

4. ROUTEN: DAS MEER ALS AUSTRAGUNGSORT MOBILER AUSSTELLUNGEN

4.1 Ausstellungsschiffe: Schwimmende Nationalpavillons

34°35'44"S 58°21'59"W,
HAFEN VON BUENOS AIRES, MAI
1924: Während zwei Wochen liegt
das Schiff *Nave Italia* in der argentinischen
Hauptstadt vor Anker [55].¹

Es kann öffentlich besichtigt werden. Eine Gelegenheit, die von vielen genutzt wird, denn an Bord befindet sich eine schwimmende Ausstellung. Die neuesten Entwicklungen der italienischen Industrie, traditionelles Kunsthandwerk sowie Kunstwerke werden präsentiert. Das Innere des Schiffs wurde zu diesem Zweck ausgehöhlt und mit einer neuen Abfolge von Kabinen ausgestattet. Thematische Räume sind der Präsentation unterschiedlicher Waren gewidmet. Waffen finden sich neben Motoren und Landwirtschaftsmaschinen. Marmorplatten und Vasen, Geschirr und Spielzeug füllen ebenso die Räume [56, 57 und 58].² Industriegüter, regionales Handwerk und Luxusprodukte sollen ein facettenreiches Bild von der nationalen Produktion Italiens liefern.

Diese Ausstellung an Bord der *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires fokussiert auf das Phänomen schwimmender Ausstellungen. Die *exposición flotante* von 1956 kann so in einen bisher von der Forschung unberücksichtigten Referenzrahmen der

1 AGN.DF: «Nave Italia», Inv. 161514_A. Das Schiff war insgesamt vom 14. Mai bis zum 11. Juni 1924 in Argentinien. Bis zum 29. Mai ankerte es in Buenos Aires, vom 1. bis 4. Juni in Bahía Blanca und danach bis zum 8. Juni 1924 vor der Küste Patagoniens. Instituto Italo-latinoamericano (Hg.), Sartorio 1924: *Crociera della Regia Nave <Italia> nell'America Latina* (Ausst.kat. Rom, Instituto Italo-latinoamericano, 1999/2000, Roma 1999).

2 AGN.DF: «Nave Italia», Inv. 161506_A; «Nave Italia», Inv. 161510_A; «Nave Italia», Inv. 161513_A.

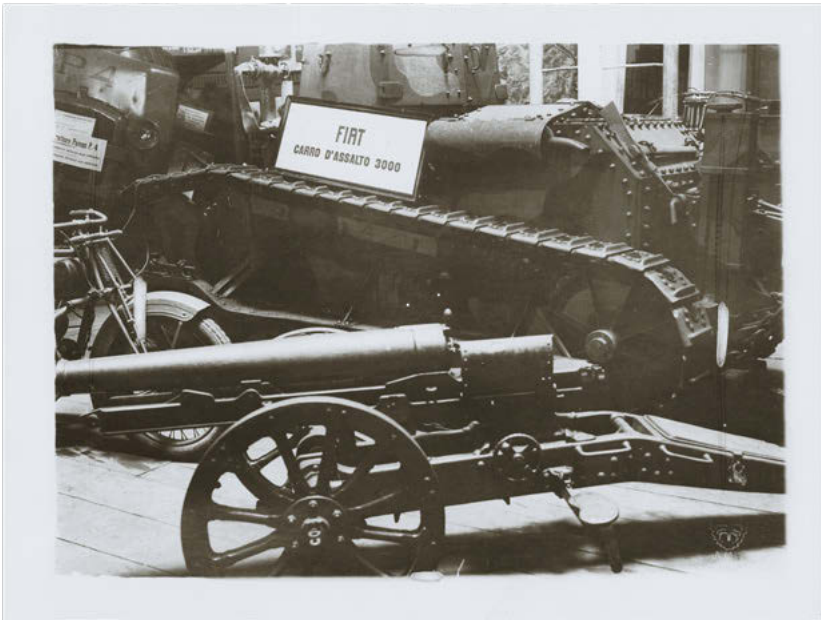


[55] Die *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

Ausstellungsgeschichte gesetzt werden. Der Hafen der argentinischen Hauptstadt gilt als beliebte Anlaufstelle für Ausstellungsschiffe, die unter staatlicher Schirmherrschaft, Objekte unterschiedlicher Art präsentierten. Obwohl es sich bei Ausstellungsschiffen um ein weit verbreitetes Phänomen handelt, wurde ihnen in der Forschung bisher kaum Beachtung geschenkt.³ An den Beispielen der schwimmenden Ausstellungen lassen sich Faktoren wie wirtschaftliche Expansion, imperiale Einflussnahme, programmatische und ideologische Rhetorik exemplifizieren. Das Phänomen der schwimmenden Ausstellungen zur Schaustellung von Handelsgütern kann seit der Mitte des 19. Jahrhunderts nachverfolgt werden. Sie öffnen damit den Blick auf einen historischen Kontext, der mit dem industriellen Kapitalismus, wirtschaftspolitischen Bestrebungen der imperialistischen Politik Europas und einem aufstrebenden Nationalismus in Zusammenhang gebracht werden kann.

So genannte «Floating Trade Exhibitions» waren auf die Präsentation von Industriewaren und Handwerkskunst ausgerichtet. In kompakter Form konnten so in entfernten Häfen technische und industrielle Fortschritte zur Schau gestellt

3 Im Rahmen meiner Teilnahme an der interdisziplinär ausgerichteten *Annual Port and Maritime History Conference* in Liverpool stellte ich im September 2019 das argentinische Fallbeispiel im Vortrag «Floating (Art) Exhibitions: National Pavilions on the High Seas» vor, was im Anschluss zu einer Diskussion über anscheinend kaum vorhandene Forschungsliteratur zum Phänomen der schwimmenden (Handels-)Ausstellungen führte. Ausnahme bildet Laura Moure Cecchinis Forschung zur *Nave Italia*. Cecchini 2016. Da es keine Sekundärliteratur gibt, die historisch das Phänomen schwimmender Ausstellungen analysiert, sind zeitgenössische Zeitungsartikel, die über unterschiedliche schwimmende Ausstellungen berichten, meine Quellen. Die Artikel im NP (www.newspapers.com) sind online zugänglich: NP: o.A. «A Floating Exhibition», *The Standard*, 16.08.1898, 2; o. A. «Floating Exhibitions», *The Morning Post*, 23.04.1889, 2; o.A., «Floating Fair Will Encircle the Globe», *The Inter Ocean*, 16.10.1905, 5.



[56] Ausstellungsobjekte an Bord der *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

werden. Oft wurden diese schwimmenden Ausstellungen staatlich teilfinanziert, was nahelegt, dass sie von den Behörden gefördert und zur Repräsentation des jeweiligen Nationalstaates unterstützt wurden. Schwimmende Ausstellungen zielten auf die Entwicklung neuer Handelsbeziehungen ab und ließen sich mit kolonialen Machtansprüchen verbinden. Die britische Zeitung *London Morning Post* berichtete beispielsweise im Jahr 1889 über die neusten wirtschaftlichen Entwicklungen im Deutschen Reich und verwies dabei prominent auf die Organisation einer schwimmenden Ausstellung. Ausgewählte «deutsche Produkte» seien in den wichtigsten Häfen von Südamerika und der afrikanischen Küste präsentiert worden. Da es sich um ein Erfolgsmodell gehandelt habe, werde momentan in Hamburg ein viel größeres Projekt initiiert.⁴ Im Zeitungsartikel wird der Vorteil dieser Art der Warenpräsentation hervorgehoben, der darin bestehe, eine große Menge von verschiedenen Produkten an ferne Orte zu transportieren und potenziellen Kund*innen zugleich die Möglichkeit zu bieten, die Handelsware persönlich zu begutachten:

«A floating exhibition of this kind, carrying a varied assortment of suitable goods, tastefully displayed, can hardly fail to be a standing attraction in any foreign port to local dealers and retail buyers. [...] It is certainly an infinitely better way of showing their manufactures than posting a price list or sending

4 NP: o. A., «Floating Exhibitions», *The Morning Post*, 23.04.1889, 2.



[57] Ausstellungsobjekte an Bord der *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

out a traveler to take such orders as he can get on the strength of the dozen or two samples that can, at the most, be carried with him.»⁵

Die in diesem Artikel beschriebene Art und Weise der Präsentation der Handelsgüter lässt sich auch auf einigen Fotografien schwimmender Ausstellungen wiedererkennen, die im argentinischen Staatsarchiv in Buenos Aires vorliegen. Dort ist heute ein Korpus an Dokumentarfotografien unterschiedlicher schwimmender Ausstellungen unter dem Register «Puertos, Relaciones exteriores, exposiciones de productos» – «Häfen, Auswärtige Beziehungen, Ausstellungen von Produkten» – versammelt.⁶

Ein im Kontext der schwimmenden Ausstellungen aufschlussreiches Beispiel aus dem Jahr 1936 ist das mit finnischen Produkten beladene Schiff *Soumen Joutsen* [59]. Anhand der *Soumen Joutsen* lässt sich nachvollziehen, dass die Art der Warenpräsentation an Bord der Ausstellungsschiffe über die Jahre immer weiter spezifiziert wurde, um jeweils bestimmte Zielgruppen zu adressieren. In der Ausstellungssektion der finnischen Keramikfabrik *Arabia* sind beispielsweise hinter

5
6

NP: Ebd.

Diese Dokumente im Archivo General de la Nación machen deutlich, dass damals wohl ein staatliches Interesse bestand, die schwimmenden Ausstellungen fotografisch festzuhalten. Im Fach 58 des historischen Zettelkastens sind Registerkarten der folgenden Ausstellungen versammelt: 1924, *Nave Italia*, exposición flotante de la Marina Italiana; 1931, *R. M. S. P. Almanzora*, British Trade Exhibition; 1936, *Soumen Joutsen*, exposición flotante de productos finlandeses; 1956, *Ciudad de Toledo*, exposición flotante de la artesanía Española. AGN.DF: Puertos, Relaciones exteriores, exposiciones de productos.



[58] Ausstellungsobjekte an Bord der *Mave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

dem im Vordergrund exponierten Geschirr an der Wand Fotografien angebracht, die den Produktionsprozess der Waren aus Steingut und Porzellan vor Augen führen. Zudem weisen Informationstafeln in spanischer Sprache auf die Besonderheiten der Produkte hin [60].⁷

Im Zeitungsartikel der *London Morning Post* von 1889 wird darüber hinaus darauf hingewiesen, dass schwimmende Ausstellungen in kolonialisierten oder ehemals kolonialisierten Gebieten besonders erfolgreich waren, da dort das Interesse an den präsentierten Gütern am größten sei:

«the desirability of placing these things before people in remote localities where they know nothing about them, and where a demand would arise if they were known and properly understood.»⁸

Als vergleichbares Beispiel wird auf Indien verwiesen, wo Wanderausstellungen von Landwirtschaftsmaschinen und -produkten großen Erfolg erzielt hätten.⁹ Postkoloniale Theorien machen deutlich, dass imperiale Einflussnahme, die Schaffung von wirtschaftlicher Abhängigkeit oder gar subtile politische Interventionen – alles Faktoren, die hier an den Beispielen der schwimmenden Ausstellungen zum Tragen kommen – einer kolonialen Konstellation zugrunde liegen, die auch dann wirksam

7 AGN.DF: «Exposición flotante de productos finlandeses», Inv. 144822_A.
8 NP: o. A., «Floating Exhibitions», *The Morning Post*, 23.04.1889, 2.
9 Ebd.



