm São Paulos gar überschattet.<sup>159</sup> Die ökonomischen und politischen Beziehungen zwischen Brasilien und den USA hatten sich während des Zweiten Weltkriegs verstärkt und die US-amerikanische *Good Neighbor Policy* zeigte deutlich positive Auswirkungen auf die brasilianische Infrastruktur.<sup>160</sup> 1942 hatte Brasilien den Achsenmächten den Krieg erklärt sowie wirtschaftliche und politisch-militärische Abkommen unterzeichnet.<sup>161</sup> Die Beziehungen zwischen Argentinien und den USA hingegen waren von ständigen Spannungen geprägt, denn die argentinische Neutralitätspolitik und die späte Kriegserklärung wurden von den USA als Zeichen dafür angesehen, dass sich Argentinien dem Kampf gegen den Faschismus nicht anschließen wollte.<sup>162</sup> Bei seinem Machtantritt im Jahr 1946 verfolgte Perón die politische Strategie der «Tercera Posición» und weigerte sich ebenfalls, auf die politischen und wirtschaftlichen Interessen der USA einzugehen.<sup>163</sup>

Aufgrund dieser unterschiedlichen außenpolitischen Beziehungen zu den Vereinigten Staaten lassen sich auch die Erneuerungen in der lokalen Kulturlandschaft erklären, die zu einem großen Teil durch ausländisches Kapital zustande kamen. Die Gründung des Museu de Arte Moderna de São Paulo (mam) 1948 erfolgte auf Privatinitiative des brasilianisch-italienischen Industriellen Francisco

158 Zum Begriff «Politik der Biennalisierung» siehe MARCHART 2008.

159 GARCÍA 2011, 84.

160 Ebd., 93; JONES 2016, 126.

161 GARCÍA 2011, 82.

162 Ebd.

163 Der durch Perón propagierte «dritte Weg» zwischen Kapitalismus und Sozialismus orientierte sich ideologisch weder an der einen noch an der anderen Großmacht des Kalten Krieges. Ebd., 83.

Matarazzo Sobrinho (1898–1977) und dessen Frau Yolanda Penteado (1903–1983).<sup>164</sup> Maßgeblich in den Entstehungsprozess der privat finanzierten Kulturinstitution involviert war auch hier Nelson Rockefeller.<sup>165</sup> Beziehungen zu den Galeristen Leo Castelli (1907–1999) und René Drouin (1905–1979)<sup>166</sup> sowie zu kooperierenden auswärtigen Diplomat\*innen, wie dem US-amerikanischen Kulturattaché Carleton Strague Smith (1905–1994), sollen darüber hinaus förderlich für das Zustandekommen des Museums gewesen sein.<sup>167</sup> Das MoMA diente auch hier – wie später für das MAMBA – als Vorbild.<sup>168</sup>

Das Museum für moderne Kunst in São Paulo wurde 1949 mit der Ausstellung *Do Figurativismo ao Abstracionismo* feierlich eröffnet.<sup>169</sup> Die Schau kuratierte der belgische Kurator und Kunstkritiker Léon Degand (1907–1958), der zugleich den Posten des ersten Museumsdirektors einnahm. Anders als später mit Squirru in Buenos Aires, berief man keine ortsansässige Person auf den Direktor\*innenposten. Degand war bestens in der internationalen Kunstszene vernetzt und galt als Verfechter der abstrakten Kunst. Seine erste Ausstellung präsentierte die Narration einer linearen Entwicklung in der bildenden Kunst, von figurativen Werken des Impressionismus bis hin zur Abstraktion,<sup>170</sup> ähnlich wie dies auch von Alfred Barrs Ausstellungen im MoMA bekannt ist.<sup>171</sup> Degand blieb jedoch nur ein Jahr lang Museumsdirektor. Im Juli 1949 verließ er, wohl aufgrund von ideologischen Konflikten die Institution wieder.<sup>172</sup>

Die gleiche Ausstellung tourte danach nach Buenos Aires, wo sie 1949 im ebenfalls privat geführten Instituto de Arte Moderno (IAM) erfolgreich präsentiert wurde.<sup>173</sup> Die Laufzeit des IAM war jedoch von kurzer Dauer: Die 1949 vom Architekturstudenten Marcelo de Ridder mit seinem Familienerbe eröffnete Einrichtung musste bereits drei Jahre später wieder schließen.<sup>174</sup> García nennt fehlende staatliche Unterstützung und negative Kritiken – auch von Seiten Romero Brests – als mögliche Gründe der frühzeitigen Schließung.<sup>175</sup> Es ist denkbar, dass mit der Gründung des Museo de Arte Moderno 1956 eine Art Lücke in der Kulturlandschaft geschlossen wird, zumal die neue Institution wieder die Bezeichnung «modern» im Titel trägt. Ein direkter Zusammenhang zwischen dem IAM und dem MAMBA

164 Ebd., 93.

165 Ebd.; JONES 2016, 116; ARMATO 2015, 33ff.

166 Gérard Legrand, «DROUIN René (1905–1979)», Encyclopaedia Universalis, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/rene-drouin/>.

