universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

León Ferrari

Ein Weg der Auflehnung durch Vielfalt

Verfasserin

Maria Laska

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt	Kunstgeschichte
Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

DANKSAGUNG

Für meine Familie, die mir auf all meinen Wegen immer unterstützend zur Seite steht
und nie das Vertrauen in mich verliert.

INHALTSVERZEICHNIS

Einführung **1**

1. Eurozentristische Kunstgeschichtsschreibung? **8**

2. Biografischer und kulturhistorischer Hintergrund 13

2.1. Avantgarde und Folgen 13

2.2. Década infame und Zweiter Weltkrieg 15

2.3. Nachkriegsjahre 17

2.4. Exil in Brasilien und Rückkehr nach Argentinien 19

3. Oeuvre **21**

3.1. Skulptur aus Ton und Draht 22

3.1.1. Die Skulptur der 1970er Jahre 28

3.2. Zeichnung 32

3.2.1. Abstraktion, Schrift und Bild 32

3.2.2. Escrituras deformadas und Dibujos escritos 36

3.2.3. Codes 41

3.3. Körper: Braille und Modelle 44

3.4. Provokation und Widerstand 48

3.4.1. Collage und Assemblage 57

3.4.2. Heliografias 60

4. Fazit **62**

ANHANG **65**

Literaturverzeichnis 67

Abbildungsverzeichnis 75

Bildnachweis 95

Textanhang 100

A) Cuadro Escrito 100

B) El arte de los significados 101

Zusammenfassung 105

Curriculum Vitae 107

Einführung

Wenn auch in der deutschsprachigen Kunstgeschichte ein unbeschriebenes Blatt, ist León Ferrari doch kein unbekannter Künstler. Der 1920 in Buenos Aires geborene Argentinier zählt nicht nur zu den wichtigsten bildenden Künstlern seines Landes, sondern auch zu den Wegbereitern der lateinamerikanischen Avantgarde.
Obzwar schon seit den frühen 1950er Jahren künstlerisch tätig und seit jeher in internationalen Ausstellungen vertreten, wurde Ferrari erst in hohem Alter vom internationalen Kunstbetrieb entdeckt, anerkannt und ausgezeichnet. 2004 sorgte eine große Retrospektive in Buenos Aires für allgemeine Aufregung, im Rahmen der 52. Biennale von Venedig im Jahr 2007 wurde er mit den Goldenen Löwen als bester Künstler ausgezeichnet. Die Jury lobte ihn für seine „konsequent verfolgte kritische Praxis unter oft feindlichen, politischen und sozialen Gegebenheiten". Zudem zeichnete sie seine „ethische Haltung, sein politisches Engagement, aber auch seine zeitgenössische Ästhetik aus, die angesichts eines sechs Jahrzehnte umfassenden Schaffens in Erstaunen versetzt".[1] Im Frühjahr 2009 präsentierte das New Yorker *Museum of Modern Art* mit der Ausstellung *Tangled Alphabets* zum ersten Mal außerhalb des südamerikanischen Kontinents einen umfangreichen Überblick seines mannigfaltigen Oeuvres. Die Schau, die León Ferrari Seite an Seite mit der schweizerisch-brasilianischen Zeitgenossin Mira Schendel positionierte und ihn aus der Peripherie Argentiniens in eine der Hochburgen moderner Kunst holte, war anschließend im *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* in Madrid zu sehen und verschaffte dem betagten Künstler endgültig die Aufmerksamkeit der internationalen Kritik. Wie diese objektiven Indikatoren zeigen, ist León Ferrari zu den interessantesten Künstlern unserer Zeit zu zählen ist. Warum sein Werk dennoch so unbekannt und schwer zu fassen ist, soll Thema der hier vorliegenden Arbeit sein.

Bereits Anfang der 1950er Jahre entstanden während eines mehrmonatigen Italienaufenthalts seine erste Skulpturen aus Ton, welche ihm sogleich seine erste Einzelausstellung in einer Mailänder Galerie verschafften. Zurück in der Heimat folgten in den 1960iger Jahren zahlreiche Präsentationen in Buenos Aires sowie einzelne Ausstellungsbeteiligungen in Europa. Erste Erfolge zeichneten sich somit schon früh ab, dennoch sollten bis zum großen internationalen Durchbruch noch

[1] o.A. 2007, o.S.

Jahrzehnte vergehen.

Der Autodidakt, welcher nie professionellen Kunstunterricht erfahren hatte, wählte für seine frühen künstlerischen Anfänge das Medium der Skulptur. Die Arbeit im Dreidimensionalen war ihm aufgrund seines Studiums des Maschinenbaus möglicherweise nahe gelegen. Der Umgang mit unterschiedlichsten Materialien war ihm vertraut und er hatte sich bereits intensiv mit den verschiedenen Ebenen von Raum auseinandergesetzt. Während er sich zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn komplett dem Werkstoff Ton verschrieben hatte und sinnlich geformte Keramiken schuf, die wie *mujer* (1960, Abb. 1) stark an weibliche Silhouetten erinnern, begann er nach der Rückkehr in seine Heimat mit unterschiedlichen Metallen zu experimentieren und fragile Drahtkonstrukte zu fertigen. Wie *paloma* (1961, Abb. 2) ließ er diese oft gleichsam schwerelos von der Decke hängen. Verantwortlich dafür, dass Ferrari Anfang der 1060er Jahre begann, sich intensiv mit dem Medium der Zeichnung auseinanderzusetzen, war der einflussreiche Kunstsammler Arturo Schwarz, der ihm riet, seine verworrenen Drahtskulpturen auf die ebene Fläche zu übertragen. Während vielen Künstlern die Zeichnung als Vorarbeit zur Ausarbeitung von Skulpturen dient, war dies bei Ferrari also genau umgekehrt: zuerst kam das dreidimensionale Objekt, erst dann wurde dessen Konzept auf ein zweidimensionales Blatt Papier übertragen. Über Jahrzehnte hinweg sollte er sich intensiv mit der Zeichnung auseinandersetzen und in diesem Medium zahlreiche Schlüsselwerke schaffen. Formalästhetisch aufgeladen und in Relation zu setzen mit zeitgleichen europäischen Avantgardeströmungen wie etwa dem Tachismus, nehmen die einzelnen Arbeiten stets starken Bezug auf den Künstler und seine Umgebung. So etwa adressiert die Arbeit *Carta a un general* (1963, Abb. 3), die heute als Meilenstein der lateinamerikanischen Konzeptkunst gilt, verschlüsselt aber dennoch sehr direkt die Schreckensherrschaft der Militärdiktatur, welcher Argentinien über Jahre hinweg ausgesetzt war.

Politisch stark engagiert, unterstützt er 1968 das interdisziplinäre Projekt *Tucumán Arde*, dessen Ziel es war mithilfe einer revolutionären Ästhetik das Militär für die Armut und den Hunger in der argentinischen Provinz Tucumán verantwortlich zu machen. Diese offene Anklage und der zunehmende Terror des Regimes zwangen Ferrari 1976 sein Land zu verlassen und ins Exil zu fliehen. In Brasilien findet er eine neue Heimat und neue künstlerische Ausdrucksformen, die ihm helfen die

Geschehnisse zu verarbeiten: In unzähligen Collagen wie *nunca más* (1976, Abb. 4), die sehr stark in der Tradition John Heartfields stehen, bringt er seine Kritik gegen die Mächtigen Argentiniens ohne Umschweife für jedermann verständlich auf den Punkt. Seine *heliografias* (1980, Abb. 5) hingegen sind um einiges subtiler. Mithilfe von Letraset Klebesymbolen schafft er auf den ersten Blick amüsant erscheinende babylonische Interieurs und irrsinnige Autobahnknoten, bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch deren bedrohliche Ausweglosigkeit. Neben seinem bildnerischen Oeuvre schreibt Ferrari außerdem kritische Texte zu Kunst, Macht und christlicher Intoleranz und kämpft unaufhörlich um Gerechtigkeit für die bis zu 30.000 Todesopfer unter der argentinischen Militärdiktatur General Videlas.