[59] Die Soumen Jountsen im Hafen von Buenos Aires, 1936.

ist, wenn die angesteuerten Gebiete nicht mehr offiziell als Kolonien gelten, wie dies beispielsweise für Lateinamerika seit Beginn des 19. Jahrhunderts der Fall ist.¹⁰

Wie Zeitungsberichte aus den folgenden Jahren zeigen, tritt das Phänomen schwimmender Ausstellungen ab 1900 immer häufiger in Erscheinung. 1905 beispielsweise wird in *The Inter Ocean* aus Chicago unter der Headline *Floating Fair Will Encircle the Globe* von einer US-amerikanischen *floating exhibition* berichtet, in die die US-amerikanische Handelskammer rund eine Million Dollar investiert hatte.¹¹

Mit den für das Format schwimmender Ausstellungen wesentlichen Komponenten ging ein koloniales Moment im internationalen Wettkampf der Nationen einher, das oft auch militärische Machtdemonstrationen einschloss.¹² Die Repräsentation der <Leistung> einer Nation durch ein Schiff und durch die sich an Bord befindenden Güter ist klar nationalistisch motiviert. So erstaunt es nicht, dass

10 Siehe beispielsweise Fernando Coronil, «Latin American Postcolonial Studies and Global Decolonization», Neil Lazarus (Hg.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge 2004, 221–240, Walter D. Mignolo, *The Idea of Latin America*, Oxford 2005, oder Mabel Moraña / Enrique Dussel / Carlos Jáuregui (Hg.), *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, London 2008.

11 NP: o. A., «Floating Fair Will Encircle the Globe», *The Inter Ocean*, 16.10.1905, 5. Ebenfalls berichtet darüber: NP: o. A., «To Carry Wares Around World. American Floating Exhibition Will Start On Tour Next April», *The Fort Wayne Journal-Gazette*, 17.10.1905, 5.

12 So wurde beispielsweise die *British Trade Exhibition 1931* durch einen Flugzeugträger und drei Militärflugzeuge begleitet, die die Ausstellung auf dem Schiff mit einer Flugshow eröffneten. IA: o. A., «British Empire Trade Exhibition Buenos Aires 1931», *Flight International Magazine*, 30. Januar 1931, 91. https://archive.org/details/Flight_International_Magazine_1931-01-30-pdf/page/n1/mode/2up.



[60] Ausstellungssektion der finnischen Porzellanfabrik Arabia, Schwimmende Ausstellung finnischer Produkte auf der *Soumen Joutsen*, 1936.

schwimmende Ausstellungen in den Folgejahren auch von faschistischen Regierungen als beliebtes Propagandainstrument genutzt wurden.¹³

Wie die Kunsthistorikerin Laura Moure Cecchini ausführte, handelt es sich bei dem eingangs beschriebenen Beispiel der *Nave Italia* um ein Projekt der faschistischen Regierung: Das italienische Schiff lief 1924 in die Häfen lateinamerikanischer Städte ein, um unter dem Konzept der *Latinità* – unter Bezugnahme auf die gemeinsamen lateinischen Wurzeln Italiens und Lateinamerikas – mit den aufstrebenden Märkten Lateinamerikas neue Handelsbeziehungen aufzubauen und den politischen Einfluss Italiens über den Atlantik hinaus zu erweitern.¹⁴ Die *Nave Italia* ist daher für diese Untersuchung besonders interessant, weil sie neben den bereits beschriebenen Handelsgütern auch Kunst an Bord hatte und sich ein großer Teil der Ausstellung der als «italienisch» bezeichneten Kultur widmete. So soll eine Reproduktion von Dantes *studiolo* und eine historische Ansicht der Stadt Florenz aus dem 15. Jahrhundert an Bord gewesen sein. Darüber hinaus gab es eine durch die Handelskammer in Genua organisierte Sonderausstellung zu Christoph Kolumbus und eine Ausstellung mit Fotografien über den Ersten Weltkrieg. Auf dem Schiff war zudem eine Bibliothek eingerichtet, die sich dem «italienischen Buch»

13 James J. Fortuna hielt darüber am 13.09.2019 einen Vortrag mit dem Titel «Strength Through Sea Travel: Designing the Transatlantic Cruise Liners of Fascist Italy and Nazi Germany» an der *Centre for Port and Maritime History <Art and the Sea> Conference* in Liverpool. James Fortuna, «Designing the transatlantic cruise liners of Fascist Italy and Nazi Germany», ROBERTS 2022.

14 CECCHINI 2016, 1.



[61] Ausstellungssektion zum «italienischen Buch» an Bord der *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

widmete [61].¹⁵ Neben einer Sektion mit Skulpturen [62] musste die Ausstellung von Gemälden und Drucken auf dem Achterdeck des Schiffs bei den Besucher*innen besonders beliebt gewesen sein. Eine weitere fotografische Dokumentation im argentinischen Staatsarchiv zeigt, wie Personen in Mänteln und Hüten die Werke der italienischen Künstler*innen begutachten [63.1].¹⁶ Auf der Rückseite der Fotografie ist vermerkt, dass diese Gemäldeausstellung, so wie auch die anderen Sektionen der schwimmenden Ausstellung den «Fortschritt und Stolz» der italienischen Nation repräsentierten [63.2]:

«Parte de la cubierta donde se halla instalada una notable exposición de cuadros de los mas salientes pintores italianos, que como las otras secciones, constituye un alto timbre de orgullo para el grande y progresista país que representa.»¹⁷

Die Kunstausstellung zeigte insgesamt 500 Gemälde und Skulpturen von kommerziell erfolgreichen, jedoch stilistisch konservativen Künstler*innen.¹⁸ Die Kunst

15 Ebd., 9. Die Schiffsbibliothek wurde fotografisch dokumentiert. AGN.DF: «Nave Italia», Inv. 161509_A.

16 AGN.DF: «Nave Italia», Inv. 161511_A.

17 «Teil des Decks, wo eine bemerkenswerte Ausstellung von Gemälden der hervorragenden italienischen Maler installiert wurde. Diese machen, wie die anderen Sektoren, einen hohen Grad des Stolzes des großen und fortschrittlichen Landes aus, das sie repräsentieren.» AGN.DF: «Nave Italia», Inv. 161511_R.

18 Für die Kunstausstellung auf dem Schiff waren Giulio Aristide Sartorio – Künstler, der unter anderem Friese an der Biennale Venedig und im italienischen Parlament



[62] Ausstellungssektion mit Skulpturen an Bord der *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

an Bord bezeichnet Cecchini als eine des *Ottocento*, die mit Landschaften, sentimentalen Szenen oder Heldenportraits in der italienischen Mittelschicht während der 1920er Jahre als Alternative zum französischen Impressionismus kommerziell erfolgreich war.¹⁹ Es handelte sich um die Kunst, so Cecchini, die an den lateinamerikanischen Destinationen wohl von emigrierten Italiener*innen der lokalen Elite bevorzugt wurde.²⁰ Alle Werke, die an beweglichen Wänden angebracht waren, um sie bei schlechtem Wetter in das Innere des Schiffs zu bringen, wurden zum Verkauf angeboten und in jedem Hafen neu gehängt.²¹

Viele der vertretenen Künstler*innen wurden ein Jahr zuvor an der ersten Internationalen Ausstellung der Dekorativen Künste in Monza gezeigt. Nach Cecchini waren jedoch keine Werke der internationalen Avantgarde – spezifischer, der Futuristen – an Bord vertreten.²² Das Schiff zog aber nicht nur viele Besucher*innen an – es stieß auch auf politisch motivierten Widerstand. In Mexiko beispielsweise bezeichnete die Gruppe um die Muralisten Diego Rivera (1886–1957) und David

anfertigte – und Leonardo Bistolfi – ein Jahr zuvor Präsident der internationalen Ausstellung dekorativer Künste in Monza – zuständig. CECCHINI 2016, 11.

19 Auch wenn heutzutage, so Cecchini, diese Künstler*innen nicht zum Kanon der italienischen Moderne zählen, hatten sie in den 1920er Jahren durchaus nationales, und in manchen Fällen internationales Ansehen. Ebd., 12ff.

20 Ebd., 15.

21 Ebd., 10.

22 Ebd., 12. Cecchini geht nicht weiter auf die Gründe dafür ein. Da es zweifelsfrei eine Nähe des Futurismus zum Faschismus Mussolinis gibt, liegt eine Erklärung meines Erachtens eher darin, dass die Kunst der Avantgarde in diesem Kontext falsch platziert erschien und zudem keinen praktischen Handels- und Verkaufsgegenstand darstellte.



[63.1] Ausstellungssektion mit Gemälden und Drucken an Bord der *Nave Italia* im Hafen von Buenos Aires, Mai 1924.

Alfaro Siqueiros (1896–1974) die Ankunft der *Nave Italia* als Schlag ins Gesicht der mexikanischen Arbeiterklasse.²³

Auch die spanische Regierung unter General Franco lancierte 30 Jahre später eine schwimmende Ausstellung, die am 5. August 1956 in Bilbao eingeweiht wurde.²⁴ Auf dem Schiff *Ciudad de Toledo* wurden auf 4 000 Quadratmetern in 16 Ausstellungssektoren Landwirtschaftsmaschinen, Produkte der Rüstungsindustrie, Textilien, Kunsthandwerk, Werkzeuge und Eisenwaren präsentiert. Neben einer «taberna española» mit landestypischen Speisen und spanischem Wein, sollen auch ein Kinosaal und eine Kunstgalerie an Bord gewesen sein.²⁵ Während fünf Monaten steuerte das Schiff rund 30 Häfen Lateinamerikas an.²⁶ In Buenos Aires, wo insgesamt 456 000 Personen das Schiff besichtigt haben sollen,²⁷ besuchte der

23 Während der acht Monate, in der die *Nave Italia* unterwegs war, breitete sich der Faschismus in Italien aus: Die faschistische Partei gewann die Wahl, der sozialistische Senator Giacomo Matteotti (1885–1924) wurde am 10. Juni 1924 ermordet und Benito Mussolini (1883–1945) galt ab 1925 als Diktator des faschistischen Regime Italiens. Ebd., 6. In der Zeitschrift *El Machete* kommentierten die Muralisten von Mexiko aus die faschistische Politik Italiens mit Karikaturen und parodistischen Gedichten. Im chilenischen Valparaíso beispielsweise störte eine anarchistische Gruppe die offizielle Zeremonie mit «Viva Matteotti»-Rufen. Ebd., 22.

24 LUBIÁN 2013.

25 Ebd. Weitere Informationen zur Kunstaussstellung an Bord sind nicht bekannt.

26 Ebd. Cécile Stephanie Stehrenberger untersucht in ihrer Dissertation die franquistische Kolonialpolitik am Beispiel unterschiedlicher Tänzerinnen-Delegationen, die nach Westeuropa, in die USA und nach Lateinamerika reisten. Zwischen 1954 und 1957 wurde sogenannte «authentische spanische Folklore» und das Rollenbild «Spanischer Weiblichkeit» zur Schau gestellt. Obwohl Stehrenberger in ihrer Untersuchung nicht auf die schwimmende Ausstellung an Bord der *Ciudad de Toledo* eingeht, können deutliche Parallelen in der Art und Weise, wie Kultur für propagandistische Zwecke instrumentalisiert wird, erkannt werden. Cécile Stephanie Stehrenberger, *Francos Tänzerinnen auf Auslandstournee. Folklore, Nation und Geschlecht im «Colonial Encounter»*, Bielefeld 2013.