167 GARCÍA 2011, 93; JONES 2016, 116. Siehe auch ARMATO 2015, 33ff. In ihrer Dissertation geht Regina Teixeira de Barros auf die Details der Beziehungen zwischen den brasilianischen und US-amerikanischen Akteur\*innen bei der Museums- und Biennalegründung ein. TEIXEIRA DE BARROS 2002.

168 GARCÍA 2011, 93.

169 Ebd., 90ff.

170 Ebd., 94.

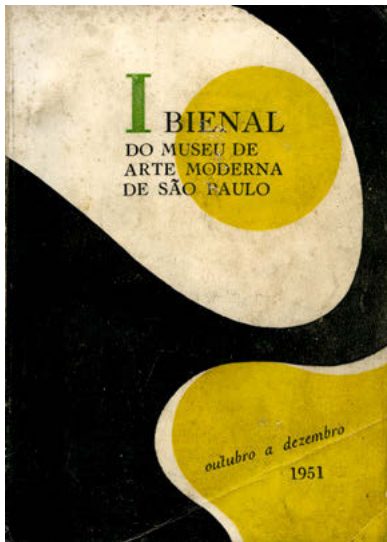
171 Siehe beispielsweise KLONK 2009, 138ff.

172 GARCÍA 2011, 94.

173 Ebd., 94ff.

174 Nach García ist das IAM in der Kulturszene von Buenos Aires als eine Art Fortführung der Aufgaben der Amigos de Arte (1924–1942) zu verstehen. Ebd., 96.

175 Ebd., 97ff.



[50] Ausstellungskatalog *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951, erste Auflage, Umschlag von Tomas Santa Rosa und Auflistung des argentinischen Beitrags, 191.

kann zwar nicht rekonstruiert werden, interessant ist jedoch, dass Presas in einem seiner Briefe an Squirru formuliert, man könne für das neue Museum möglicherweise auf die großzügige Unterstützung von de Ridder hoffen.<sup>176</sup> Während in der Forschung nachgewiesen wurde, dass die Finanzierung des modernen Museums in São Paulo in erster Linie durch US-amerikanische Stiftungsgelder zustande kam,<sup>177</sup> bleibt die Frage nach den finanziellen Mitteln für das moderne Museum in Buenos Aires, das im Gründungsdekret von 1956 als öffentliche Institution der Stadt Buenos Aires eingetragen wurde, ungeklärt.

Als 1951 die Bienal de São Paulo eröffnet wurde, konnte in Buenos Aires noch lange nicht an eine Museumsgründung gedacht werden. Im Gegenteil: Mit der Eröffnung der Biennale wurde eindeutig klar, dass sich die brasilianische Hauptstadt zum bedeutenderen Kulturzentrum entwickelt hatte als Buenos Aires.<sup>178</sup>

Die Gründung der internationalen Großausstellung in Brasilien markiert einen Schlüsselmoment in der globalen Ausstellungsgeschichte, die – so García und Jones – die Geografie der Kunstwelt grundlegend veränderte.<sup>179</sup> Mit ihr beginnt zudem eine Zeitspanne, welche die beiden Kunsthistoriker Anthony Gardner und Charles Green als «second wave of biennialization» definieren. Damit bezeichnen sie einen ab den 1950er Jahren global einsetzenden Boom von Neugründungen internationaler Großausstellungen.<sup>180</sup>

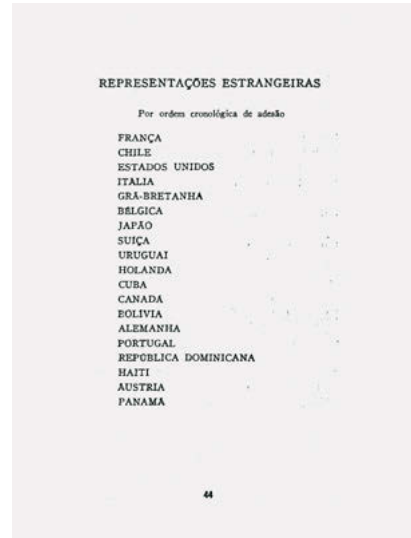
176 AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 07.03.1956.