Präsentiert sich Ferraris Arbeitsweise bereits nach dieser kurzen und oberflächlichen Einführung als sehr unstet und folglich inkonsequent, kann diese Unbeständigkeit auch anders verstanden werden, nämlich als Ausdruck von Streben nach Freiheit: Wie noch aufzuzeigen sein wird, war er seit frühester Kindheit wiederholt der Unterdrückung durch Autoritäten ausgeliefert, was in ihm einen Drang zur Rebellion erzeugte, welche ihn sich regelmäßig gegen akzeptierte Normen auflehnen ließ. Vor allem künstlerisch fiel es ihm leicht, sich gegen das System zu stellen und nicht nur die führenden Institutionen mit ihren Erwartungen vor den Kopf zu stoßen. Dies geschah etwa 1965 beim *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*[2] als er entgegen aller Erwartungen keine seiner poetischen Drahtskulptur, sondern mit *La civilización occidental y cristiana* (Abb. 6) eine Assemblage eines Kampfjets und einer Altarfigur Jesu Christi zeigt, die einen ungeheuren Skandal auslöste. Dieser endete damit, dass die Arbeit noch vor der offiziellen Präsentation, mit dem Argument sie verletze die religiösen Gefühle sämtlicher Mitarbeiter, aus der Ausstellung genommen wurde. Zwar sollten insbesondere während seiner Zeit im Exil noch zahlreiche solcher polemisch-amüsanten Arbeiten entstehen, sein Protest jedoch war nicht immer derart plakativ wie sich noch speziell in den Zeichnungen zeigen wird.

Das Streben nach Freiheit, sowohl persönlicher als künstlerischer und politischer Natur, war für Ferraris Leben stets eine bedeutende Konstante, die er mit aller Kraft verfolgte. Politisch war es weniger leicht für sein Recht einzustehen – vor allem musste er während der vielen Militärherrschaften ständig mit Verfolgung

[2] 1958 gegründet, war das Instituto di Tella bis zu seiner gewaltsamen Schließung durch das Militär 1970 Zentrum der argentinischen und lateinamerikanischen Avantgarde.

unVerschleppung rechnen – weshalb er sich mittels künstlerischer und formaler Vielfalt zumindest innerhalb seiner Arbeit eine für ihn notwendige Unabhängigkeit bewahrte.
Dieses Streben nach Autonomie sollte Ferrari sowohl in seiner Arbeit als auch im Privaten sein Leben lang begleiten und wird deshalb auch in der vorliegenden Analyse einen großen Stellenwert einnehmen.

Die über das Werk León Ferraris zur Verfügung stehende Literatur ist übersichtlich, in erster Linie handelt es sich dabei um Ausstellungskataloge, die vornehmlich als Dokumentationen zu verstehen sind. Von besonderer Bedeutung für die vorliegende Untersuchung ist die Publikation *Tangled Alphabets*, in welcher der Herausgeber Luis Perez-Oramas im Zuge der gleichnamigen Ausstellung und unter der Patronanz des New Yorker *Museum of Modern Art* den ersten Versuch unternimmt, den Künstler international einzuordnen. [3] Davor lag der Schwerpunkt in der Auseinandersetzung vornehmlich im Kulturraum Südamerikas, in der Ferrari insbesondere in seiner Heimat Argentinien und im benachbarten Brasilien bereits seit seinen frühen Anfängen Gegenstand einer kulturhistorischen Untersuchung ist. Literatur zur bildenden Kunst seit den 1950er Jahren liegt in unzähligen Bänden vor, die Flut an Studien über Kunst und ihre verschiedenen konzeptuellen Erscheinungsformen ist enorm. Theoretische Untersuchungen hinterfragen die Beziehung zwischen moderner Avantgarde und Politik und versuchen die Funktion der Kunst der Postmoderne neu zu definieren. Eine kritische Analyse der jüngeren argentinischen Kunstgeschichte fehlt selbst im eigenen Land. Traditionell hatte Kunsttheorie in Lateinamerika lange keinen Platz, vielmehr wurde den Künstlern abverlangt, Kunstwerke zu schaffen, die für sich selbst zu sprechen hätten. Bei einem Großteil der in diesem Umfeld entstandenen wissenschaftlichen Untersuchungen handelt es sich deshalb um dokumentarische Auflistungen von Protagonisten, ihren Werken und Lehrern, Einflüssen und Ausstellungen. Selbst in den detail- und informationsreichen Publikationen des angesehenen argentinischen Kunsthistorikers Jorge Lopez Anaya, der mit seiner äußert umfangreichen Publikation *Arte Argentino - Cuatro Siglos de Historia 1600-2000*[4] maßgeblich zur Ordnung der Kunstgeschichte seiner Heimat beigetragen hat, findet man selbst an

[3] Vgl. Luis Perez-Oramas (Hg.), León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets. New York 2009.
[4] Vgl. Jorge Lopez Anaya, Arte Argentino – Cuatro Siglos de Historia 1600-2000. Buenos Aires 2005.

der Wende zum 21. Jahrhundert neben einer sehr allgemeinen Geschichte nur wenige kritische Momente bzw. theoretische Fragestellungen. So wurde León Ferraris Oeuvre zwar in einem Kapitel zu „Politik und Kunst“ im Zusammenhang mit einigen kontroversen Ausstellungsbeteiligungen der 1960er Jahren erwähnt, diese jedoch auf keinerlei Weise gedeutet oder hinterfragt. Anayas Versäumnis soziale und politische Probleme seiner Zeit zu thematisieren oder gar zu lösen, ließ ihn daher lediglich dekontextualisierte Schriften produzieren, die nicht ansatzweise zu einem Verständnis für das komplexe Werk Ferraris beitragen. Wichtige Forschungsarbeit um die Geschichte zu hinterfragen, Beziehungsgeflechte und Entwicklungen zu erklären und Verbindungen zu einer internationalen Avantgarde herzustellen, lieferte 2001 die argentinische Kunsthistorikerin Andrea Giunta mit ihrer Publikation *Vanguardia, Internacionalismo y Politica: Arte Argentino En Los Años Sesenta*[5]*.* Scharfsinnig und präzise erläutert die Autorin argentinische Kunst seit den 1960er Jahren und erforscht dabei ihre Abhängigkeiten und Folgen. Guinta gilt des Weiteren als wesentliche Wissenschaftlerin im Zusammenhang mit dem Oeuvre Ferraris. Sie ist Autorin wichtiger Werke und zahlreicher Artikel, welche sehr hilfreich für die geschichtliche und wissenschaftliche Aufarbeitung seines Werks sind.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die erste größere Forschungsarbeit zu León Ferrari in deutscher Sprache, denn lediglich vereinzelte Kritiken oder Katalogeinträge hatten den Künstler bisher am Rande eines übergeordneten Kontexts peripher gestreift. Aus diesem Mangel heraus wurde im Rahmen der Recherche deshalb vornehmlich auf spanisch- und englischsprachige Publikationen zurückgegriffen, welche in Österreich jedoch kaum zugänglich sind. Ein von der Universität Wien gefördertes sechswöchiger Forschungsstipendium ermöglichte im Herbst 2009 eine Recherche vor Ort in Argentinien, den Zugang zu einem umfangreichen Material und eine erste, unmittelbare Rezeption der Kunstwerke. Diese direkte Auseinandersetzung mit den Objekten und das ephemere Eintauchen in einen fremden Kulturkreis sollten das Verständnis für die Besonderheit und Kraft von Ferraris Kunstschaffen deutlich intensivieren. Von besonderer Nachhaltigkeit war auch ein kurzes persönliches Zusammentreffen mit dem Künstler, der trotz seines fortgeschrittenen Alters durchaus schelmisch von seinen aktuellsten Arbeiten erzählte und davon, dass er es kaum erwarten könne in sein Atelier zurückzukehren um dort noch zahlreiche kleinere und größere Skandale zu