27 LUBIÁN 2013.



[63.2] Rückseite von [63.1].

argentinische Präsident der Übergangsregierung General Pedro E. Aramburu die Ausstellung am 18. September 1956 – nur zehn Tage vor der Abfahrt des argentinischen Schiffs *Yapeyú*.²⁸ Das Schiff wurde danach für den Linienverkehr zwischen Spanien und der Kolonie Äquatorialguinea eingesetzt.²⁹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es sich mit der argentinischen *exposición flotante* von 1956 keinesfalls um ein singuläres Phänomen handelt. Die *exposición flotante* steht ganz klar in einer Tradition von schwimmenden Ausstellungen, die dem Zweck der nationalen Repräsentation dienen. Damit meist verbunden sind wirtschaftliche Interessen, territoriale Ansprüche und zugrunde liegende koloniale Machtstrukturen.

Argentinien zeigte bereits in den 1930er Jahren Interesse an dieser Strategie der Markterschließung mit territorialem Gebaren. Rund 20 Jahre vor der *exposición flotante* wurde laut einem Bericht in der Zeitschrift *Semana Gráfica* am 12. März 1934 im Hafen von Buenos Aires vergebens darauf gewartet, dass das niederländische Schiff *Gleria* unter argentinischer Flagge in See steche. Die Beschreibung der geplanten Reise weist verblüffende Ähnlichkeiten mit der Weltumrundung von 1956 auf: Während zehn Monaten hätte die *Primera Exposición Transoceánica*

28 Dieses Ereignis kann auf der Grundlage einer dokumentarischen Fotografie im argentinischen Staatsarchiv rekonstruiert werden. AGN.DF: «Inauguración de la exposición en el vapor Toledo, 18.09.1956», Inv. 224223_A, Beschriftung Rückseite der Fotografie: «Visita del Presidente provisional de la Nación General Pedro E. Aramburu a la exposición flotante de la artesanía Española y otras altas autoridades». Inv. 224223_R.

29 LUBIÁN 2013.

Argentina mit 250 Passagier*innen und argentinischen Produkten an Bord die Welt umrundet, dabei 32 Länder besucht und eine Strecke von 80 000 Kilometern zurückgelegt.³⁰ Dieses Vorhaben wurde von der argentinischen Regierung während der *Década Infama* unter General Augustin Pedro Justo unterstützt.³¹ An der Eröffnungsfeier waren der deutsche, italienische und brasilianische Botschafter anwesend – alle vertraten damals faschistische oder mit dem Faschismus sympathisierende Regierungen. Die geplante und bereits eröffnete transozeanische Ausstellung wurde jedoch nie realisiert. Aufgrund eines schon vor Reiseantritt aufgelaufenen Defizits von über 1 Million Pesos soll das Schiff nicht einmal genügend Treibstoff zur Verfügung gehabt haben, um loszufahren.³²

Die schwimmende Ausstellung von 1956 kann also als Wiederaufnahme eines Projektes interpretiert werden, das Jahre zuvor schon angedacht war, aber nicht realisiert werden konnte. Ob die Tourismusorganisation *TRIO* als Initiatorin der argentinischen Weltumrundung von 1956 über den gescheiterten Versuch der 1930er Jahre Bescheid wusste, sei dahingestellt. Wie der gleichnamigen Tourismuszeitschrift *TRIO* zu entnehmen ist, war ursprünglich auch an Bord der *M/N Yapeyú* eine Kunst-, Industrie- und Gewerbeausstellung geplant. Um dafür lokale Firmen oder Händler zu gewinnen, wurde die Beteiligung öffentlich ausgeschrieben [30].³³ Es ist sehr wahrscheinlich, dass Cecilio Madanes und Rafael Squirru auf der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten für das neu gegründete, aber noch gebäudele Museum des MAMBA sich genau daraufhin gemeldet haben. Was sich hier als Pragmatismus von Seite der beiden Organisatoren erweist, widerspricht nicht der Tatsache, dass dem Format schwimmender Ausstellungen grundsätzlich ein kolonialistisches Programm zugrunde liegt. Es zeigt vielmehr noch einmal die unterschiedlichen und nicht einheitlich klassifizierbaren Interessen der verschiedenen Akteur*innen hinter der *exposición flotante*. Trotz allem und gerade im Vergleich mit den historischen Vergleichsbeispielen muss man festhalten, dass bei der *exposición flotante* die Kunstausstellung Dreh- und Angelpunkt der Realisierung darstellte.

Wie gezeigt, war es die Aufgabe schwimmender Ausstellungen, durch die Vorführung von als typisch geltenden Gütern die Nation zu repräsentieren – seien dies

30 Die argentinische *Revista Semana Gráfica* berichtete im Jahr 1969: «Era un viaje maravilloso. Por 5 mil pesos podían conocerse 32 países y hacer conocer productos argentinos. El gobierno lo apoyo. Pero el barco nunca soltó amarras», REZABAL 1969. «Es wäre eine wunderbare Reise gewesen. Für 5 000 Pesos hätten 32 Länder bereist und argentinische Produkte bekannt gemacht werden können. Die Regierung unterstützte das Projekt. Das Schiff lichtete jedoch nie seinen Anker».

31 Als *Década Infama* wird in der argentinischen Geschichte die Zeit von 1930 bis 1940 bezeichnet, die mit dem Sturz des Präsidenten Yrigoyen beginnt. Sie ist geprägt von konservativen, teilweise faschistischen (Militär-)Regierungen. CARRERAS/POTTHAST 2013, 173.

32 REZABAL 1969. Das Defizit wurde mit großen Schwankungen im Wechselkurs und unrechtmäßigem Handeln von in zwielichtige Tätigkeiten involvierten Personen des Organisationskomitees erklärt.

33 PATB: o. A., «La exposición de arte, industria y comercio», *TRIO Noticiero Turístico*, Nr. 17, Mai/Juni 1956, 1.

Rohstoffe, Industrieware, Kunsthandwerk oder bildende Kunst. In Bezug auf ihre Funktion und die beabsichtigte Wirkung weisen Ausstellungsschiffe große Parallelen mit Nationalpavillons im Kontext von internationalen Großausstellungen auf. Etwa gleichzeitig wie die schwimmenden Ausstellungen ist auch das Aufkommen der Weltausstellungen auf die Mitte des 19. Jahrhunderts datierbar.³⁴

Laut der Kunsthistorikerin Caroline Jones boten Weltausstellungen explizit eine Alternative zu militärischem Engagement und sind als kanalisierte Ausdrucksformen von Nationen im Sinne von *Imagined Communities* zu verstehen.³⁵ Die Organisation des ursprünglich als Fachmesse für Produzent*innen und Händler*innen konzipierten Ausstellungsformats fand nach nationalstaatlichen Kriterien statt, die sich – so wie später auch an den Kunstbiennalen – in der räumlichen Anordnung der Großausstellung widerspiegeln.³⁶

Ab der Weltausstellung in Philadelphia 1876 wurden sogenannte Nationalpavillons für die Präsentation der jeweiligen Nationen genutzt. Dieses spezifische Prinzip der räumlichen Strukturierung nach nationalen Kriterien wurde 1928 durch die Kommission zur Regelung der internationalen Ausstellungen als verbindlich erklärt.³⁷ Im Ausstellungspavillon wurden analog zum Ausstellungsschiff Objekte präsentiert, die dem Zweck der nationalen Repräsentation dienten. Die präsentierten Gegenstände standen also nicht bloß für sich selbst, sondern hatten eine nationale Referenzfunktion. Grundsätzlich spielte es keine Rolle, um welche Art der Objekte es sich dabei handelte. Wesentlich war, dass die ausgestellten Gegenstände von den dafür zuständigen Interessensvertreter*innen als dem intendierten nationalen Image zweckdienlich waren.

Wie Jones anmerkt, wurde die bildende Kunst im Rahmen der Weltausstellungen, wenn nicht in eigens dafür vorgesehenen Räumlichkeiten vereint, gleichwertig neben Industrieprodukten, Maschinen, Rohstoffen oder touristischen Unterhaltungsangeboten präsentiert.³⁸ Eine strikte Trennung von Kunst und Industrie wurde allenfalls angestrebt, oft jedoch unterlassen. Die Autonomie der Kunst war im Kontext der Weltausstellungen nicht gegeben.³⁹ Darüber hinaus kamen Künstler*innen im Kontext von internationalen Ausstellungen oft Aufträge

34 1851 fand die erste internationale Großausstellung in London statt, gefolgt von Paris 1855. Auf dem amerikanischen Kontinent wurde 1876 die erste Weltausstellung in Philadelphia veranstaltet. Das Phänomen Weltausstellung bezeichnet der Historiker Alexander Geppert als «Manifestation der Moderne» sowie «bedeutendstes und populärstes Massen- und Metamedium des 19. Jahrhunderts.» GEPPERT 2010, 6. Der Kunsthistoriker Beat Wyss benennt die Weltausstellung aufgrund ihres großen Erfolgs bei einem breiten Publikum als «Spektakel der Schaulust und des Vergnügens». WYSS 2010, 184.

35 JONES 2016, 37. Jones bezieht sich hierbei auf Benedict Anderson.

36 GEPPERT 2013.

37 GEPPERT 2010, 220.

38 JONES 2016, 39.

39 Ebd. Zur Rolle des Kunsthandwerks im Kontext der Weltausstellungen, siehe Barbara Mundt, *Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, Berlin 1973. Auch Raizman und Robey thematisieren die ineinandergreifenden Aspekte unterschiedlicher Disziplinen an Weltausstellungen. David Raizman / Ethan Robey (Hg.), *Expanding Nationalisms at World's Fairs. Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*, Oxon/New York 2018, 1.

zu, die beispielsweise die Ausgestaltung der Nationalpavillons vorsahen. So wurden zum Beispiel Spilimbergo und Berni – beide 1956 Teil der *exposición flotante* – 1939 an der New York World's Fair mit der Ausstattung des durch das argentinische Ministerium für Agrikultur organisierten argentinischen Pavillons mit der Wandmalerei *Alegoría de la producción agropecuaria* beauftragt.⁴⁰ 1940 an der Golden Gate International Exposition in San Francisco wurde der argentinische Pavillon unter anderem mit Reliefs und Wandmalereien der Künstler Ernesto Scotti, Horacio Butler und Alberto Rossi versehen.⁴¹

Die Verflechtung von Kunst und Waren in den neuen globalen Handelskreisläufen sowie die im Rahmen von internationalen Großausstellungen vollzogene Einordnung von Kunst in eine vergleichende Matrix von Kulturen, die dem Kriterium der Nationalstaaten folgt, sieht Jones als Voraussetzung für die Definition von Kunstwerken als zugleich «modern», «national» und «international».⁴²

Die von Jones beschriebene Matrix manifestiert sich räumlich und trifft ebenfalls auf die schwimmenden Ausstellungen zu: Dem Nationalpavillon und dem Ausstellungsschiff ist gemeinsam, dass sie zwar einem Staat zugehörig sind, sich im Normalfall jedoch außerhalb der eigenen Staatsgrenzen befinden. Der Pavillon steht auf dem Gelände der internationalen Ausstellung im eigentlichen Staatsgebiet der gastgebenden Nation in Nachbarschaft zu anderen Nationalpavillons. Das Ausstellungsschiff ist unterwegs auf internationalen Gewässern oder ankert vorübergehend in fremden Häfen. Sein Status ist exterritorial.⁴³ Im Unterschied zum Ausstellungsgelände der Großausstellungen, wo die einzelnen Pavillons nach hierarchischen Strukturen fix verortet sind, sind die Ausstellungsschiffe mobil, können sich auf dem Meer bewegen und so von Hafen zu Hafen steuern.