177 JONES 2016, 127.

178 GARCÍA 2011, 104.

179 Ebd., 87; JONES 2016, 113.

180 GARDNER/GREEN 2013, 444. In ihrer Untersuchung über internationale Großausstellungen ergänzen Gardner und Green die Geschichte der Biennalen, die bisher auf einer



[51] Ausstellungskatalog *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951, zweite Auflage, Umschlag von Tomas Santa Rosa und Auflistung der teilnehmenden Nationen, 44.

An der Bienal de São Paulo nahmen insgesamt 20 Nationen teil.<sup>181</sup> Der argentinische Beitrag jedoch fehlte. Dies, obschon in Buenos Aires eine Werkauswahl getroffen wurde und diese auch in der ersten Auflage des Ausstellungskatalogs aufgelistet ist [50].<sup>182</sup> Das IAM war für die argentinische Beteiligung verantwortlich, da die Organisation der Biennale befürchtete, mit einer offiziellen, staatlich geregelten Teilnahme würde keine repräsentative Auswahl getroffen.<sup>183</sup> Die Auswahl des IAM setzte sich aus einigen Vertreter\*innen der «Muchachos de París»,<sup>184</sup> Künstler\*innen der surrealistischen Grupo Orión,<sup>185</sup> und zahlreichen, im weitesten Sinne abstrakten Künstler\*innen, zusammen.<sup>186</sup> Wie der Leiter des IAM de

«Weltanschauung der Metropolen und Kulturökonomien rund um den Nordatlantik» beruht habe (ebd., 443). Denn nach dem Zweiten Weltkrieg wurden unter den Vorzeichen einer neuen Weltordnung kulturelle Initiativen ins Leben gerufen, die sich nicht nur auf den nordatlantischen Raum konzentrierten (ebd., 446). In der kulturgeschichtlichen Analyse jener Ausstellungen tragen sie auf der Grundlage von Theorien des globalen Südens zur Aufarbeitung einer bisher unterrepräsentierten globalen Ausstellungsgeschichte bei (GARDNER/GREEN 2016, 101). Die Autoren fokussieren beispielsweise die *Biennale de la Méditerranée* in Alexandria (1955) und die *Biennale Grafike* in Ljubljana (1960). Auch Jones hält fest, dass im Anschluss an die Gründung der São Paulo Biennale eine Vielzahl von Biennale-Neugründungen, wie beispielsweise in Tokio, Madrid/Havanna, Paris und Alexandria zu beobachten sei. Auch Jones geht auf das wellenartige Auftreten von globalen Biennalegründungen im 20. Jahrhundert ein. Im Unterschied zu Gardner und Green, die die «second wave» ab den 1950er Jahren definieren, bezeichnet Jones die Biennale-Konjunktur in den 1990er Jahren als «second wave», die die früheren internationalen Bestrebungen der 1950er Jahre wiederaufnehme. JONES 2016, 86.

181 Belgien, Bolivien, Brasilien, Chile, Deutschland, Dominikanische Republik, Frankreich, Großbritannien, Haiti, Italien, Japan, Kanada, Kuba, Niederlande, Österreich, Panama, Portugal, Schweiz, Uruguay, und die USA. Ausst.kat. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951 (2. ed.), 44.

182 Ausst.kat. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951 (1. ed.), 191-194.

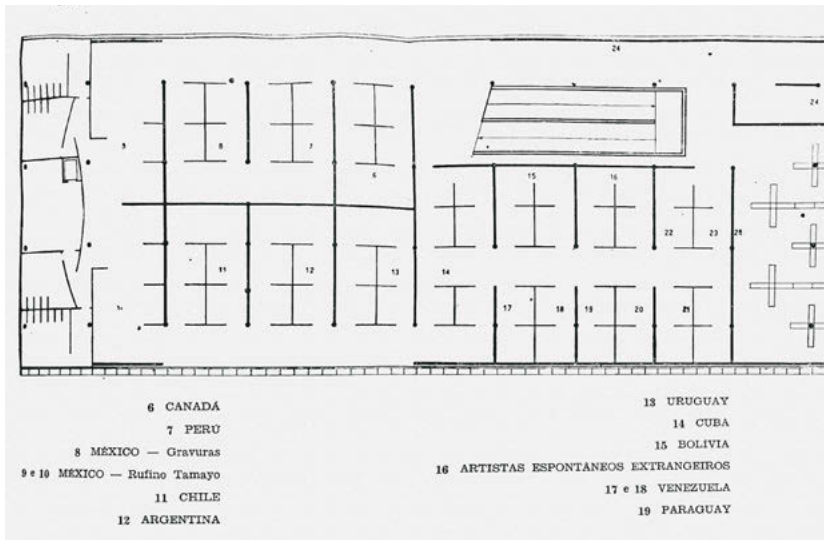
183 GARCÍA 2011, 105ff.