[5] Vgl. Andrea Giunta, Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires 2001.

produzieren. Einen systematischen, streng dokumentarischen Überblick über Ferraris Werk bietet nicht zuletzt der Onlineauftritt seiner Stiftung, der *Fundación Augusto y León Ferrari. Arte y Acervo*, auf welchen während der laufenden Untersuchung ebenfalls ein großer Augenmerk gelegt wurde. Ihren Sitz hat die Stiftung in einem einfachen Wohngebiet am Stadtrand von Buenos Aires, ihr steht León Ferrari persönlich vor. Neben der Aufarbeitung und Dokumentation seines künstlerischen Werks und des seines Vaters Augusto César (1871 – 1970) ist es ihr Auftrag, künstlerische Entwicklungen junger Künstler verschiedener Disziplinen, Länder und Kulturen zu fördern, deren kreativen Ausdrucksformen sich mit alternativen Themen wie Ökologie, Recycling, neuen Technologien oder auch Meditation beschäftigen.[6] Während des Forschungsaufenthalts in Buenos Aires im Jahr 2009 wurde der Grundstein für ein öffentlich zugängliches Archiv gelegt, eine unmittelbare Zugang zum Originalmaterial war zu diesem Zeitpunkt allerdings leider noch nicht möglich.

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es, das Gesamtwerk León Ferraris in seiner Komplexität vorzustellen und dessen künstlerische Vielfalt zu hinterfragen. Angesichts seines sehr persönlichen Charakters, der maßgeblich auf die eigene Geschichte des Künstlers und der seiner Heimat zurückzuführen ist, bedarf es zunächst einer Darstellung biographischer und kulturhistorischer Hintergründe, um dem Rezipienten vollstes Verständnis der einzelnen Arbeiten zu ermöglichen. Eine komplette Auflistung seiner zahlreichen Stationen soll und kann zwar nicht Absicht dieser Untersuchung sein, vielmehr werden einzelne Hauptwerke genauer analysiert und der Versuch unternommen, diese in den Kontext der uns bekannten, europäischen Kunstgeschichtsschreibung zu setzen. Die getroffene Auswahl ergibt sich im Wesentlichen durch ihre hervorstehende Bedeutung im Gesamtwerk. Eine Zusammenfassung und Einteilung in unterschiedliche Werkgruppen erscheint sinnvoll, da die verschiedenen Stadien im künstlerischen Schaffen jeweils von bestimmten bildnerischen Grundgedanken und Themenkreisen gekennzeichnet sind. Die präsentierten Werke decken zwar nicht präzise sämtliche Gebiete ab, garantieren jedoch einen repräsentativen Querschnitt seiner künstlerischen Entwicklung. Die einzelnen Kapitel bilden ein stabiles Grundgerüst und folgen nach Möglichkeit einem chronologischen Prinzip, um ein Nachempfinden der einzelnen

[6] Vgl.: http://fundacionaugustoyleonferrari.org

Prozesse zu ermöglichen. Eine exakte stufenhafte Abhandlung ist jedoch nur schwer möglich, da selbst frühe Entwicklungen nie komplett abschlossen werden und wiederholt Rückgriffe stattfinden. Noch vor dem direkten Einstieg in das Werk soll im ersten Kapitel der Frage nachgegangen werden, warum ein so erfolgreicher und bedeutender Künstler wie León Ferrari außerhalb seines Kulturkreises beinahe unbekannt ist. Gründe dafür gibt es zahlreiche. Sowohl die Problematik der ungenügend aufgearbeiteten Kunstgeschichte Argentiniens, als auch die Schwierigkeit Ferraris heterogenes Werk in bestimmte Kategorien einzuordnen, tragen dazu bei. Doch könnte es auch an unserer Rezeptionsweise liegen, die nur, unter bestimmten Kriterien entstandene, Kunst zu uns durchlässt. Es stellt sich somit die Frage nach der Existenz einer eurozentristischen Kunstgeschichtsschreibung, die alles außereuropäische der eigenen Geschichte unterordnet. Dieser Problemstellung im Folgenden zufriedenstellend nachzugehen, ist nicht Ziel und wäre schlicht anmaßend, vielmehr sollen und können die anschließenden Überlegungen zur Anregung einer tiefergehenden Auseinandersetzung mit dem Thema dienen.

1. Eurozentristische Kunstgeschichtsschreibung?

12.000 Kilometer Luftlinie trennt Buenos Aires von Paris, welches lange Zeit als internationales Zentrum der Kunst galt. Trotz dieser Distanz, der Sprachbarrieren und der völlig unterschiedlichen Kultur steht Argentinien künstlerisch sehr stark in einer europäischen Tradition. Bereits im 18. Jahrhundert waren gemeinsam mit Forschern und Wissenschaftlern wie Alexander von Humboldt, welche die Landschaft, Archäologie, Flora und Fauna des neuen Kontinents ergründeten auch erste Künstler aus Europa nach Argentinien gekommen. Schon bald wurden nach dem westlichen Vorbild die ersten Kunstakademien des neuen Kontinents gegründet, traditionelle Moden hielten Einzug und so fand später auch die Avantgarde schnell ihren Weg nach Lateinamerika: Lokal gefärbte Versionen von Postimpressionismus, Kubismus oder Expressionismus florierten in weiten Teilen des Kontinents, vornehmlich jedoch in den wohlhabenderen Ländern wie Mexico, Brasilien, Argentinien und Chile, was bestimmt auch mit ihrer Rolle als „emerging republics“ zu tun hatte.[7] Eine solche direkte Übersetzung einer formalen Ästhetik war tatsächlich jedoch nichts Neues, denn schon lange bevor die theoretische Auseinandersetzung mit künstlerischen Erfahrungen fremder Länder begann, war unter den Künstlern Europas eine vielfältige Beeinflussung der Künste durch verschiedene Kulturen wirksam geworden. Man denke nur an die Chinoiserie, die an chinesischen Vorbildern orientierte Kunst der Aufklärung oder den Japonismus im Impressionismus. Anfang des 20. Jahrhunderts zeichnete der Primitivismus angesichts dieser Fremdartigkeit ein sehr naives und ursprüngliches Bild der Kunst aus der so genannten Dritten Welt, ein Stigma, welches nicht leicht abzuschütteln war. Selbst Mitte der 1980er, als die Intensivierung weltweiter sozialer und wirtschaftlicher Beziehungen rapide zunahm, bedienten die Ausstellungsmacher im New Yorker *Museum of Modern Art* für die heute historische Ausstellung „*Primitivism“ in 20th Century Art*[8] noch einmal alle oberflächlichen Klischees und steckten außereuropäische Kunst weiterhin in die Exoten-Schublade.[9]

Bahnbrechend zur kritischen Befragung von ideologischen Grundlagen und Anstoß zu einer intensiven Beschäftigung der Theorie mit dieser so fremd erscheinenden Kunst war *Magiciens de la Terra*, eine ebenso sensationelle wie umstrittene

[7] Edward 2001, S.4f.
[8] 27.09.1984 - 15.01.1985
[9] Berg 2009, S.79.