Weil die *exposición flotante* an Bord der *M/N Yapeyú* ausschließlich die Präsentation der argentinischen Kunst der Moderne zum Ziel hat und zudem als erste Aktivität des neu gegründeten Museums für moderne Kunst in Erscheinung tritt, ist sie für die Kunstgeschichte relevant. Die politischen und ökonomischen Strategien der nationalen Repräsentation, die der schwimmenden Ausstellung zugrunde liegen, müssen einerseits innenpolitisch in Hinsicht auf die Erneuerungen in der argentinischen Kulturpolitik gelesen werden. Andererseits gilt es, die *exposición flotante* auch außenpolitisch in Bezug zur globalen Kunstwelt und der Rolle Argentiniens um 1956 zu setzen.

40 SERVIDDIO 2012, 198ff.

41 Ebd., 191. Scotti, Butler und Rossi sind 1956 ebenfalls in der *exposición flotante* vertreten.

42 JONES 2016, 3 und 39. Weltausstellungen seien demnach – so Jones' These – als Voraussetzung für die zeitgenössische globale Kunstwelt zu verstehen.

43 Robert Fleck vergleicht in seiner Geschichte der Nationalpavillons an der Biennale von Venedig den Status der Grundstücke und der sich darauf befindenden Ausstellungsgebäude in den Giardini mit dem von Botschaften oder Konsulaten. FLECK 2009, 47. Schiffe haben eine offizielle Staatsangehörigkeit und sind in internationalen Gewässern dazu verpflichtet, unter einer bestimmten Nationalflagge zu verkehren – es sei denn, es handelt sich um Piratenschiffe. STEINBERG 2001, 131.

Während die *M/N Yapeyú* im Hafen von Melbourne vor Anker liegt, wird am 5. Dezember 1956 im rund 12 000 km entfernten Buenos Aires der 45. Salón Nacional de Bellas Artes eröffnet.⁴⁴ Die Ausstellung findet im Museo Nacional de Bellas Artes statt und soll im Unterschied zu den vorherigen Jahren besonders feierlich ausfallen.⁴⁵ Der Bildungs- und Justizminister Dr. Carlos A. Adrogue kündigt in seiner Eröffnungsrede den Beginn der neuen Freiheit an, die das Volk seit dem Sturz des Peronismus wiederlangt haben soll:

«La Revolución libertadora nos ha colocado ante un nuevo Renacimiento; es ahí la responsabilidad de los hombres consagrados a la cultura. Liberados de la opresión y en la paz de los espíritus resulta doblemente auspicioso inaugurar el 45. Salón Nacional de Artes Plásticas.»⁴⁶

Der Ton des Ministers stimmt mit der bereits diskutierten Rhetorik von Squirru oder Romero Brest überein, die auf die jüngsten politischen Ereignisse bezugnehmend, eine neue Ära verkünden, die sich auch in den Künsten manifestiere.

Der Gran Premio del Salón Nacional geht an die Künstlerin Raquel Forner (1902–1988). Sie zählt wie Spilimbergo zur Avantgarde der 1920 Jahre, studierte mit ihm gemeinsam in Paris und ist 1956 ebenfalls in der *exposición flotante* vertreten. Im Jahr 1945 zog sie noch vor Peróns offiziellem Amtsantritt aus Protest ihre für den Nationalsalon bestimmten Werke zurück – eine Geste, die damals im Kontext der Demonstration *Marcha de la Constitución y la Libertad* auch von vielen anderen Künstler*innen, darunter Spilimbergo, geteilt wurde.⁴⁷ Dass die prestigeträchtige Auszeichnung eine Dekade später an eine Künstlerin vergeben wird, die sich schon damals für liberale Werte eingesetzt hatte, interpretiert Giunta überzeugend als symbolische Handlung der Tilgung und Rücknahme des letzten Jahrzehnts.⁴⁸ Das gleiche Argument greift auch in Bezug auf Spilimbergo, dessen Werk 1956 als Gai-
 lionsfigur den Ausstellungskatalog der *exposición flotante* zierte.⁴⁹

44 In den Quellen wird der Nationalsalon sowohl «45. Salón Nacional de Bellas Artes» (*La Prensa*, 6.12.1956, o.S. und *El Mundo*, 6.12.1956, o.S. beides in GIUNTA 1999, Anhang, 189f.) als auch «45. Salón Nacional de Artes Plásticas» (Carlos A. Adrogue, «inauguración del 45° Salón Nacional de Bellas Artes, inaugurado en el Museo Nacional de Bellas Artes», 1956, GIUNTA 1999, Anhang, 189.) genannt.

45 Siehe dazu GIUNTA 2007, 57ff.

46 «Die Befreiungsrevolution hat uns vor eine neue Renaissance gestellt; darin liegt nun die Verantwortung bei den Menschen, die sich der Kultur widmen. Frei von Unterdrückung und in Seelenfrieden ist es eine doppelte Freude, den 45. Nationalsalon der bildenden Künste einzuweihen» Carlos A. Adrogue, «inauguración del 45° Salón Nacional de Bellas Artes, inaugurado en el Museo Nacional de Bellas Artes», 1956, GIUNTA 1999, Anhang, 189.

47 Es handelte sich bei dem zurückgezogenen Werk um Forners Ölgemälde *Liberación*, das die Grausamkeiten des Zweiten Weltkriegs thematisiert. GIUNTA 2007, 27.

48 GIUNTA 1999, 178.

49 Dass sich der jeweilige politisch motivierte Diskurs, unter den Künstler*innen gestellt werden, nicht zwingend mit der eigenen politischen Haltung decken muss und fremdbestimmte Einordnungen sowohl für die eine politische Position als auch für ihr scheinbares Gegenteil zu beobachten sind, habe ich anhand von Spilimbergos Teilnahme an dem peronistischen Beitrag an der Biennale von Venedig 1952 diskutiert.

Von besonderem Interesse ist, dass Minister Adrogué in seiner Rede auf die schwimmende Ausstellung verweist und sie wie folgt bezeichnet:

«Otro salón nacional flotante, el Yapeyú, es portador en estos momentos de una importante muestra de pintura argentina, como resultado de una simpática iniciativa, para exponer a los siete mares la calidad del arte nuestro.»⁵⁰

Die explizite Benennung des argentinischen Schiffs *M/N Yapeyú* als «schwimmender Nationalsalon» unterstreicht die These dieser Arbeit. Seine Wortwahl verweist auf ein Ausstellungsgebäude Argentiniens, das für eine gewisse Zeit sowohl als Pavillon wie auch als Salon genutzt wurde: Im Jahr 1911 wurde in Buenos Aires auf der Plaza San Martín der erste argentinische Nationalsalon eröffnet. Als prestigeträchtiges Ausstellungsgebäude diente damals der argentinische Nationalpavillon der Weltausstellung von Paris 1889. Nach der internationalen Großausstellung wurde die palastartige Eisen- und Glaskonstruktion demontiert, über den Atlantik transportiert und diente dann für 20 Jahre als Sitz des nationalen Kunstmuseums in Buenos Aires, des Museo Nacional de Bellas Artes.⁵¹

Darüber hinaus deutet die Bezeichnung des Schiffes als Nationalsalon durch Adrogué an, dass die Kunstaussstellung einerseits außenpolitisch als Mittel zur Kulturdiplomatie genutzt wurde und andererseits auch innenpolitisch für die Konstruktion einer nationalen Identität im Sinne des *Nation Building* relevant ist. Erst indem argentinische Präsenz im internationalen Kontext, also außerhalb der eigenen Landesgrenzen, wahrnehmbar wird, kann eine neu konstruierte weltoffene und vernetzte Rolle auch nach innen bestätigt werden.

Argentiniens Dasein in der globalen Kunstwelt ist jedoch gerade im Rahmen von internationalen Kunstaussstellungen von Exklusionsmechanismen geprägt. Innerhalb der bestehenden Strukturen scheint es keinen angemessenen Platz für die Präsentation der nationalen Kunstproduktion zu geben. Es kann daher argumentiert werden, dass mit dem Meer ein alternativer Austragungsort gewählt wird, um die argentinische Kunst der Moderne in einem internationalen Kontext sichtbar zu machen. Diese Maßnahme sollte sowohl innen- als auch außenpolitisch wirksam

50 «Ein anderer, schwimmender Nationalsalon, die Yapeyú, ist gegenwärtig Trägerin einer wichtigen Ausstellung argentinischer Malerei, die als Resultat einer vielversprechenden Initiative die Qualität unserer Kunst auf den sieben Weltmeeren präsentiert.» Carlos A. Adrogué, «inauguración del 45° Salón Nacional de Bellas Artes, inaugurado en el Museo Nacional de Bellas Artes», GIUNTA 1999, Anhang, 189. Ob der Minister die Route des Schiffs nicht kannte oder es besser zu seiner blumigen Rede passte, von den «sieben Weltmeeren» zu sprechen, obschon der Nordatlantik nicht angesteuert wurde, bleibt offen.

51 Für die Einweihung des Gebäudes am neuen Standort 1889 eröffnete der Präsident Julio A. Roca eine Ausstellung von nationalen Produkten - *una exposición de la producción nacional* - in der Tradition der europäischen Handelsmessen. Danach fanden darin bis 1910 Konzerte oder Theateraufführungen statt. HERRERA 2014, 94. Beat Wyss verweist in seiner Publikation zur französischen Weltausstellung auf den flexiblen Charakter der Pavillonarchitektur und merkt an, dass es üblich war, die Bauten nach der Ausstellung in ihre Heimatländer zurück zu verschiffen, wo sie oft wiederaufgebaut und öffentlich genutzt wurden. WYSS 2010, 137.

sein. Indem das Meer zur Internationalisierung strategisch genutzt wird, können die vorgegebenen Strukturen zur Einschreibung in ein internationales Bewusstsein, wenn nicht außer Kraft gesetzt, so doch durch die Wahl eines anderen Austragungsortes um eine Dimension erweitert werden.

In Anlehnung an den Sozialgeografen Philip Steinberg, der in *The Social Construction of the Ocean* die These vertritt, dass im Zeitalter des industriellen Kapitalismus der Ozean als leerer Raum – «empty space» – idealisiert wurde,⁵² greift das Argument, dass er einen alternativen Austragungsort für die argentinische Ausstellung anbietet. Im Unterschied zu den Ausstellungsgeländen der internationalen Großausstellungen bot der Ozean einen vermeintlich neutralen Raum.⁵³ Dem Meer wird das Potenzial zugesprochen, die Rolle Argentiniens sowohl im globalen Weltgefüge der Nachkriegszeit als auch in der globalen Kunstwelt zu verändern: «Because the social constructions of these spaces are inherently unstable, these seemingly marginal spaces are identified as potential arenas for generating social change.»⁵⁴

Die These der Kunsthistorikerin Beverly Adams, wonach die *exposición flotante* von 1956 als «anti-biennial» oder «ersatz national pavilion» zu interpretieren sei,⁵⁵ kann einerseits durch die hier akzentuierte Rolle Argentiniens in der globalen Kunstwelt und der Kontextualisierung der *exposición flotante* innerhalb des Phänomens schwimmender Ausstellungen untermauert werden. Andererseits ist mit «anti-biennial» jedoch ein missverständlicher Begriff gewählt. Auch wenn der Austragungsort des Meeres eine Alternative zu den Ausstellungsgeländen an Land darstellt, so wird mit der Realisierung der schwimmenden Ausstellung auf ein Muster zurückgegriffen, das ebenfalls nach den gleichen Prinzipien nationaler Repräsentation, den damit verbundenen territorialen Gesten und inhärenten kolonialen Strukturen funktioniert.