184 Antonio Berni, Horacio Butler, Raquel Forner, Alfredo Bigatti, Pablo Curatella Ma-

nes und Héctor Basaldúa.

185 Vicente Forte, Bruno Vernier und Orlando Pierri.

186 Juan Del Prete, Sarah Grilo, Victorio Magariños, José Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo und Hans Aebi. Zur Rolle des aus der Schweiz ausgewanderten Künstlers Juan bzw. Hans Aebi, der 1951 Argentinien an der ersten Biennale in São Paulo hätte vertreten sollen, siehe: BOHNENBLUST 2020.



Ridder jedoch kurz vor der Biennale-Eröffnung mitteilte, war es ohne staatliche Unterstützung nicht möglich, die ausgewählten Werke nach Brasilien zu transportieren.<sup>187</sup> Die auf diese Weise verhinderte Teilnahme muss für die Vertreter\*innen der argentinischen Kunstszene ein herber Schlag gewesen sein. Schließlich wurde Argentinien aus der zweiten Auflage des Ausstellungskatalogs gestrichen und war 1951 definitiv nicht Teil der globalen Kunstwelt [51].<sup>188</sup>

Zwei Jahre später ist Argentinien ebenfalls unter den teilnehmenden Nationen gelistet.<sup>189</sup> Wie aus der eingangs zitierten Frage von Romero Brest jedoch klar wird, muss auch die Beteiligung von 1953 mit Schwierigkeiten verbunden gewesen sein.<sup>190</sup> Für die damalige Zusammenstellung – 37 Bilder und 12 Skulpturen abstrakter sowie surrealistischer Kunst – wurde im Obergeschoss des Pavilhão dos Estados der Saal 12 zur Verfügung gestellt [52].<sup>191</sup> Es handelt sich dabei keineswegs um einen besonders prominenten Platz im Ausstellungsgebäude.<sup>192</sup> Anders als an der Biennale von Venedig findet die räumliche Aufteilung der Ausstellung in São Paulo nicht nach einzelnen Nationalpavillons statt. Die Präsentation wird wie der

187 GARCÍA 2011, 106ff.

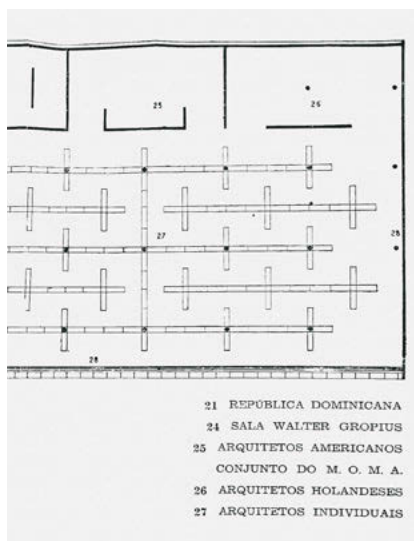
188 *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1951 (2. ed.), 44, Ausst.kat.

189 *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1953, 37, Ausst.kat.

190 ROMERO BREST 1955, 7.

191 Namentlich handelt es sich um Alberto Altalef, Luis Barragna, Marin Blaszko, Germaine Derbecq, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Raul Lozza, Tomas Maldonado, Rosario Moreno, Fernandez Muro, Benicio Nuñez, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Juan Otano, Orlando Pierri, Lidya Prati, Leopoldo Presas, Raul Russo, Ideal Sanchez, Bruno Vernier, Julian Althabe, Libero Badii, Martin Blasko, Pablo Curatella Manes, Claudio Girola, Ennio Iommi und Gyula Kosice. Davon werden Muro, Ocampo, Onetto, Presas, Russo, Sanchez, Badii, Blasko und Kosice Argentinien auch an der Biennale in Venedig 1956 vertreten. Die acht Künstler Althabe, Barragan, Onetto, Pierri, Presas, Russo, Sanchez und Vernier werden 1956 auch an der schwimmenden Ausstellung beteiligt sein.

192 Die Biennale fand im neu eröffneten Ibirapuera-Park statt, in den vom Architekten Oscar Niemeyer (1917–2012) entworfenen Pavillons: dem Pavilhão dos Estados (Pavillon der Staaten) und dem Pavilhão das Nações (Pavillon der Nationen, heute: Museu Afro Brasil).



[52] Ausstellungsplan, Ausstellungskatalog *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, 1953, eingeklebte Seiten.