Ausstellung im Pariser *Centre George Pompidou*.[10] Die Schau vertrat die Einsicht, dass auch in den Weltgegenden außerhalb Europas und den USA von einer zeitgenössischen Kunstproduktion auszugehen sein; ihr Ziel war es, das Ghetto der abendländischen Kunst zu verlassen und regionalen Rahmen der Kunstkritik zu erweitern. Arbeiten von Künstlern aus der so genannten Ersten wurden gemeinsam mit solchen aus der Dritten Welt präsentiert, die Selektion erfolgte jedoch wiederum ausschließlich nach traditionell westlichen Kriterien. Im Namen der Pluralität der Diversen wurde die Differenz von westlicher Modernität und authentischem Anderssein festgeschrieben und die nichtwestlichen Künstler in die Position einer kulturellen Stellvertreterschaft gedrängt. Denn einerseits wird ihnen eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität abverlangt (im Sinne einer fiktiven Ethnizität), was ihre Ergebnisse naiv wirken lässt, gleichzeitig waren sie aber auch permanent dem Vorwurf der Nachahmung europäischer Entwicklungen ausgesetzt.[11] Trotz dieser kuratorischen Fehlschlüsse war die Ausstellung wegweisend für die Kunstrezeption der 1990er Jahre, da sie dazu beigetragen hatte, Kategorien wie „exotisch", phantastisch" oder „authentisch" langsam verschwinden zu lassen und einen neuen Zugang zur Kunst Lateinamerikas zu begründen. Für die Kritik war sie jedoch schon allein aufgrund der Zusammenstellung scheinbar unvereinbarer Standpunkte ein Skandal.

Ein weiteres ambitioniertes Ausstellungsprojekt war *Cartographies: 14 Latin American Artists,* welches Anfang der 1990er Jahre durch verschiedene Länder Europas, Iberoamerikas und die USA tourte. Das klar formulierte Ziel des brasilianischen Kurators Ivo Mesquita bestand darin, mit den festgefahrenen Strukturen der aktuellen Kunstgeschichtsschreibung zu brechen und seine Heimat als auch die Länder Lateinamerikas auf die kulturelle Landkarte zu bringen. Warum diese Region für unsere Kunstkritik lange Zeit nur schwer zu fassen war, erklärte er folgendermaßen:

> "Without a fixed place – and this is what makes us so interesting – we reside in mobility and live in a constant state of redefinition where the question of cultural identity is permanently open. To be without a fixed place or out of synch with one's time, in this sense seems almost a precondition for freedom rather than a symptom of its failed realization. Once remapped according to the coordinates

[10] 14.05.-14.08.1989
[11] Butin 2002, S.251.

> of this newly proposed cartography, pluralism, mobility, and the openness of identity paradoxically come to define the unstable and deterritorialized essence of Latin America.[12]

Gleichzeitig mit dem Aufkommen neuer Ausstellungskonzepte startete – zunächst im angloamerikanischen Bereich – eine multikulturelle, postkoloniale Debatte, welche die Aufmerksamkeit der Betrachter kritisch auf die Effekte der kolonialen und postkolonialen Herrschaftsformen bzw. Gesellschaften lenken sollte. Kolonialisierung wurde hierbei als territoriale, ökonomische, politische und kulturelle Unterwerfung, Aneignung und Ausbeutung anderer Länder und Völker verstanden, mit dem Ziel die eigene Hegemonie und Herrschaft weltweit durchzusetzen. Im deutschsprachigen Raum unternimmt die Ausstellung *Inklusion:Exklusion* im Rahmen des Steirischen Herbstes 1996[13] einen frühen, und wie Peter Weibel selbst zugibt „vielleicht ungeschickten Versuch", eine neue Kartografie einer globalen Kultur zumindest als Fragment zu entwerfen.[14] Die zeitgenössische Kunstproduktion analysiert Peter Weibel dabei folgendermaßen:

> „Entweder korrespondieren Künstler daher entweder mit den Modellen der Zentren und unterwerfen sich somit dem euroamerikanischen System, generieren so aber Aufmerksamkeit, oder sie nutzen ihre besondere kulturelle Identität um etwas Originales, Ursprüngliches zu schaffen und positionieren sich somit sogleich als Outsider eben jenes Systems. So oder so, es bleibt also schwierig."[15]

Wenn die Kritik also von Nachahmung von Normen spricht, dürfe sie nicht vergessen, dass viele außereuropäischen Länder seit jeher durch Imperialismus und Kolonialismus geprägt waren und dass westliches Kunstverständnis daher schon früh auf die lokalen Künstler übertragen wurde. Insbesondere die Länder Süd- und Westeuropas exportierte eine sehr präzise Idee von „Kunst" in die Regionen der Welt und ignorierten dabei sehr oft deren eigenen reichen Traditionen im Umgang mit Bildern.[16] „Das Kunstverständnis solch kolonialisierter Länder ist demnach heute schon nicht mehr als das unmittelbare Oktroi westlicher Hegemonie zu verstehen,

[12] Ivo Mesquita zit. nach Rottner/Weibel 2006, S.22.
[13] 25.09. – 18.10.2009
[14] Weibel/Žlžek 2010, S.13.
[15] Ebenda, S.13f
[16] Kemp 2003, S.410.

vielmehr ist es bereits Ausdruck bewusster Globalität."[17]

Im Falle Argentiniens ist zu bedenken, dass das Land seit jeher stark europäisch geprägt ist, viel intensiver als die meisten seiner unmittelbaren Nachbarn und es selbst in seiner Vergangenheit künstlerisch nur sehr wenige primitivistische Momente gab. Mit einer nichtakademischen, unausgebildeten, unschuldigen, naiv-kindlichen Ethnokunst, welche man innerhalb Europas *Folklore* nennt, wie sie etwa in Mexico stark verwurzelt war, hat Argentiniens Avantgarde wenig gemeinsam. Vielmehr prägt der kühne, selbstbewusste und freiheitsliebende Gaucho auch heute noch den nationalen Mythos Argentiniens, was sich selbst in den Protagonisten und der allgemeinen Perzeption von Kunst wiederspiegelt. Gemeinsam mit einer intensiven Einwanderungswelle aus Europa, welche das Land beinahe europäisierte waren auch fremde Techniken, Materialien und nicht zuletzt Problemstellungen ins Land gekommen, welche schnell Wurzeln schlugen und heute noch tief verankert sind. Eine weltweite Ausbreitung global immer ähnlicher werdender Produktionsverfahren führte zu neuen Begrifflichkeiten wie „Homogenisierung abseits der Hybriden" oder „Universalismus"[18], was wiederum die traditionelle Einteilung in Kunstzentren und –peripherie obsolet macht. Aufgrund der andauernden Globalisierung können Arbeiten außereuropäischer Künstler nicht mehr automatisch denen ihrer europäischen oder nordamerikanischen Kollegen untergeordnet werden bzw. kann nicht mehr von einer einseitigen Nachahmung ästhetischer Lösungen die Rede sein. Dass es nämlich auch Beispiele gibt, in denen die Imitation von der anderen Seite her passiert und die sogenannte Dritte Welt nicht belächelt, sondern ernst und als Vorbild genommen wird, dafür gibt es selbst in der europäischen Avantgarde zahlreiche Beispiele. So wurde etwa Jackson Pollock von Jose Clemente Orozco, Alfred Siqueiros und dem indianischen Volk der Navajo beeinflusst. Jenes Verhalten Pollocks Arbeiten mit Navajo-Elementen in den Museen moderner Kunst zu zeigen, nicht aber auch die Kunst der Indianer, kritisiert Peter Weibel zutiefst als einen „dominierenden Eurozentrismus der Exklusion".[19]

Einer der Gründe dafür, dass Argentinien als Kunstraum bisher kaum Beachtung fand, ist nebst dem Mangel der eigenen Kunstgeschichtsschreibung auch das im Vergleich mit dem im Westen stark unterentwickelte Kunstsystem. Einige wenige

[17] Kahn 2009, S.17
[18] Kahn 2009, S.19.
[19] Weibel/ Žlžek 2010, S.34.