Die Kunsthistorikerin Monica Juneja hat mit Verweis auf Dipesh Chakrabarty ausgeführt, dass die Programmatik der Moderne einem zweiseitigen Schwert – einem «double edged tool» – gleicht. So werden emanzipatorische Bestrebungen von ehemals kolonialisierten Akteur*innen für die Anliegen der eigenen Nation eingesetzt: Denn die artikulierten, in einem weiten Sinne zu verstehenden «anti-kolonialen Anliegen» wiederholen zugleich homogenisierende Narrative des *Nation Building*.⁵⁶

52 STEINBERG 2001, 109.

53 «The sea was fought over not as a space to be possessed, but to be controlled, a special space within world-society but outside the territorial states that comprised its paradigmatic spatial structure.» Ebd.

54 Ebd., 7.

55 ADAMS 2000, 102f.

56 JUNEJA 2018, 476. Chakrabarty hat dieses Paradoxon, das für kritische Momente der Dekolonialisierung bezeichnend sei, am Beispiel von *Nation Buildings*-Prozessen in Indien der 1950er und 60er Jahre beschrieben. CHAKRABARTY 2009.

4.2 Eine Forderung: Antipoden auf die Karte der globalen Kunstwelt

33°51'30"S 151°12'36"O, SYDNEY HARBOR, 5. OKTOBER 1956: Das Dampfschiff *S/S Orcades* der britischen Schifffahrtsgesellschaft *Orient Line* verlässt den Hafen von Sydney. An Bord ist die sogenannte *Pacific Loan Exhibition* – eine schwim-

mende Ausstellung mit 89 zeitgenössischen Gemälden von über 40 australischen Künstler*innen. Die Werke stammen aus der National Gallery of N.S.W., der National Gallery of Victoria, kommerziellen Kunstgalerien, von privaten Sammler*innen oder den Künstler*innen selbst.⁵⁷ Wie der Titel der australischen *Pacific Loan Exhibition* verrät, führt die Route durch den Pazifik und verbindet damit Sydney, Auckland, Honolulu, Vancouver und San Francisco [64].

Gleichzeitig mit der *M/N Yapeyú* auf hoher See unterwegs, nimmt eine andere schwimmende Kunstausstellung, die *Pacific Loan Exhibition* an Bord der *S/S Orcades*, Kurs auf ihre erste Destination. Die Reise an Bord des australischen Schiffs ist mit einem Monat bedeutend kürzer als die halbjährige Weltumrundung der *M/N Yapeyú*. Die Kunstwerke an Bord der *S/S Orcades* sind auf flexiblen Stellwänden im Tanzsaal des Luxusliners angebracht. Sie werden im Gegensatz zu denen auf dem argentinischen Schiff nicht zum Verkauf angeboten und nach ihrer Rückkehr in den Hafen von Sydney in der National Art Gallery ausgestellt. Das Schiff dient danach als schwimmende Unterkunft während der Olympischen Spiele, die im November 1956 feierlich eröffnet werden.⁵⁸ Der Kurator, der die australische Ausstellung auf dem Schiff begleitet, ist der surrealistische Maler James Gleeson (1915–2008).⁵⁹ Wie die Eröffnungsfeier der *exposición flotante* im Hafen von Buenos Aires ist auch die Vernissage der *Pacific Loan Exhibition* an Bord der *S/S Orcades* ein soziales Ereignis. Davon zeugen Fotografien in den National Archives of Australia [65].⁶⁰ So zeigt eine Abbildung beispielsweise den Kapitän der *S/S Orcades* gemeinsam mit Gleeson vor einem seiner Gemälde als symbolische Geste der Kooperation zwischen der Handelsmarine und den visuellen Künsten [66].⁶¹

Das australische Vergleichsbeispiel soll an dieser Stelle aufzeigen, dass die an der argentinischen *exposición flotante* entwickelte Argumentation keinen isolierten Einzelfall betrifft und dass ähnliche Anliegen in Bezug auf die Repräsentation der nationalen Kunstproduktion festgemacht werden können. Durch beide

57 RL.AGNSW: o.A., «Acknowledgements», Gleeson 1956, o.S.

58 <http://ssmaritime.com/orcades.htm>.

59 NP: o.A., ««Floating» Exhibition Of Australian Art», *The Sydney Morning Herald*, 03.10.1956, 4.

60 NAA: Art - Exhibitions - Floating exhibition [on the] *SS Orcades*, Dobell's portrait of Professor H Marston, A1200, L21503.

61 Die Dame, die ebenfalls auf der Abbildung zu sehen ist, wird in der Bildunterschrift nicht namentlich genannt. NAA: Art - Paintings - James Gleeson with «Triptych-Tristan», *SS Orcades* - The curator of the floating exhibition, A1200, L21504.



[64] Route der *Pacific Loan Exhibition* an Bord der *S/S Orcades*, 1956.

schwimmenden Ausstellungen wird die Forderung um einen Platz in der globalen Kunstwelt und damit einhergehend um den Eingang in die Kunstgeschichte der Moderne artikuliert.

Das Jahr 1956 stellt sowohl für Argentinien wie auch für Australien einen Zeitpunkt von besonderer Bedeutung dar. Beide Länder sind zu diesem Zeitpunkt von einem Optimismus und einer Zukunftseuphorie bestimmt, die sich auch in der Hoffnung auf eine neue kulturelle wie auch wirtschaftliche Position im globalen Kontext manifestieren. Auf die politische Situation in Argentinien nach dem Sturz des peronistischen Staatssystems wurde bereits umfassend eingegangen. Für Australien ist die erstmalige Austragung der Olympischen Sommerspiele von 1956 in Melbourne bedeutend, da dem südlichen Kontinent dadurch große Aufmerksamkeit zukommt.

Interessanterweise fallen beide schwimmenden Ausstellungen in eine Zeitspanne, in der global eine Vielzahl von internationalen Kunstausstellungen neu gegründet werden. Gardner und Green bezeichnen dies, wie gesagt, als «second wave of biennials». ⁶² Nach dem Zweiten Weltkrieg werden unter dem Vorzeichen einer neuen Weltordnung kulturelle Initiativen ins Leben gerufen, die sich nicht bloß auf den nordatlantischen Raum konzentrieren. ⁶³ Wie am Beispiel von São Paulo aufgezeigt wurde, ist die Organisation von internationalen Kunstausstel-

62 GARDNER/GREEN 2013, 444, GARDNER/GREEN 2016, 10 und 83.
 63 GARDNER/GREEN 2013, 446. In diesem Zusammenhang ist zusätzlich auch auf die im November 1956 erstmalig in New Delhi, Indien, stattfindende *UNESCO General Conference* hinzuweisen, in der u. a. darüber debattiert wird, dass sich die ein Jahr zuvor an der Bandung-Konferenz in der indonesischen Provinz-Hauptstadt Bandung neu definierte «Dritte Welt» der Förderung alternativer Routen des kulturellen und kommerziellen Austauschs zu widmen habe. Die Bandung-Konferenz vom April 1955 gilt als Startpunkt des Bündnisses der «non-aligned-nations» und wird als «birth of the Third World» im Sinne einer «kritischen geopolitischen Einheit» bezeichnet. Ebd., 446.



[65] *Contemporary Australian Painting. Pacific Loan Exhibition an Bord der S/S Orcades, 1956, mit «Dobell's portrait of Professor H Marston».*

lungen eine beliebte Strategie, um den eigenen Standort sowohl kulturell als auch wirtschaftlich aufzuwerten.

Zum Zeitpunkt der schwimmenden Ausstellungen nehmen weder Argentinien noch Australien eine besonders privilegierte Stellung in der globalen Kunstwelt ein. Sie fehlen bei Kunstbiennalen gänzlich oder haben dort nur eine marginale Präsenz.⁶⁴ Auch die Etablierung einer eigenen internationalen Großausstellung wird erst später realisiert.⁶⁵

Die Ozeane sind – so die These – ein alternativer, vermeintlich leerer Austragungsort für die Präsentation der nationalen Kunstproduktion und bieten damit die Möglichkeit der nationalen Repräsentation im Kontext einer sich neuformierenden Weltordnung. Auch wenn die schwimmenden Ausstellungen nicht im engeren Sinn als internationale Großausstellungen bezeichnet werden können, da nicht die Kunstproduktion unterschiedlicher Nationen an einem Ort vereint wird, lässt sich dennoch ein bedeutendes Element als Gemeinsamkeit herausstellen: der Nationalpavillon, der in schwimmender Form des Ausstellungsschiffs auftritt.⁶⁶

64 Der australische Pavillon in den venezianischen Giardini wurde 1988 eingeweiht. <https://australiacouncil.gov.au/advocacy-and-research/events/australia-at-the-venice-biennale/>. 1961 nahm Australien erstmals an der Biennale von São Paulo teil. <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4395>.

65 Im Fall der *Biennale of Sydney* im Jahr 1973. In Argentinien wird ab 1963 mit den jährlich stattfindenden Internationalen Kunstwettbewerben am *Centro de Arte Visuales* des *Instituto Torcuato di Tella* durch Romero Brest ein ähnliches Format eingeführt. Auf die Intention der Etablierung einer Biennale in Buenos Aires und der *Prímeza Exposición Internacional de Arte Moderno* 1960 bin ich bereits eingegangen.

66 BOHNENBLUST 2019.



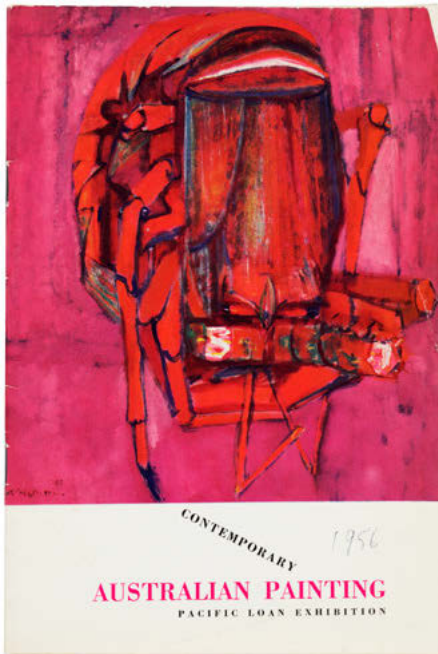
[66] Kurator James Gleeson mit Kapitän Birch und unbenannter Frau vor Werk der *Contemporary Australian Painting*. *Pacific Loan Exhibition* an Bord der *S/S Orcades*, 1956, «James Gleeson with «Triptych-Tristan»».

Mit dem Ozean wird ein Raum eingenommen, der im Unterschied zu den Ausstellungsgeländen der internationalen Kunstausstellungen nicht alleine der Kunstwelt vorbehalten ist. Diesen Raum als alternativen Austragungsort zu nutzen, bietet den beteiligten Akteur*innen die Möglichkeit, die bestehenden Regelwerke der globalen Kunstwelt zu umgehen, die Kunstwerke aber dennoch außerhalb der eigenen Landesgrenzen in einem internationalen Kontext zirkulieren zu lassen. So werden sie nach der durch Jones am Beispiel der Weltausstellungen beschriebenen Matrix der vergleichenden Kulturen in zugleich «moderne», «nationale» und «internationale» Kunstwerke transformiert.⁶⁷ Den schwimmenden Ausstellungen ist in diesem Sinne durchaus eine emanzipatorische Haltung zuzuschreiben.