Ausstellungskatalog jedoch nach nationalen Kriterien gegliedert. So sind einzelne Bereiche in den beiden großen Ausstellungspavillons im Ibirapuera-Park jeweils einzelnen Staaten oder Nationen zugeteilt und der Katalog listet deren Beiträge chronologisch auf. Wie dem Lageplan im Ausstellungskatalog entnommen werden kann, ist das gesamte Untergeschoss des Pavilhão dos Estados der modernen Kunst Brasiliens und der USA gewidmet. Ein zusätzlicher Fokus liegt auf den Werken von Alexander Calder (1898–1976). Das Untergeschoss des Pavilhão das Nações zeigt neben Picassos *Guernica* die Kunstproduktion Frankreichs und Italiens. Je im Obergeschoss der beiden Pavillons sind die anderen nationalen Beiträge ausgestellt, so auch Argentinien.

Buenos Aires wird die Aufmerksamkeit der globalen Kunstwelt erst 1960 mit der ersten Ausstellung im neu eröffneten Gebäude des 1956 gegründeten MAMBA zukommen. Wie der Titel *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* deutlich macht, handelt es sich um die erste internationale Ausstellung dieser Art. Die Organisationsstruktur der Großausstellung weist darauf hin, dass die Realisierung einer Art Biennale intendiert ist. Demnach wird der eingangs zitierte Vorschlag von Presas gewissermaßen in Tat umgesetzt – selbst wenn das Ausstellungsformat nicht weiter fortbestehen wird.<sup>193</sup>

Die Großausstellung soll 1960 im Rahmen der 150. Jubiläumsfeier der argentinischen Unabhängigkeit, der *Sesquicentenario de la República Argentina*, stattfinden.<sup>194</sup> Unter der neuen Regierung von Arturo Frondizi werden zu diesem Anlass

193 AIIAC.FS: Presas an Squirru, Brief, 23.04.1956.

194 DOURRON 2017, 68.



[53.1] Einladungsschreiben zur Teilnahme an der *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno in Buenos Aires, 1960*, Blas Gonzales an den Kulturattaché der Indischen Botschaft in Buenos Aires, J. Moulik, 31.03.1960.

groß angelegte Feierlichkeiten im Charakter einer Weltausstellung abgehalten<sup>195</sup> und über 50 Delegationen aus dem Ausland empfangen.<sup>196</sup> Mit unterschiedlichen Ausstellungspavillons, pompösen Militärparaden und feierlichen Ansprachen wird die ganze Hafenstadt zum Ausstellungsgelände umgestaltet.<sup>197</sup> Der Kontext scheint für Squirru als Direktor des MAMBA optimal zu sein, um mit einer internationalen Ausstellung moderner Kunst zu den Feierlichkeiten beizutragen und zugleich das Museum einzuweihen. Wie Dourron argumentiert, ist die *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* als Aktualisierung, Abgleich und internationale Zurschaustellung der argentinischen Kunst zu verstehen.<sup>198</sup> Die Ausstellung wird – so Dourron – die Bestrebungen zur Sichtbarkeit und Wahrnehmung auf internationaler Ebene, die erstmals mit der *exposición flotante* zum Ausdruck gekommen ist, in die Tat umsetzen.<sup>199</sup> An der internationalen Kunstaussstellung von 1960 nehmen insgesamt 15 Nationen und 268 Künstler\*innen teil.<sup>200</sup> Auf der Grundlage von Kor-

195 Die mit den Feierlichkeiten im Zusammenhang stehenden Archivdokumente befinden sich heute im Archivo Documentos Escritos des Archivo General de la Nación in Buenos Aires (AGN.ADE).

196 SPINELLI 2010, 2.

197 Ebd. Eine Fußgängerbrücke über die große Straße Figueroa Alcorta im Stadtteil Recoleta ist heute die einzig erhaltene Installation der Feierlichkeiten. Bezeichnenderweise wurde sie 2011 vom Schweizer Künstlerduo Lang/Baumann bemalt. [http://langbaumann.com/?project\\_id=266&isRetina=yes](http://langbaumann.com/?project_id=266&isRetina=yes).

198 DOURRON 2017, 41.

199 Ebd., 72.

200 Folgende Nationen waren vertreten: Argentinien (138 Künstler\*innen), Bolivien (1 Künstler\*in), Brasilien (10 Künstler\*innen), Chile (10 Künstler\*innen), England (4 Künstler\*innen), Frankreich (5 Künstler\*innen), Griechenland (4 Künstler\*innen), Indien (56 Künstler\*innen), Italien (7 Künstler\*innen), Niederlande (5 Künstler\*innen), Polen (3 Künstler\*innen), Schweiz (3 Künstler\*innen), Spanien (2

062  
Buenos Aires, 31 de marzo de 1960  
B. Brute. n.º 932

Al señor Agregado Cultural de la  
Embajada de la India.  
Don J. MOULIK  
CAPITAL.