Galerien und auf Gegenwartskunst fokussierte Institutionen konzentrieren sich im Ballungsraum Buenos Aires, Vernetzungsstrukturen mit dem Ausland gab es trotz der gemeinsamen Geschichte bis vor zehn Jahren kaum. Hinzu kamen immer wiederkehrende Diktaturen, welche über Jahrzehnte hinweg eine autarke Kunstproduktion verhindert hatten. Heutzutage sind insbesondere dort, wo die Kunst zur Ware wird, wirtschaftspolitische Motive ein nicht zu unterschätzender Faktor. So gibt es speziell am Markt für zeitgenössische Kunst regelmäßig Moden. Nach dem Jahr 2000 war beispielsweise junge Kunst aus China sehr gefragt, in deren Schatten auch indische Künstler Profit zogen. Heute richtet sich der Fokus zusehends immer mehr auf den Kulturraum Südamerikas, der neben vielversprechenden Künstlern auch immer mehr zahlungskräftige Sammler hervorbringt.

Abschließend sei noch einmal erwähnt, dass die verschiedenen Regionen der Welt alle ihre eigene Kunstgeschichte schreiben. Gerade deshalb ist es sehr gefährlich, sämtliche Produkte einer künstlerischen Praxis über einen Kamm zu scheren und abhängig von westlichen Modellen zu bewerten. Wirklich unabhängige und vorurteilsfreie Interpretation gibt es jedoch kaum. Unbekannte Künstler werden weiterhin offenbar unabdinglich mit möglichst erfolgreichen, europäischen bzw. US-amerikanischen Kollegen verglichen und somit direkt in eine Konkurrenzsituation gebracht. Nichts anderes passiert auch in der vorliegenden Arbeit, wenn Ferraris zutiefst vom Umfeld seiner Heimat geprägte Oeuvre, nach und nach in den Kontext der europäischen Avantgarde gebracht und anhand deren Normen analysiert wird.

2. Biografischer und kulturhistorischer Hintergrund

León Ferrari wurde am 3. September 1920, in einer Zeit der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Blüte, in Buenos Aires geboren. Argentinien gehörte neben Australien, Kanada und den USA zu den führenden Exportnationen für die landwirtschaftlichen Produkte Wolle und Rindfleisch. Buenos Aires war mit 1,5 Mio. Einwohnern die größte Stadt Südamerikas und zu einer mit europäischen Hauptstädten vergleichbaren Metropole herangewachsen. Entscheidend dafür war eine umfangreiche Einwanderung, bei der ab Ende des 19. Jahrhunderts rund 6 Mio. Menschen, vorwiegend Franzosen, Italiener und Spanier in das damals sehr reiche Land kamen, um dort ihr Glück zu finden.[20] Unter ihnen waren auch León Ferraris italienisch-stämmiger Vater Augusto César und seine Frau Susana Celia. Die europäische Immigration hatte nicht nur Auswirkungen auf die Gesellschaft, deren neue Heterogenität den Menschen Offenheit und Flexibilität abverlangte, auch ihre Kultur veränderte sich zwangsläufig. Gleichzeitig zur wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Modernisierung des Landes fand auch in der Kunst ein Umbruch statt: in weiten Teilen Lateinamerikas formte sich die neue Kunstrichtung des *modernsimo*, eine Mischung aus symbolistischen und postimpressionistischen Tendenzen, in der die Künstler zutiefst indigene Elemente ihrer eigenen Kultur einfließen ließen.[21]

2.1. Avantgarde und Folgen

Anfang der 1920er Jahre setzten erste avantgardistische Bewegungen ein, wobei sich diese in zwei unterschiedliche Richtungen hin entwickelten: Erstere positionierte ihre Theorie stark ideologisch, es wurden vornehmlich Themen der nationalen Identität thematisiert; die zweite hingegen fokussierte auf ästhetische und kosmopolitische Tendenzen mit internationaler Ausrichtung. Letztere war in Argentinien sehr stark zu finden: Viele Intellektuelle, Schriftsteller und bildende

[20] Tobler/Bernecker 1996, S.892.
[21] Barnitz 2001, S.13f. Brasilien nahm als einziges Portugiesisch sprechendes Land des Kontinents seit jeher eine Sonderrolle ein und auch die spanischsprechenden Länder Südamerikas entwickelten sich unterschiedlich und zum Teil völlig unabhängig voneinander, weshalb versucht werden soll im Verlauf dieser Arbeit allzu allgemeine Formulierungen zu vermeiden und den Fokus primär auf Argentinien zu legen.

Künstler standen in einem engen Kontakt mit avantgardistischen Kreisen in Europa, reisten je nach Möglichkeit in die Heimat ihrer Vorfahren und kamen daher schon früh mit radikalen Formen und Ideen ihrer Zeit in Berührung. Symbolismus, Impressionismus, Kubismus und Expressionismus sowie andere europäische Entwicklung fanden zeitnah ihren Weg nach Lateinamerika, der kulturelle Austausch zwischen den Kontinenten blieb zumeist jedoch einseitig. Diese offene Diskrepanz zwischen dem von der europäischen Avantgarde propagierten Internationalismus und ihrem augenscheinlichen Eurozentrismus zeigt hierbei, wie weit diese noch den Traditionen des Kulturimperialismus des 19. Jahrhunderts verpflichtet waren.[22]

Offiziell begann in Argentinien die Zeit der Avantgarde im Jahr 1924 mit der Gründung des Magazins *Martin Fierro,* welches sowohl Literaten als auch bildende Künstler als ihr wegweisendes Medium anerkannten. Allen voran ging es den Protagonisten um die Präsenz einer neuen Sensibilität, eines neuen Verständnisses von Formen und Wegen der Expression sowie darum, mit den konservativen Werten des Landes zu brechen.[23] Weniger suchten sie jedoch in ihrer unmittelbaren Realität nach Lösungen, vielmehr flüchteten sich die Künstler in eine immaterielle Welt von Ideen oder wählten Themen, die nicht an eine bestimmte Zeit oder Gegend gebunden waren: Der Schriftsteller Jorge Luis Borges beispielsweise schrieb phantastische Erzählungen metaphysischer Dimension und der Maler Xul Solar schuf zutiefst symbolistische Bilder. Solar (1887 – 1963) war ein argentinischer Universalgelehrter und vermutlich der bildende Künstler, der am meisten zu einer eigenständigen argentinischen Avantgarde beigetragen hat. Nebst zahlreichen „seriösen Fächern“ studierte er Astrologie, die Lehren der Kabbala, Philosophie und Religion, beschäftigte sich zudem mit Mediation und Mystik und entwickelte neue künstliche Sprachen, was ihn zunächst in eine Außenseiterrolle drängte. Anfang des 20. Jahrhunderts reiste er nach Europa, wo er die unterschiedlichen Kunstrichtungen wie Kubismus, Futurismus oder Expressionismus kennenlernte, welche ihn nachhaltig beeinflussen sollten. Als bedeutendste seiner Arbeiten gilt *Nana Watzin* (1923, Abb. 7), in der er bereits sehr früh der Kunst geometrische, abstrakte Formen mit linguistischen Spielen verband.[24] Zeitgleich entstanden in Europa mit Wassily Kandinsky und Pauls Klee ähnlich abstrakte Kompositionen, welche die

[22] Berg 2009, S.135.
[23] Barnitz 2001, S.64.
[24] ebenda, S.71.