Die Beweggründe hinter der Realisierung der australischen *Pacific Loan Exhibition* liegen wie bei der argentinischen *exposición flotante* nicht alleine im Kunstfeld. So sind auch bei der schwimmenden Ausstellung Australiens die Etablierung neuer Wirtschaftsbeziehungen und die Förderung des Tourismus im Pazifikgebiet ausschlaggebende Faktoren. Laut der australischen Zeitung *The Sydney Morning Herald* soll die *Pacific Loan Exhibition* einen wichtigen Beitrag zur Stärkung der kulturellen Beziehungen zwischen dem nordamerikanischen Kontinent, Neuseeland und Australien leisten.⁶⁸ Wie dem Ausstellungskatalog zu entnehmen ist, sind

67 JONES 2016, 39.

68 NP: o.A., ««Floating» Exhibition Of Australian Art», *The Sydney Morning Herald*, 03.10.1956, 4. Dass auch Argentinien mit der *exposición flotante* an Bord der



[67] Ausstellungskatalog *Contemporary Australian Painting. Pacific Loan Exhibition* an Bord der Orient Line S.S. *Orcades*, 13. November - 2. Dezember 1956, National Art Archive, Art Gallery of New South Wales, Cover.

neben Kunstinstitutionen internationale Verbände wie die Australian-Canadian Association in Vancouver oder The Pacific Travel Association in San Francisco – eine Vereinigung, die sich für die Tourismusförderung in der Pazifikregion einsetzt – an der Umsetzung der schwimmenden Ausstellung beteiligt.⁶⁹ Selbst wenn die Realisierung der schwimmenden Ausstellungen mit verschiedenen Faktoren außerhalb des Kunstfelds zusammenhängt, so stehen sowohl hinter der *exposición flotante* als auch hinter der *Pacific Loan Exhibition* Akteur*innen und Institutionen der jeweiligen lokalen Kunstszene. Darüber hinaus bezieht sich der durch die Ausstellungen artikulierte Anspruch ganz konkret auf die globale Kunstwelt und die Kunstgeschichte der Moderne: Wie exemplarisch anhand der jeweiligen Ausstellungstexte zu lesen ist, wird eine Definition von Kunst formuliert, die im Dienst der nationalen Identitätsbildung zugleich einen Platz in der globalen Kunstwelt beanspruchen will.

Die ausstellungsbegleitenden Worte Gleasons im Katalog der *Pacific Loan Exhibition* [67] weisen erstaunliche Gemeinsamkeiten mit Rafael Squirrus Vorwort im Katalog der argentinischen Ausstellung auf.⁷⁰ So argumentieren beide sehr ähnlich, was Fragen nach nationaler Repräsentation durch Kunst, den Bezug zur europäischen Tradition oder die Definition einer zeitgenössischen ästhetischen Sprache betreffen.

speziellen Weltumrundung versuchte, neue wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen aufzubauen, wurde bereits ausgeführt.

69 RL.AGNSW: o.A., «Acknowledgements», Gleeson 1956, o.S.

70 Der australische Katalog ist umfangreicher als das Pendant aus Argentinien. So weist er einige Abbildungen in Farbe und Kurzbiografien der insgesamt 42 vertretenen Künstler*innen auf. Ebd.

Wie Squirrus Vorwort ist auch der von Gleeson verfasste Text in erster Person Plural gehalten und Wendungen wie «for us» müssen eher im Namen der Nation als im Namen von künstlerischen Gruppierungen beziehungsweise bestimmten ästhetischen Leitlinien folgend, interpretiert werden.⁷¹ In beiden Ausstellungskatalogen kommt das Verständnis zum Ausdruck, dass die Kunst für die Bildung einer neuen nationalen Identität eine wichtige Rolle spielt. Nach Gleeson liege es in der Verantwortung der Künstler*innen, den Zeitgeist in einer neuen, eigenen Sprache zum Ausdruck zu bringen: «In this exhibition we are concerned with a group of artists who are involved in the experiment of creating a new kind of pictorial language that will explain and typify our own age.»⁷²

Gleesons Einleitung macht deutlich, ganz ähnlich wie Squirru, der die sprachliche Wendung des «hombre nuevo» nutzt,⁷³ dass sich die Rolle Australiens im globalen Kontext in einem Moment des Wandels befindet, der anhand der präsentierten Kunstwerke demonstriert werden soll.⁷⁴

Die in Bezug auf die argentinische *exposición flotante* formulierte Beobachtung Bermejós, nach der die in der Ausstellung vertretenen Künstler*innen nach zwei Generationen einzuteilen sind, der Avantgarde der 1920er und 30er Jahre und einer jüngeren, noch unbekannteren Generation,⁷⁵ trifft interessanterweise auch auf das Ausstellungskonzept der *Pacific Loan Exhibition* zu. Im Ausstellungskatalog ist explizit erwähnt, dass die 41 Künstler*innen sich in zwei Gruppen einteilen ließen:

«One group calls upon the past, not in a spirit of imitation, but in order to take from it those vital elements that can be adapted to the needs of our own time. Changed and altered, these qualities form a link with the past traditions while serving as scaffolding for new ideas. The second type of artist breaks almost completely with the past and seeks to devise an entirely new language of his own. They are explorers investigating an unknown land.»⁷⁶

Einerseits ist hier die Metapher auffällig, wonach die Künstler*innen als «Entdecker*innen» und somit in gewissem Sinn als Kolonialisierer*innen bezeichnet werden, was als weitere Parallele zur touristisch inszenierten Entdeckungsreise der *M/N Yapeyú* gedeutet werden kann. Andererseits dient die Hervorhebung der Generationendifferenz dazu, die zeitgenössische Kunstproduktion in eine Genealogie mit bereits etablierten Positionen zu setzen, sie in einem Entwicklungsprozess zu historisieren, die vergangene Tradition mit der Zukunft zu verbinden und

71 Ebd.

72 Ebd.

73 MAMBA: Squirru 1960, o. S.

74 RL.AGNSW: GLEESON 1956, o. S.

75 BERMEJO 2012, 388.

76 RL.AGNSW: GLEESON 1956, o. S.

dadurch die jüngere Künstler*innengeneration als aus dieser Tradition kommend zu legitimieren. Dies ist ein gängiges Konzept der Ausstellungsgestaltung der Nachkriegszeit.⁷⁷ Im Fall der argentinischen und australischen Ausstellung diene dieses Konzept auch dazu, die Verbindung der jeweiligen nationalen Kunstproduktion zur modernen Kunst in Europa hervorzuheben und dabei gleichzeitig ihre künstlerische Eigenständigkeit zu deklarieren.⁷⁸

Der Bezug zur europäischen Moderne, der in Squirrus Vorwort mit dem Verweis auf die Referenzfiguren Picasso, Klee und Mondrian geschaffen wird,⁷⁹ kommt in Gleesons Vorwort gleich im ersten Satz zum Ausdruck: «European art has never deified the past in the manner of the East.»⁸⁰ Im Unterschied zur Kunstproduktion in Europa, die sich laut Gleesons Beschreibung vermeintlich nicht mit ihrer eigenen Geschichte konfrontiert hätte, könne die Kunstproduktion in Australien nicht nach denselben Kriterien wie in Europa beurteilt werden:

«For us, Art is an organic thing, subject to immutable laws that cannot be artificially checked or held at any specific moment. It must follow the current of History. It is not unlike a Calder mobile that takes its form from the waves of air that beat against it; for Art too takes its form from the pressures and tensions of History.»⁸¹

Ob der Verweis auf Alexander Calder (1898–1979) möglicherweise daher kommt, dass dieser ein Jahr zuvor an der ersten *documenta* in Kassel 1955 der einzige außereuropäische Künstler war,⁸² bleibt Gegenstand von Spekulation. Interessant ist das hier formulierte Verhältnis der bildenden Kunst zur (National-)Geschichte. So wird in einem gewissen Sinne die Indienstnahme der Kunst zum Zweck nationaler Identitätsbildung legitimiert oder gar der bildenden Kunst eine Verantwortung in Prozessen des *Nation Buildings* zugesprochen. Ähnlich wie anhand der argentinischen Weltumrundung zu beobachten, ist auch hier mit dem Verweis auf eine «Vergötterung der Vergangenheit» nur eine spezifische Seite der Geschichte gemeint: Eine *weiße* und westeuropäische Vergangenheit nämlich, die sich auf die Auswanderung aus Europa bezieht und somit die Kultur auf dem «neuen Kontinent» als von europäischer Tradition abstammend legitimiert.⁸³

77 Peter J. Schneemann zeigt dies exemplarisch am Beispiel des Abstrakten Expressionismus in den USA auf. SCHNEEMANN 2003, 26f.

78 In Bezug auf die Theoriebildung des abstrakten Expressionismus in den USA der 1950er Jahre hat Schneemann auf den zwiespältigen Bezug zur europäischen Kunsttradition hingewiesen. Ebd., 170ff.

79 FE.AGP: SQUIRRU 1956, o.S.

80 RL.AGNSW: GLEESON 1956, o.S.

81 Ebd.

82 GRASSKAMP 2009, 6.

83 Sowohl für Argentinien als auch für Australien wird in der Postkolonialen Theorie der Begriff «settler colonialism» verwendet. Er bezeichnet, dass in der kolonialen Geschichte sogenannte Siedler*innen aus den europäischen Metropolen auswanderten, um eine neue Gesellschaft in einem als leer und frei imaginierten Gebiet zu schaffen. Dass dies einherging mit der Vertreibung und Vernichtung der indigenen Bevölkerung,

Vor dem Hintergrund dieses Geschichtsverständnisses bezeichnet Gleeson Australien als «junge Nation» und spricht dazu in seinem Ausstellungstext eine ambivalente Haltung an, die für die Kunstproduktion «junger Nationen» bestimmend sei:

«Australian Art, like that of most young countries today, is Janus-headed. One face turns inwards to observe and record those aspects of life and landscape that seem most significant to the contemporary eye, while the other is directed outwards in contemplation of that complex surge of International Art that has its source in Paris, London or New York.»⁸⁴

Die genannten Kulturmetropolen dienen hier, wie auch im Falle der argentinischen Kunstproduktion aufgezeigt, als Referenz und Wertmaßstab für das Attribut «international», das sowohl Squirru als auch Gleeson gerne für die Kunstproduktion ihrer Nation beanspruchen würden. In beiden Katalogtexten wird ein Geltungsanspruch formuliert, einen Platz in der universellen Kunstgeschichtsschreibung der Moderne einzunehmen. Die Ausstellungspraxis der schwimmenden Ausstellungen dient demnach dem Versuch, sowohl Argentinien wie auch Australien in die Kunstgeschichte der Moderne einzuschreiben und somit die Zentren der südlichen Hemisphäre, die Gleeson in seinem Text «the antipodes» nennt,⁸⁵ auf die Karte der globalen Kunstwelt zu setzen.⁸⁶

Diese Forderung und der Versuch, sie über die mobile Ausstellungspraxis einzulösen, kann durchaus als kritische und eigenständige Position gegenüber den Exklusionsmechanismen der globalen Kunstwelt interpretiert werden. Mit dem Meer wird ein Raum für eine alternative Strategie zur Sichtbarmachung der nationalen Kunstproduktion im globalen Kontext eingenommen, der nicht bereits durch die Regeln der tonangebenden Akteur*innen der Kunstwelt bestimmt ist.