Tengo el agrado de dirigirme a Vd. acusando recibo de  
de acta. del 7 del corriente, a la vez que agradezco las gestio-  
nes hechas por Vd. ante el gobierno de su país, a efectos de partici-  
participar en la muestra abierta de Arte Moderno, que se realizará  
en el pabellón construido a tal efecto con motivo de los festejos  
del 150º aniversario de la Revolución de Mayo.

Aprovecho esta oportunidad para poner en su conociemien-  
te que dicha muestra colectiva no tiene carácter de certamen, sin  
una finalidad didáctica y estará integrada por los envíos de los  
distintos países participantes, habiéndose asignado a cada uno  
por razones de espacio ocho (8) metros lineales pudiéndose inte-  
grar cada envío con obras pictóricas y/o escultóricas dentro de  
lo que podemos llamar las expresiones más representativas del arte  
contemporáneo.

En cuanto a la segura custodia de las obras con ese  
destino, esta Comisión Nacional Ejecutiva se responsabiliza desde  
el momento de su recibo hasta el día del despacho cuya fecha se  
convendrá.

Regamos a Vd. quiera comunicar a su país, dado el cert-  
tiempo que disponemos, para la confección del catálogo, nos con-  
taste dentro de los próximos 60 días acompañando fotografías de  
las obras seleccionadas y las biografías correspondientes de los  
artistas.

Por otra parte, para la realización de una muestra de  
arte exclusivo de su país, de acuerdo a su ofrecimiento, será ne-  
tivo de un estudio especial y preferente al que se eleva a la Su  
comisión respectiva.

///

[53.2] Einladungsschreiben zur  
Teilnahme an der *Primera  
Exposición Internacional de  
Arte Moderno in Buenos Aires,*  
1960, Blas Gonzales an den  
Kulturattaché der Indischen  
Botschaft in Buenos Aires, J.  
Moulik, 31.03.1960.

respondenzen im argentinischen Staatsarchiv kann rekonstruiert werden, dass die Einladungen zur Ausstellungsteilnahme auf offiziellem Weg über die Botschaften der jeweiligen Nationen erfolgt sind.<sup>201</sup>

Werke international renommierter Künstler\*innen wie Jackson Pollock, Le Corbusier, Willem de Kooning, Antoni Tàpies oder Lygia Clark sind in Buenos Aires versammelt.<sup>202</sup> Für die Auswahl der Werke und den Transport übernimmt jede Nation selbst die Verantwortung. In der Einladung wurde um Einsendung der «repräsentativsten Kunstwerke der Gegenwart» gebeten: «obras pictóricas y/o escultóricas dentro de lo que podemos llamar las expresiones más representativas del arte contemporáneo».<sup>203</sup> Für die Präsentation im Ausstellungsraum werden jedem Beitrag acht Laufmeter zur Verfügung gestellt [53].<sup>204</sup> Wie Dourron und Giunta auf

Künstler\*innen), Uruguay (15 Künstler\*innen) und die USA (4 Künstler\*innen). MAM-BA: Squirru 1960.

201 Im AGN.ADE befindet sich eine große Menge eingestauter Schachteln mit der Aufschrift «Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo», die die Jubiläumsfeierlichkeiten von 1960 betreffen. Bei der Recherche konnte Korrespondenzmaterial betreffend der internationalen Kunstaussstellung von folgenden nationalen Beteiligungen aufgefunden werden: den Niederlanden, Brasilien, Griechenland, Indien und Kanada (wobei Kanada am Ende doch nicht an der Ausstellung teilnahm). AGN.ADE: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, Mesa de entrada y salida, Legajo 13: Expediente Nr. 562 (Embajada de Canada), Expediente Nr. 667 (Oficina de Información Holandesa), Expediente Nr. 792 (Embajada de Brasil); Mesa de entrada y salida, Legajo 14: Expediente Nr. 932 (Embajada de la India); Mesa de entrada y salida, Legajo 22: Expediente Nr. 2752 (Embajada Real de Grecia).

202 Siehe auch DOURRON 2017, 41.

203 «Bilder und/oder Skulpturen, die wir als repräsentativste Ausdrucksformen der zeitgenössischen Kunst bezeichnen können.» AGN.ADE: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, Mesa de entrada y salida, Legajo 14: Expediente Nr. 932 (Embajada de India): Blas Gonzales an Kulturattaché der Indischen Botschaft in Buenos Aires, J. Moulik, Brief, 31.03.1960.