Kunstgeschichte maßgeblich beeinflussen sollten.
Gleichzeitig mit dem Florieren der Avantgarde entstand insbesondere in Argentinien und Brasilien eine kulturelle Infrastruktur, welche die neue Kunst unterstütze und protegierte. 1951 fand in São Paolo die erste Biennale statt und in Buenos Aires eröffnete 1958 das Instituto Torcuato die Tella, das wichtigste Avant-Garde Zentrum der Epoche. Eifrig den Banner eines aufstrebenden Internationalismus schwingend, trat das Land in einen aktiven kulturellen Austausch mit den USA, wobei dieser vornehmlich mit dem damals wichtigsten Kunstzentrum New York bestand. Jedoch noch bevor die erste Hälfte der Dekade vorüber war, begrub das politische und wirtschaftliche Elend den Optimismus der aufstrebenden desarrollista-Generation.

2.2. Década infame und Zweiter Weltkrieg

Parallel zum Aufkommen dieser frühen Avantgarde wuchs der urbane Raum rapide. Buenos Aires wurde nach europäischem Vorbild im Stil der Belle Époque nachgebaut und zum modernen und eleganten internationalen Kunstzentrum der südlichen Hemisphäre. [25] Ein abruptes Ende brachte jedoch 1929 der Zusammenbruch der New Yorker Börse. Das exportorientierte Land wurde von den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise schwer getroffen und die Wirtschaft kam zum Erliegen. Argentinien stürzte in eine schwere Depression. Die Lage verschlechterte sich zusehends und der oppositionelle Druck auf die liberale Regierung unter Präsident Hipólito Yrigoyen wurde immer stärker, so dass es 1930 zum Putsch und die Machtübernahme durch eine rechtsnationalistische Militärjunta kam, welche durch General Jóse Félix Uriburu angeführt wurde. Dieser orientierte sich im Stil und Ideologie an europäischen Vorbildern wie Benito Mussolini oder Miguel Primo de Rivera. Die Repression politischer Gegner stand auf der Tagesordnung. Das demokratische System wurde zwar offiziell beibehalten, dennoch werden die Regierungen der 1930er Jahre heute mehrheitlich als illegitim betrachtet: man spricht von einer *década infame.* [26] Ein sogenannter „patriotischer Wahlbetrug“ schloss politische Gegner willkürlich von Wahlen aus, wodurch die Kontinuität der konservativen Alleinherrschaft auf mehrere Jahre hinweg abgesichert war.[27]

[25] Barnitz 2001, S.13.
[26] Berüchtigtes Jahrzehnt
[27] Tobler/Bernecker 1996, S.912ff.

Seine ersten ganz persönlichen Erfahrungen mit Unterdrückung und Repression machte derzeit León Ferrari am *Colegio Guadalupe*, einer von deutschen Nationalsozialisten streng geführten katholischen Schule, welche er von 1934 bis 1938 besuchte. Während Hitlers Blütezeit in Deutschland sollte also selbst junge Argentinier im tausende Kilometer entfernten Argentinien durch eine totalitäre nationalsozialistische Hölle gehen: Die tagtägliche Indoktrination christlicher Bildersymbolik, hier vor allem das permanente Voraugenführen von Höllenbildern und der Drohung mit dem Fegefeuer durch die antisemitischen Priester, schürte in ihm eine tief sitzende Angst und den Hass gegenüber der Kirche – zwei Gefühle, die fortan sein Leben beherrschen sollten. Künstlerisch aufarbeiten sollte er diese einschneidenden Erlebnisse allerdings erst sehr viel später. Auf Drängen seines Vaters, der sich für seinen Sohn einen ordentlichen Beruf und nicht ein unsicheres Künstlerdasein wie er es hatte, wünschte, studierte Ferrari ab 1938 an der *Universidad Tecnológica Nacional* in Buenos Aires. Fern von den Priestern, den täglichen Predigten und Beichten sowie all den kastrierenden Ritualen, denen er während der Schulzeit täglich ausgesetzt war, genoss er trotz seiner sich selbst attestierten Unfähigkeit für das Fach die Freiheiten, die ihm das Studentenleben bot. Angespornt von diesem plötzlichen Gefühl der Freiheit und den politischen Missständen im Vorfeld des Zweiten Weltkriegs trat er mit Anfang 20 einer progressiven, linken, aber unabhängigen Liste bei und deklarierte sich somit zur Opposition vieler seiner Freunde, welche sich größtenteils dem politisch rechten Lager anschlossen hatten. [28]

Während des Zweiten Weltkrieges war Argentinien offiziell neutral, sympathisierte jedoch tendenziell mit den Achsenmächten. Ab 1943 regierte eine Gruppe pro-faschistischer Generäle, die *Grupo de Oficiales Unidos*[29]*,* das Land. Sämtliche Parteien wurden aufgelöst und die Bevölkerung hatte unter scharfen Repressionen zu leiden. Im Zuge innenpolitischer Umwälzungen übernahm Juan Domingo Peron den Posten des Arbeitsministers, in welcher er sich stark für die Rechte der Gewerkschaften einsetzte. Schlagartig wurde er damit zum Helden der gesamten Arbeiterschicht. Aufgrund von Machtstreitigkeiten wurde er im Oktober 1945 von seinen Offizierskollegen aus dem Amt gedrängt, was zu einem Protest

[28] Garcia 2008, S. 20ff.
[29] Gruppe der vereinten Offiziere

hunderttausender Arbeiter führte, welche auf den Straßen von Buenos Aires für die Rückkehr Perons demonstrierten. Dieser gigantische Wiederstand ließ die Machthaber einlenken, so dass Peron seinen Posten beibehalten konnte. 1946 wurde er mit überwältigender Mehrheit das erste Mal zum Präsidenten gewählt, seine Regierung war gekennzeichnet durch eine dezidierte Reformpolitik, populistische Rhetorik und einen stark personalisierten Führungsstil. Gezielte Industrialisierung brachte das Land auf ein bis dato nie wieder erreichtes Wohlstandsniveau. Zweifellos zu seinem Erfolg beigetragen hat seine zweite Ehefrau Eva Maria Duarte. Selbst aus ärmlichen Verhältnissen stammend, zeigte sie starke Solidarität mit den unteren Bevölkerungsschichten und protegierte offen ein Frauenwahlrecht. Rund um Juan Peron und seiner Frau Evita entstand ein regelrechter Personenkult, aufgrund ihrer Sympathie für die Ideologie des Nationalsozialismus sind beide heute jedoch äußerst umstritten.[30] In diesen turbulenten Zeiten, erwachte in León Ferrari nicht nur ein politisches Bewusstsein, er entwickelte auch zum ersten Mal ein Interesse an bildender Kunst. Obschon sein Vater neben seiner Tätigkeit als Architekt auch als Kirchenausstatter und Maler arbeitete, entdeckte er seine kreative Ader erst als Student. Es entstanden erste, von einer dunklen Farbpalette und dem Duktus eines breiten Pinselstriches geprägte Stillleben und Portraits seiner Verlobten Matilde Barros Castro, welche er noch während seines Studiums im Dezember 1946 heiratete (Abb. 8). Bald kam ihr erstes Kind, Maria Alicia zur Welt, wenig später folgten die Söhne Pablo Augusto und Ariel Adrián.