Inwiefern dieser Strategie jedoch eine «dekoloniale Kraft» im Verständnis der postkolonialen Theorien zugesprochen werden kann,⁸⁷ bleibt kritisch zu hinterfragen. Einerseits könnte die in den Ausstellungstexten formulierte Forderung um einen Platz in der globalen Kunstwelt zwar in den Worten des Kunsthistorikers Christian Kravagna als «befreiungspolitisch relevante Artikulation einer anderen

wurde durch die nationale Geschichtsschreibung lange Zeit ausgeblendet. BATEMEN/PILKINGTON 2011 oder LÜTHI u. a. 2016, 3.

84 RL.AGNSW: GLEESON 1956, o. A.

85 Ebd. Drei Jahre darauf verfasst eine Künstler*innengruppe aus Melbourne mit derselben Forderung das *Antipodean Manifesto*. Siehe dazu Terry Smith, «Abstraction and Ideology: Contestation in Cold War Art Criticism», ENWEZOR u. a. 2016, 238–245, 239.

86 Nach geografischer Definition sind mit Antipoden zwei sich auf der Erdkugel gegenüberliegende Punkte gemeint. Australien ist in diesem Fall tatsächlich die Antipode von Europa. Im Fall von Argentinien wäre das eigentlich China. Der hier zitierte Sprachgebrauch von Gleeson meint jedoch viel allgemeiner all jene Orte, die sich außerhalb einer auf Europa gerichteten Wahrnehmung befinden.

87 Beispielsweise MIGNOLO 2009.

Moderne» bezeichnet werden.⁸⁸ Andererseits greift das Ausstellungsformat der schwimmenden Ausstellung und die Argumentation in den Ausstellungstexten jedoch, wie aufgezeigt, auf die gleiche Systemlogik der Moderne zurück. Mit den schwimmenden Ausstellungen findet demnach keine Abkoppelung von «westlichen» und durch den Kapitalismus bestimmten Normen und Denkkategorien statt, wofür beispielsweise Walter Mignolo mit dem Schlagwort der «epistemic disobedience» plädiert.⁸⁹ Die schwimmenden Ausstellungen entziehen sich aufgrund ihrer ambivalenten Züge somit einer abschließenden Einordnung. Im Sinne «flottierender Signifikanten» kreuzen sich in ihnen vielmehr unterschiedliche und teilweise entgegenlaufende Beschreibungslogiken.⁹⁰ Auch wenn die schwimmenden Ausstellungen aus heutiger Sicht nur bedingt als historische Vorbilder in dekolonialer Hinsicht bezeichnet werden können, so sind sie in ihrer Zeit betrachtet, durchaus als emanzipatorische Bestrebungen zu verstehen. Mit dem Ozean wird ein alternativer Austragungsort gewählt, der die Möglichkeit bietet, die bestehenden Regeln der globalen Kunstwelt zu umgehen, eigeninitiativ zu handeln und dabei die Kunstwerke dennoch in einem globalen Kontext zirkulieren zu lassen.

4.3 Die schwimmende Ausstellung zwischen Geopoetik und Geopolitik

Die *exposición flotante*, die am 28. September 1956 an Bord der *M/N Yapeyú* den Hafen der argentinischen Hauptstadt verlässt, um als schwimmende Ausstellungsstätte die moderne Kunstproduktion Argentiniens

in den Häfen der Welt zu präsentieren, bewegt sich auf dem offenen Meer über Landes- und Kontinentalgrenzen hinweg, verbindet einzelne Punkte auf der Landkarte und zieht so eine Linie, die die Welt umspannt [5].⁹¹

88 Kravagna verwendet in Anlehnung an den argentinischen Philosophen Enrique Dussel den Begriff der *Transmoderne*, um damit Phänomene in der Kunstgeschichte zu beschreiben, denen eine gewisse «dekoloniale Kraft innerhalb der Moderne» eigen sei, und meint damit kritische Positionen gegenüber den «Grenzziehungen und Ausschlussmechanismen der dominanten Euromoderne». KRAVAGNA 2017, 11. Die *Transmoderne* nach Kravagna ist aber als «Form einer uneinheitlich globalen Bewegung zur Überwindung der Kolonialität der Moderne» (ebd., 15) und als «Gegenmodell zur kolonialen Moderne» (ebd., 19) zu verstehen, wonach die schwimmenden Ausstellungen aufgrund der Übernahme von kolonialen Mustern nicht vollumfänglich beschrieben werden können.

89 MIGNOLO 2009, 15. Inwiefern oder anhand welcher Beispiele dies eingelöst wurde beziehungsweise eingelöst werden könnte, müsste an anderer Stelle diskutiert werden. Mignolo selbst jedoch scheint die Antworten darauf nicht zu geben. Vielleicht ist das Problem aber auch, dass es sich mit Dekolonialen Theorien in erster Linie um programmatische Schriften handelt, die auf historische Untersuchungen nicht eins zu eins anwendbar sind.

90 LACLAU/MOUFFE 2015/1985, 148.

91 Zur Visualisierung von Routen als Festhalten von Mobilität, dem abstrakten Prozess der Kartografie und der Navigation, siehe Tim Ingold, *Lines. A brief history*, London 2007.

Das romantische Bild eines Schiffes, das mit Kunstwerken an Bord die Welt umrundet, diene als Eingangsszenario dieser Arbeit. Es wird hier nochmals herangezogen, um kritisch zu hinterfragen, inwiefern die Untersuchung von Zirkulation beziehungsweise von Phänomenen der Mobilität tatsächlich eine fruchtbare Forschungsperspektive für eine globale Kunstgeschichte bietet, um eindimensionalen Geschichtsschreibungsmodellen entgegenzuwirken.⁹²

Wie am Beispiel der *exposición flotante* aufgezeigt, bedeutet die Tatsache, dass es sich um die Realisierung eines Projekts handelt, mit dem nationalstaatliche Grenzen physisch überschritten werden, nicht automatisch, dass damit eine kritische Befragung von Sinn und Grenze staatlicher Repräsentation einhergeht. Im Gegenteil: Die hier ins Auge gefasste transnationale Zirkulation auf dem Meer erfolgt wortwörtlich «unter nationaler Flagge». Das Schiff ist nicht bloß Sinnbild für den Staat oder staatliche Souveränität,⁹³ es ist die konkrete Materialisierung des repräsentierten Nationalstaats.⁹⁴ Die Ausstellung an Bord der *M/N Yapeyú* dient wie das übergeordnete touristische Unterfangen der Weltumrundung den Zwecken des *Nation Building*. Die Forderung nach einem Platz in der globalen Kunstwelt, die mit der schwimmenden Ausstellung einhergeht, wird im Namen der nationalen Kunstproduktion gestellt. Es wäre also ein Trugschluss zu behaupten, dass bloß, weil der Untersuchungsgegenstand mobil ist und zirkuliert, damit auch eine transnationale oder alternative Untersuchungsperspektive verbunden ist.

Wird nach dem Potenzial einer auf Phänomene des Mobilien gerichteten Untersuchungsperspektive gefragt, so liegt ein möglicher Zugang im Fokus auf die Routen selbst. Folgt man der Route der *exposición flotante*, so fällt eine Auslassung besonders auf: Der Nordatlantik – und somit die Westküste Europas und die Ostküste Nordamerikas – wird von der *M/N Yapeyú* nicht angesteuert [2]. Die gleiche Beobachtung trifft auch auf die australische *Pacific Loan Exhibition* zu [64]. Auch wenn die Gründe der Routenwahl der beiden schwimmenden Ausstellungen außerhalb des Kunstfelds zu finden sind, so liegt die Relevanz für eine kunsthistorische Untersuchung darin, dass die zurückgelegten Strecken der beiden Ausstellungsschiffe eine Art Negativ-Karte der kanonischen Kunstgeschichte der Moderne abbilden.⁹⁵

Die Route im Sinner einer kanonischen Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst der Nachkriegszeit verlief, wie beispielsweise in der einschlägigen

92 Das schlagen beispielsweise Thomas Da Costa Kaufmann, Catherine Dossin und Béatrice Joyeux-Prunel vor, die ihrerseits auf den Historiker Fernand Braudel verweisen, der unter anderem den Routen und Zirkulationen von Schiffen gefolgt ist und so Grundsteine für eine globale Geschichte gelegt hat. DA COSTA KAUFMANN u. a. 2015, 8; Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1949. Siehe auch GRUZINSKI 2004 oder GRUZINSKI 2015.

93 Bernhard Siegert, «Kastell, Linie, Schwarm. Medien des Seekriegs zwischen Repräsentation und Rauschen», BAADER/WOLF 2010, 413–434, 414 oder SIEGERT 2012, 119.

94 Zum Meer und nationaler Identitätsbildung siehe Duncan Redford (Hg.), *Maritime History and National Identity. The Sea and Culture of the Modern World*, London 2014.

95 BOHNENBLUST 2019.

Publikationen *How New York Stole the Idea of Modern Art* behauptet, über den Nordatlantik. Initiativen, die von etablierten Institutionen wie zum Beispiel dem MoMA in New York ausgingen, waren entscheidend für die Formation dieses kunsthistorischen Kanons. Die Kunst entlang aller anderen Routen, die sich nicht an den nordatlantischen Fixpunkten orientierten, wurde übersehen und ging daher auch nicht in eine, sich um den Nordatlantik abspielende Kunstgeschichtsschreibung ein.

Im Fall von beiden schwimmenden Ausstellungen werden durch die gewählten Routen Hafenstädte miteinander verbunden, die aus der damaligen Weltsicht nicht als bedeutende Kulturzentren betrachtet wurden. Sie galten eher als «Provinz» oder «Peripherie». ⁹⁶ Wie beispielsweise Piotr Piotrowski in seinem Vorschlag für eine «horizontale Kunstgeschichte» argumentiert, werde durch den alleinigen Fokus der Kunstgeschichte auf die Zentren übersehen, was unabhängig von diesen an den Rändern zirkuliert. ⁹⁷

In diesem Sinne müsste der hier vorgenommenen Untersuchung der unterschiedlichen Faktoren und Akteur*innen hinter der Realisierung der *exposición flotante* und der Beleuchtung der Rolle Argentiniens in der globalen Kunstwelt eine umfassendere Perspektive auf die unterschiedlichen Hafenstädte entlang der Route der *M/N Yapeyú* folgen. Denn es sind die Häfen, die als «Kontaktzonen» fungieren, ⁹⁸ in denen Besucher*innen mit unterschiedlichen Hintergründen die schwimmende Ausstellung besichtigen. Aufgrund der aktuellen Quellenlage zur *exposición flotante* ist es (noch) nicht möglich, fundierte Aussagen über die Rezeption oder mögliche Folgegeschichten der schwimmenden Ausstellung zu treffen. Ausgehend von den in den Häfen stattfindenden Kontakten wäre es jedoch möglich, ⁹⁹ neuen Mikrogeschichten nachzugehen, die sich nicht nationalstaatlichen Narrativen unterordnen, sondern anderen Interessen folgen. Die Reise der *M/N Yapeyú* als Negativ-Route des Kanons kann in diesem Sinne auch als Roadmap für zukünftige kunsthistorische Forschungen fruchtbar gemacht werden. Anlass jener Geschichten mögen beispielsweise neue Initiativen und Netzwerke sein, die sich aus dem Besuch der Ausstellung ergeben. Laut einem Bericht in der argentinischen Tageszeitung *La Razón*, der nach der Rückkehr des Schiffs nach Buenos Aires verfasst wurde, seien

96 Zu diesem in der kunsthistorischen Forschung vieldebattierten Begriff, siehe beispielsweise Heather Barker / Charles Green, «The Provincialism Problem: Terry Smith and Centre-Periphery Art History», *Journal of Art Historiography*, 3, 2010, 1-17. Siehe auch CHAKRABARTY 2007 oder PIOTROWSKI 2008.