204 Ebd.



[54] Ausstellungskatalog *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno*, 1960, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

der Grundlage von Ausstellungsrezensionen aus dem Jahr 1960 ausführen, soll es entgegen der für Biennalen sonst üblichen Praxis keine Aufteilung nach Nationen geben. Squirru positioniert die Werke der argentinischen Künstler\*innen neben oder zwischen die des internationalen Kanons, um sie als gleichwertig zu präsentieren.<sup>205</sup> Leider sind keine Ausstellungsansichten oder Lagepläne erhalten, die diese wichtige Beobachtung veranschaulichen würden.

Der umfangreiche Ausstellungskatalog der *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* ist jedoch nach den beteiligten Nationen aufgebaut [54].<sup>206</sup> Im Anschluss an das Vorwort des Direktors in spanischer und englischer Sprache werden die vertretenen Positionen in alphabetischer Reihenfolge der Nationen aufgelistet. Weiter ist jede\*r Künstler\*in eine eigene Seite mit biografischen Informationen und einer Abbildung in Schwarz-Weiß gewidmet. In manchen Fällen werden Werkreproduktionen, in anderen Fotografien der jeweiligen Künstler\*innen abgebildet.<sup>207</sup>

Auffallend ist, dass Argentinien mit 168 Künstler\*innen mit Abstand die größte Anzahl aufbietet.<sup>208</sup> Darunter sind Positionen vertreten, die 1956 auch in

205 DOURRON 2017, 72; GIUNTA 2007, 110ff.

206 MAMBA: Squirru 1960.

207 Ebd. Wie der Korrespondenz entnommen werden kann, mussten die teilnehmenden Nationen ein halbes Jahr vor Ausstellungseröffnung die Informationen für den Ausstellungskatalog liefern. AGN.ADE: Mesa de entrada y salida, Legajo 14: Expediente Nr. 932 (Embajada de India): Blas Gonzales an Kulturattaché der Indischen Botschaft in Buenos Aires, J. Moulik, Brief, 31.03.1960.

208 Dabei handelt es sich um 138 in der Sektion Malerei und 30 in der Sektion Skulpturen. MAMBA: Squirru 1960.

der *exposición flotante* gezeigt wurden.<sup>209</sup> Deshalb sind 1960 die etablierten «Machachos de París» wie Spilimbergo, Forner oder Berni ebenfalls wieder unter den Ausstellenden zu finden. Dennoch scheint der Fokus zu Beginn der 1960er Jahre viel stärker als noch in der *exposición flotante* auf der abstrakten Kunst zu liegen.<sup>210</sup> Dazu kommen weitere, neue Positionen, von denen viele dem *Informalismo* zuzuschreiben sind.<sup>211</sup>

Die anderen Nationen sind jeweils mit Werken einer viel geringeren Anzahl Künstler\*innen vertreten. Dabei handelt es sich um die üblichen nationalen Beiträge. So ist die Schweiz beispielsweise mit Walter Bodmer, Le Corbusier und Max Bill anwesend. Die USA beziehungsweise das International Council des MoMAS sendet aus New York Werke von Wiliam de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock und Mark Tobey zu.<sup>212</sup>

Mit 56 Künstler\*innen wird die zweitgrößte Beteiligung aus Indien kommen.<sup>213</sup> Einem Schreiben der Indischen Botschaft nach, werden Ölgemälde und Miniaturen aus Delhi gesandt.<sup>214</sup> Der Schwerpunkt muss wohl auf den Miniaturen liegen, was bei der zur Verfügung gestellten Fläche von acht Laufmetern die verhältnismäßig hohe Anzahl der vertretenen Künstler\*innen erklärt.<sup>215</sup> Offen bleibt die Frage, warum Japan nicht vertreten ist, das mit Argentinien enge diplomatische Beziehungen pflegt und 1956 als Destination für die *exposición flotante* so wichtig war.

Das zahlenmäßige Übergewicht der argentinischen Künstler\*innen und die Positionierung ihrer Werke zwischen denen der anderen Nationen, führt vor Augen, dass sich 1960 im Sinne Squirrus die Gelegenheit ergibt, einen lange gehegten Anspruch einzulösen: die Aufwertung der argentinischen Moderne. Dies geht einher mit der Forderung, egalitär zur modernen Kunst Europas und der USA wahrgenommen zu werden und Eingang in den kunstgeschichtlichen Kanon zu erhalten. Die Inanspruchnahme einer entsprechenden Stellung in der globalen Kunstwelt, die in der Ausstellungspraxis von 1960 auf beinahe aufdringliche Art und Weise zum Ausdruck kommt, muss als Versuch einer Wiedergutmachung früheren Scheiterns verstanden werden. In diesem Sinne schreibt Squirru im Vorwort