2.3. Nachkriegsjahre

Als Ferraris Tochter Maria Alicia im Herbst 1952 an tuberkulöser Meningitis erkrankte und ihr von den argentinischen Ärzten keinerlei Überlebenschance attestiert wurde, reisten die Eltern mit ihr nach Florenz, um sie dort nach den modernsten Standards behandeln zu lassen. Die dort von den Ärzten induzierte Therapie schlug an, allerdings verlor das Kind aufgrund einer übermäßigen Behandlung mit dem Antibiotikum Streptomycin sein Gehör und verlernte so in weiterer Folge das Sprechen. Dieser Schicksalsschlag war für Ferrari nicht bloß ein persönlich

[30] Tobler/Bernecker 1996, S.960.

einschneidendes Ereignis, vielmehr sollte es auch Auswirkungen auf seine Kunst haben. Denn als er sich nicht Stummwerden seiner Tochter abfinden wollte, entwickelte aus seiner Not heraus eine Liste von 100 elementaren Wörtern, mithilfe derer er versuchte, ihr wieder das Sprechen beizubringen. Sein Plan sollte funktionieren und die Faszination für Sprache und Schrift – die einzelnen Zeichen, ihre Formen und Klänge – all das sollte ihn nicht mehr loslassen. Diesem Interesse sollte er, wie andere Künstler in seiner Generation auch, in den 1950er und 60er Jahren visuell nachgehen, während sich die Wissenschaft der Linguistik mit deren Sinn und Bedeutung auseinandersetzte. Anschaulich soll dies im Rahmen dieser Arbeit anhand Ferraris handschriftlichen Arbeiten der *escrituras dibujadas* und *dibujos escritos*[31] gemacht werden, deren Hauptwerk *Cuadro escrito* (1964, Abb. 9) sich nicht nur formal, sondern auch inhaltlich Bezug nimmt.

Zehn Jahre nachdem er für seine Tochter erste Wortlisten erstellt hatte, nahm er erneut das Wörterbuch zur Hand, diesmal jedoch um dessen Einträge künstlerisch zu thematisieren. Er tut dies zeitgleich mit Joseph Kosuth, dessen Arbeit *One and Three chairs* (1965, Abb. 10) den internationalen Beginn der Konzeptkunst markiert. Jedoch verfolgt er nicht wie dieser das Ziel, die Bedeutungen von Begriff und Wirklichkeit zu hinterfragen, vielmehr geht es ihm darum, kuriose, in Vergessenheit geratene Begriffe aufzuspüren, welche ihm allein anhand ihres außergewöhnlichen Klangs interessant erschienen. Er erstellte damit schier endlose Listen und distanzierte sich somit auch von deren Funktionalität. Anders als Joseph Kosuth, bei dem die Wörterbucheintragungen zum Spiel werden, stellen laut Luis Camnitzer – selbst ein bedeutender lateinamerikanischer Konzeptkünstler – Ferraris Arbeiten die Regeln des Spiels zur Verfügung.[32] Inwiefern dies tatsächlich zutrifft, wird an späterer Stelle zu untersuchen sein.

Die 1960er Jahre waren international ein Jahrzehnt des Umbruchs und der Konflikte, die Nachwehen des Zweiten Weltkriegs kamen zum Erliegen, so dass eine neue Weltordnung am Entstehen war. Die Fronten des Kalten Krieges zwischen Ost und West verhärteten sich und es kam zum Krieg in Vietnam sowie zum Kampf um die Vormachtstellung im All. In vielen Ländern entwickelten sich Protestbewegungen junger Studenten, welche ihren Unmut über innen- und außenpolitische Belange

[31] Geschriebene Bilder
[32] Kat. Drawing Center 2004, o.S.

nicht länger verschweigen wollten. Argentinien erlebte zunächst eine Blüte und das Land profitierte von dem hohen Bedarf des zerstörten Europas: Es strotzte vor Hoffnung, Optimismus und Wachstum. Schnell stellte sich jedoch Ernüchterung ein: Der wirtschaftliche Fortschritt hatte nicht wie erwartet zur Bildung einer neuen Elite geführt, vielmehr wurde ein Großteil der zugezogenen Bevölkerung, der in die Hauptstadt gekommen war um dort Arbeit zu finden, in das brutale Elend der Armenviertel rund um die reiche Metropole Buenos Aires gedrängt.[33] Seitens der Bevölkerung, insbesondere unter den Arbeitern und Studenten, entwickelte sich ein neues politisches Bewusstsein. Gleichzeitig kam es auch zur Stärkung der künstlerischen Avant-Garde im Umfeld des *Instituto Torcuato Di Tella*. Obgleich Ferrari Mitglied des Institutes war, behielt er stets eine kritische Distanz oder nutzte seine Position dafür sich der gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst bewusst zu werden, diese kritisch zu hinterfragen und in seinem künstlerischen Schaffen zu thematisieren. Der Begriff der Institutionskritik sollte sich erst später, Anfang der 1980er Jahren etablieren.

Nachdem auch für León Ferrari der Verbleib im eigenen Land lebensgefährlich geworden war, entschloss er sich mit seiner Familie nach Brasilien ins Exil zu fliehen. Lediglich sein jüngster Sohn Ariel blieb zurück, um an der Seite der einer links-revolutionären Stadtguerilla gegen das herrschende Regime zu kämpfen. Die aus dem links-revolutionären Flügel der peronistischen Partei hervorgegangen *montoneros* standen ideologisch der deutschen RAF sehr nahe und wurden so wie sie von Teilen einer einschlägigen Studentenbewegung unterstützt. Bereits wenige Wochen nach der Flucht seiner Familie verschwand Ariel spurlos und zählt damit heute zu den abertausenden *desaparecidos*, deren tragisches Schicksal bis heute ungeklärt ist.

2.4. Exil in Brasilien und Rückkehr nach Argentinien

Im November 1976 floh León Ferrari mit seiner Familie ins Exil nach Brasilien, um dem Terrorregime in seiner Heimat zu entfliehen und der Verschleppung sowie Ermordung, der tausende seiner Landsleute zum Opfer fielen, zu entkommen. Sich zunächst in São Vicente, einer Küstenstadt südlich von São Paulo niederlassend, wo

33 Pérez-Oramas 2009, S.16.

er zunächst die Arbeit mit Draht erneut aufnahm, ging er noch im selben Jahr Ferrari nach São Paolo, wo er umgehend als Teil der ansässigen Kunstszene anerkannt wurde. Allen voran Künstler die jüngeren Generationen schätzten und verehrten ihn aufgrund seines ungebrochenen Strebens nach Innovation und Veränderung. Alters- und nationale Differenzen spielten keine Rolle, vielmehr sorgten gemeinsame Interesse dafür, dass sich Ferrari selbst im Exil nicht als Fremdling sah. Vielmehr fühlte er sich umgehend heimisch und fand auch schnell seinen eigenen, sehr persönlichen Weg sich die Stadt künstlerisch anzueignen und seine, stets sehr eng mit seiner eigenen Biographie und Umgebung verbunden Arbeitsweise über nationale Grenzen hinweg zu transportieren.[34]

In Argentinien sollte zwischenzeitlich eine nicht aufzuhaltende Wirtschaftskrise und die Verluste im Falklandkrieg gegen Großbritannien zu ersten großen und anhaltende Proteste gegen die Militärregierung führen. Gleichsam in die Ecke getrieben, erkannten die Militärs die Ausweglosigkeit ihrer Situation und räumten 1983 den Weg für erste freie Wahlen. Nahezu übergangslos installierte sich unter der *Unión Cívil Radical* [35] eine demokratische Regierung. Eine Aufarbeitung der Menschenrechtsverletzung wurde zunächst konsequent vorangetrieben, 1987 jedoch ein Gesetz über die Gehorsamspflicht *(Ley de obediencia debida)* mit einer Amnestie für zahlreiche Kriegsverbrecher erlassen. Erst 2010 wurden die Prozesse wieder aufgenommen und zahlreiche Gefängnisstrafen verhängt. León Ferrari, der die Entwicklungen zunächst von der Ferne aus beobachtet hatte, kehrte 1991 gemeinsam mit seiner Familie zurück nach Buenos Aires, wo er heute noch lebt und Seite an Seite mit den *Madres de la plaza de Mayo*[36] einen unerbittlichen Kampf um Anerkennung der Verbrechen und Gerechtigkeit für die Opfer.