97 Piotrowski entwickelt diesen Gedankengang noch weiter und fragt danach, inwiefern eine Untersuchung von der «Peripherie» aus auch die Wahrnehmung des Zentrums verändert: «While it seems obvious that the modern art of Others developed under the influence of the West, it appears much less obvious to ask how developments in non-Western art affect the history of art in the West or, more precisely, the latter's perception. Here a question arises: how does peripheral art change the perception of the art of the center? Going one step further, we may also inquire what kind of picture of the center can be seen not from the center itself - but from a position that is marginal, according to the principle that one can see much more from the margins.» Ebd., 380. Dazu auch JOYEUX-PRUNEL 2015, online.

98 Zum Begriff *Contact Zone*, siehe Mary Louise Pratt, «Arts of the Contact Zone», *Profession*, 1991, 33-40.

99 In diesem Sinne sei auf KRAVAGNA 2013 und KRAVAGNA 2017 verwiesen.

die ausgestellten Werke von Raúl Soldi besonders gut aufgenommen worden. Das hätte dazu geführt, dass er nun für eine Ausstellung nach Kapstadt eingeladen sei:

«Raúl Soldi, a raíz de sus obras expuestas en el barco fue invitado por la Michaelis Gallery, una institución oficial de Cape Town, a exponer este año. La muestra fue visitada por miles de personas y en Australia, mientras se realizaban las olimpiadas internacionales, [...] formaban colas pacientes, para presenciar la muestra.»¹⁰⁰

Es ist durchaus denkbar, dass neben dieser einen Fährte auch an den anderen Destinationen Kontakte für weitere Initiativen zustande kamen.

Bezüglich der Routenwahl ebenfalls auffallend ist, dass sowohl die *M/N Yapeyú* als auch die *S/S Orcades* zwar die USA ansteuerten, jedoch nur Häfen an der Westküste anliefen. Die Ostküste und das kulturelle Zentrum New York wurde ausgelassen. Aus kunsthistorischer Perspektive galten damals auch die US-amerikanischen Städte der Westküste, wie beispielsweise Los Angeles als «provinziell» und von New York überschattet.¹⁰¹

Blickt man jedoch mit einem an den Zentren orientierten Blick auf die schwimmende Ausstellung, so kann nichts anderes festgestellt werden, als dass der mit der mobilen Ausstellungspraxis der *exposición flotante* verbundene und aus Squirrus Manifest herauszulesende Anspruch einer Einschreibung in den Kanon der modernen Kunst schon im Moment des In-See-Stechens zum Scheitern verurteilt war. Die Geschichte der modernen Kunst wird um 1956 von geopolitisch mächtigeren Positionen geschrieben und ist mit Narrationen aus Europa und den USA besetzt. Vor dem Hintergrund der bereits festgelegten Rollenverteilung der globalen Kunstwelt, ergibt sich für das MAMBA als neu gegründetes Museum keine Möglichkeit, mit einer eigenständigen Position an die bestehende Kunstgeschichtsschreibung der Moderne anzudocken.¹⁰² Auch dadurch, dass mit dem Ozean ein außerhalb der gängigen Regelwerke der Kunstwelt stehender Wahrnehmungsraum thematisch wird, kommt den Initiativen der schwimmenden Ausstellungen kaum Aufmerksamkeit von Seiten der etablierten Akteur*innen und Institutionen zu.

Ein Blick auf die anderen Weltmeere und die sich dort abzeichnenden Routen bietet jedoch die Möglichkeit, fragmentarisches Material für die Geschichten

100 «Raúl Soldi wurde aufgrund seiner auf dem Schiff ausgestellten Werke von der Michaelis Gallery, einer offiziellen Institution in Kapstadt, eingeladen, noch in diesem Jahr auszustellen. Die Ausstellung wurde von Tausenden von Menschen besucht und in Australien bildeten sich während der internationalen Olympischen Spiele [...] geduldige Schlangen, um die Ausstellung zu besuchen.» BCN.HD: O. A. «Llegaron 303 Viajeros Argentinos que Dieron la Vuelta al Munde en 5 Meses», *La Razón*, 11.03.1957, 4. Sie wurden, wie im Vorwort des Ausstellungskatalogs *Pacific Standard Time* argumentiert wird, daher kaum als wichtige Kulturzentren wahrgenommen. Rebecca Peabody / Andrew Perchuk / Glenn Phillips / Rani Singh, «Shifting the Standard: Reappraising Art in Los Angeles», Dies. (Hg.), *Pacific Standard Time: Los Angeles Art 1945-1980*, Los Angeles 2011, 1.

102 BOHNENBLUST 2018.

zu finden, die bisher noch nicht geschrieben beziehungsweise noch nicht in einem Narrativ fix verortet sind.

Dem Meer kommt in diesem Zusammenhang eine doppelte Funktion zu: einmal als geopoetischer Imaginationsraum und einmal als geopolitischer Aushandlungsraum. Das Meer, das sich als Metapher für Schwellen- und Zwischenzonen, für einen Ort des Umdenkens, der Mobilität, Transkulturalität und Zirkulation auch für die kunsthistorische Theoriebildung oder kuratorische Konzepte anbietet, kann in den Kontext einer Geopoetik gestellt werden. Unter dem Ausdruck Geopoetik wird das Entwerfen geografischer Räume unter sprachlichen Gesichtspunkten und ihrer literarischen Aneignung verstanden.¹⁰³ In geopoetischen Zugängen erscheint das Meer primär unter dem Gesichtspunkt seiner metaphorischen und fiktionalen Leistung.

Entgegen der vorherrschenden Tendenz, das Meer primär in seiner metaphorischen Funktion zu thematisieren, kann mit dem Beispiel der *exposición flotante* aufgezeigt werden, dass das Meer auch als konkreter Austragungsort einer globalen Ausstellungsgeschichte in Erscheinung tritt. Da schwimmende Ausstellungen wie die *exposición flotante* eine spezifische Form von Wanderausstellung darstellen, sind mit ihnen immer auch geopolitische Faktoren eng verknüpft.¹⁰⁴ Das Meer steht nicht außerhalb sozialer und politischer Aushandlungen, sondern bildet – wie die Sozialgeografen Jon Anderson und Kimberley Peters anmerken – selbst eine Grundlage ebendieser Prozesse:

«Oceans and seas are recognized as equally fundamental *within* processes of socio-cultural, political and economic transformation, rather than acting merely as conceptual devices for understanding those processes.»¹⁰⁵

In Anlehnung an Steinberg muss hervorgehoben werden, dass das Meer in der Tat nur vermeintlich als leerer Raum außerhalb der Gesellschaft imaginiert wird. Denn tatsächlich wird das Meer genauso durch soziale Prozesse geformt und geprägt wie das Festland.¹⁰⁶

So werden beispielsweise zur gleichen Zeit, in der die schwimmenden Ausstellungen unterwegs sind, Verhandlungen zum Internationales Seerecht geführt, die in der *Convention on the High Seas* von 1958 resultieren.¹⁰⁷ Es lässt sich grund-

103 Der Begriff Geopoetik ist dem Dichter und Gründer des *Institut International de Géopoétique* in Paris, Kenneth White, zuzuschreiben, der damit eine Kombination von wissenschaftlichem und poetischem Diskurs versteht. Magdalena Marszałek / Sylvia Sasse (Hg.), *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen*, (LiteraturForschung 10, TopographieForschung 1), Berlin 2010, 7f.

104 Zum Begriff der Geopolitik, siehe Gearóid Ó Tuathail (Hg.), *Geopolitik. Zur Ideologiekritik politischer Raumkonzepte*, Wien 2001.

105 ANDERSON/PETERS 2014, 6.

106 «Rather than being a neutral surface across and within which states have vied for power and moved troops, the sea, like the nation-states themselves, has been socially constructed throughout history.» STEINBERG 2001, 18.

107 HARRISON 2011, 33f.

sätzlich festhalten, dass das Meer in der Nachkriegszeit weiterhin Gegenstand nationaler Interessens- und Handelspolitik ist. Die hegemonialen Positionen in der Aushandlung der geopolitischen Interessen werden dabei durch die gleichen Länder dominiert, die auch den Diskurs der Kunst der Moderne bestimmen.¹⁰⁸

So sind auch viele der Schwierigkeiten, mit denen die *M/N Yapeyú* während der Weltumrundung konfrontiert wird, auf geopolitische Faktoren zurückzuführen. Kaum erreicht das argentinische Schiff US-amerikanisches Gewässer, wird es mehreren außerplanmäßigen Sicherheitskontrollen unterzogen. Aus Honolulu wird unter der Schlagzeile *Argentine Ship Under Surveillance*¹⁰⁹ berichtet, laut Anordnungen der Behörden sei die *M/N Yapeyú* über mehrere Stunden im Hafen festgehalten worden:

«A cloak of security was draped by the Coast Guard about the Argentine Liner Yapeyu as she docked at Pier 10 at 8 a. m. this morning bound from Yokohoma to San Francisco. The order for the surveillance came from the office of the Commandant in Washington D. C. and the reason on procedures were not disclosed locally.»¹¹⁰

In der Beschreibung von Phänomenen der Mobilität, die sich auf dem Meer abspielen, sind Aspekte der Geopoetik und Geopolitik miteinander verwoben. Ein isolierter Fokus auf geopoetische Aspekte läuft Gefahr, die konkreten Interessen unterschiedlicher Akteur*innen zu vernachlässigen. Mit dem isolierten Fokus auf geopolitische Aspekte hingegen werden Initiativen wie die *exposición flotante* nur noch in Bewertungsmustern des Gelingens oder Scheiterns verhandelbar.

Retrospektiv macht die Untersuchung der schwimmenden Ausstellung somit bestehende Narrationen der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne und deren Exklusionsmechanismen deutlich. Sie bietet sich an, um dichotomische Argumentations- und Begründungsfiguren zu hinterfragen. Gegenüber einem Entweder-Oder – sei es kolonial/dekolonial, Zentrum/Peripherie oder national/transnational – tritt somit ein Sowohl-als-auch-Schema in den Vordergrund, das es ermöglicht, Fragen einer alternativen Kunstgeschichtsschreibung überhaupt zu stellen. Wie ich im Rahmen der vorliegenden Untersuchung an den Beispielen der schwimmenden Ausstellungen gezeigt habe, lässt sich ein Sowohl-als-auch-Verhältnis als Flottieren zwischen geopolitischen und geopoetischen Dimensionen beschreiben.

108 Ebd., STEINBERG 2001, 138ff. Siehe auch Nele Matz-Lück, «Seerechtsgeschichte(n)», ELVERT / ELVERT 2018, 490–500, 495f.

109 NP O.A., «Argentine Ship Under Surveillance», *Honolulu Star-Bulletin* (Honolulu, Hawaii), 10.01.1957, S. 3.

110 Ebd. Auch weitere Zeitschriften berichten über dieses Ereignis: o. A., «Liner, Tanker Greeted by Security Checks, Armed Patrols», *The Honolulu Advertiser*, 11.01.1957.



New Orleans

Havanna

La Guaira

Port-of-Spain

Kochi

Panama-Stadt

Santos

Rio de Janeiro

Buenos Aires

Montevideo

Kapstadt

Durban