209 Die 28 Künstler\*innen sind Carlos Alonso, Julio Barragan, Luis Barragan, Héctor Basaldúa, Juan Battle Planas, Antonio Berni, Martha Boto, Oscar Capristo, Luis Centurion, Juan Del Prete, Pedro Dominguez Neira, Raquel Forner, Vicente Forte, Leonidas Gambartes, Ramon Cornet Gomez, José Manuel Moraña, Rafael Oneto, Orlando Pierri, Enrique Policastro, Leopoldo Presas, Luis Seoane, Lino Spilimbergo, Clorindo Testa, Leopoldo Torres Agüero, Demetrio Urruchua, Ivan Vasileff, Leonor Vassena, Bruno Vernier.

210 Das beobachtet auch DOURRON 2017, 72.

211 Zum Informalismo in Argentinien um 1960 siehe Jorge López Anaya, *Informalismo. La Vanguardia Informalista, Buenos Aires 1957-1965*, Buenos Aires 2003.

212 MAMBA: Squirru 1960.

213 Ebd.

214 Der Korrespondenz nach stammten diese Werke aus der Galería Nacional Hindú und anderen nationalen Museen. AGN.ADE: Mesa de entrada y salida, Legajo 14: Expediente Nr. 932 (Embajada de India): Embassy of India Buenos Aires (J. Moulik) an Blas Gonzales, Brief, 11.08.1960.

215 Ebd.

des Ausstellungskatalogs, es gehe bei der Ausstellung auch um die Realisierung eines nationalen Anspruchs:

«Quede aclarado que esta no es una exposición de pintura y escultura mas; tratase de la concreción de una aspiración nacional [...]. Hablar del museo de arte moderno de Bs. As. tampoco es hablar de una institución mas, es un nuevo palacio para alojar a la nueva musa, es la casa nueva para el hombre nuevo.»<sup>216</sup>

Von der Rhetorik des «neuen Menschen» macht Squirru bereits 1956 im Ausstellungskatalog der *exposición flotante* Gebrauch. Dort verkündet er eine neue Ära, in der Argentinien und die argentinische Kunstproduktion eine bedeutende Rolle im kulturellen Weltgeschehen spielen werden.<sup>217</sup> In Squirrus Wahrnehmung wird dieser Geltungsanspruch erst 1960 mit einem «neuen Haus [Museum] für den neuen Menschen» richtig einzulösen sein.<sup>218</sup>

Mit der Realisierung der *Primera Exposición Internacional de Arte Moderno* 1960 – tritt die *exposición flotante* rückblickend auch für die Akteur\*innen der argentinischen Kunstszene in den Hintergrund. Die mobile Ausstellung verliert in der Wahrnehmung der argentinischen Kunstszene angesichts der internationalen Großausstellung von 1960 und dem Bezug eines Museumsgebäudes an Bedeutung. Symptomatischerweise findet sie auch keine Erwähnung in der Jubiläumspublikation zum zehnjährigen Bestehen des MAMBA, die 1966 von Rafael Squirru und Hugo Parpagnoli – dem zukünftigen Direktor des Museums – herausgegeben wird.<sup>219</sup> Selbst im Ausstellungskatalog der *Exposición Internacional de Arte Moderno* geben bloß drei von insgesamt 28 Künstler\*innen aus der schwimmenden Ausstellung diese in ihrer Biografie auch an.<sup>220</sup> Dies zeigt, dass eine fixe Verortung – im konkreten Fall das rahmende Museumsgebäude – für das Schreiben von Kunstgeschichte der Moderne konstitutiv ist.

216 Englische Fassung: «We wish it would be quite clear that this is not one more exhibition of painting and sculpture to be added to the list, it is the crowning of a national aspiration that like all our national endeavors sees the light with the pangs of birth. To speak of the museum of modern art of Buenos Aires is not to speak of one more institution, either. It is a new palace to lodge the new muse; it is the new house for the new man.» MAMBA: Squirru 1960, o.S.

217 MAMBA: Squirru 1956, o.S.

218 Auch Michael Wellen betont in seiner Dissertation die Wichtigkeit, die Squirru dem neuen Museumsgebäude zuspricht. WELLEN 2012, 126.

219 Die chronologische Auflistung der Aktivitäten des Museums beginnt erst im Jahr 1959. PARPAGNOLI/SQUIRRU 1966.

220 Und zwar Julio Barragan, Luis Barragan und Luis Centurion. MAMBA: Squirru 1960.