[34] Pérez-Oramas 2009, S.37.
[35] Radikale Bürgerunion
[36] 1976 gegründet, sind die „Mütter des Platzes der Mairevolution“ eine Organisation argentinischer Frauen, deren Kinder unter der Militärdiktatur von 1976 bis 1983 verschwanden. Ihr Name bezieht sich auf die Plaza de Mayo, dem Platz vor dem Präsidentenpalast, auf dem sich die Frauen seit Anbeginn der Militärdiktatur heute noch jeden Donnerstag treffen, um gegen das ihnen zuteil gewordene Unrecht zu protestieren.

3. Oeuvre

In folgendem Abschnitt wird der Versuch unternommen León Ferraris mannigfaches Werk nach Kategorien getrennt in möglichst chronologischer Form darzustellen und zu analysieren. Nachdem der Künstler allerdings stets sehr experimentell agierte, sprunghaft zwischen verschiedenen Medien hin und her wechselte und oft nach Jahren noch auf vorerst hinter sich gelassene Techniken zurückgriff, kann diesem Anspruch nicht immer Folgen geleistet werden.

Den Anfang nimmt die Analyse seiner Serie von Keramikskultpuren, welche ab 1952, während einer Zeit in Rom entstanden. Zurück in Buenos Aires fertigte er fragile, mit dem Raum korrespondierende Drahtskulpturen an, indem er das Material in sich verdrehte, verknüpfte und damit Bündel formte, die mit Dichtungsringen aneinander befestigt bzw. zusammengelötet waren. Als „drawings in space that have almost more light than body, like an explosion of sparks" beschrieb sie das italienische Domus-Magazin in einer frühen Kunstkritik im Jahr 1962.[37] Erste Arbeiten auf Papier entstanden auf das Anraten von Arturo Schwarz, der eine seiner Drahtskulpturen erwarb und den Künstler zur Teilnahme an der Ausstellung *L'Avanguardia Internazionale* (Mailand 1962) einlud. Aus den zunächst abstrakten Zeichnungen wurde schnell eine Kombination aus Text mit gezeichneten bzw. collagierten Bildern in weiterer Folge transformierte sich die Schrift immer mehr zur Grafik. In den *Escrituras dibujadas* löste Ferrari die einzelnen Buchstaben nach und nach auf und kreierte daraus labyrinthische Schriftgrafiken. Als versteckte Kritik am herrschenden, militärischen Terrorregime schuf er mittels abstrakter Kalligraphie einen visuellen Code, der keine Decodierung erlaubte. Die Arbeit *Carta a un general* (1962) gilt heute als eines der ersten Beispiele lateinamerikanischer Konzeptkunst. Im Exil griff er erneut die Arbeit mit Draht auf, ebenso entstanden erste *Heliografias*, babylonische Landkarten scheinbar verrückt gewordener Architekten. Als zeichnerisches Pendant zu diesen Skulpturen kann die Serie *Códigos* gesehen werden: die ehemals parallelen Linien treten miteinander in einen intensiven Dialog, sie kommen sich näher und stoßen einander wieder ab, überkreuzen sich, vibrieren miteinander; in der Zeichnung *Diccionario* formieren die Linien sogar Buchstaben und Figuren von Tieren oder Menschen. Wiederholt dekonstruiert Ferrari Sprache

[37] Kat. Centro Cultural Recoleta, S.366.

und erzeugt Bilderrätsel - ostasiatischen Schriftzeichen ähnelnde Ideogramme - die mit den Assoziationen der Betrachter spielen. Auf weibliche Kunststoff-Torsi aufgetragen, erfährt die Sprache bei Ferrari Mitte der 90er Jahre eine Loslösung aus der Ebene, in einer Serie mit Brailleschrift wird sie haptisch habhaft und in seinem bisher letzten Schritt sogar lebendig. Da es sich bei Ferraris Arbeit um ein sehr persönliches Werk handelt, welches direkt aus seinen persönlichen Erfahrungen und der zumeist schwierigen politischen Situation in seiner Heimat resultierte, war einführend eine Auseinandersetzung mit seiner Biografie und kulturhistorischen Zusammenhängen unbedingt notwendig. Im Folgenden sollen nun aber seine künstlerischen Entwicklungen Thema sein.

3.1. Skulptur aus Ton und Draht

1953 zog León Ferrari nach der Genesung seiner Tochter von Florenz nach Rom, um dort die Immigration seiner Familie nach Europa vorzubereiten. Im *Instituto Italo Argentino de Intercambio Cultural*[38] fand er nicht nur ein vorübergehendes Heim, er lernte dort auch zahlreiche argentinisch-stämmige Künstler wie den Filmemacher Fernando Birri, den Karikaturisten Oscar Conti und auch Lucio Fontana kennen. Einige von ihnen hatten ihre Heimat aufgrund der misslichen politischen Umstände verlassen. Es gehörte jedoch auch zum guten Ton, nach Europa zu reisen, um dort zu studieren bzw. einen künstlerischen Austausch zu suchen. Fern der Heimat war auch in Italien der Unmut über die politische Lage sehr groß und Ferrari wurde, mitgerissen durch ein radikales Umfeld, wie so viele nachkriegs-gebeutelte Italiener, ansatzweise Kommunist. Später sollte er sich sogar als „*bolche*“[39] bezeichnen – Mitglied der Partei war er trotz eindeutiger Gesinnung jedoch nie.[40] Neben seiner zunehmenden Politisierung inspirierte ihn sein neues Umfeld auch dazu, sich mit 35 Jahren zum ersten Mal mit aller Kraft als Künstler zu versuchen. Er mietete sich eigens dafür ein Studio in Trastevere und suchte bei Salvatore Meli, einem sizilianischen Bildhauer, Unterricht in Keramik. Es sollte der einzige Kunstunterricht bleiben. In kürzester Zeit fertige er eine Vielzahl von Skulpturen und zeigte wenig später seine erste Ausstellung mit mehr als 50 Exponaten. Heute sind nur einzelne

[38] Italienisch-argentinisches Zentrum für kulturellen Austausch
[39] Umgangssprachlich für Bolschewik
[40] García 2008, S.26.

Stücke erhalten. Es existieren jedoch Fotografien, die Ferrari und seine Arbeiten im Studio zeigen (Abb. 11). Darauf zu sehen sind voluminöse und zugleich fragile Formen, viele von ihnen überragen die eigene Körpergröße des Künstlers. Trotz der unterschiedlichen Stadien ihrer Fertigstellung – poliert, emailliert, bereits mit Streifen bemalt oder noch komplett blank – strotzen sie vor Lebendigkeit. Ob am Boden stehend oder liegend, auf einen Sockel gestellt oder scheinbar schwerelos von der Decke hängend, organisch gekurvt oder vollkommen amorph, erinnern die elegante geformten Keramiken nicht nur an einfache Vasen, sondern erlauben oft die Assoziation sanfter Rundungen einer weiblichen Silhouette. Im unglasierten Zustand verfügt der Ton in Textur und Farbe sogar über ähnliche Qualitäten wie menschliche Haut und nicht ohne Hintergedanken tragen die einzelnen Objekte auch Namen wie *mujer* (Abb. 1), *mujer encinta*[41] oder *Magdalena*.

> "Even the more abstract pieces seem alive and undulating. The grand vessels, the gourds and the pregnant torsos all have the softness and elasticity of bodies, within the outlines of artificial objects. They bear titles such as Magdalena, Mujer rosada [Pink woman] or Mujer encinta [Pregnant woman], even when an anatomical description is remote or nonexistent."[42]

Auf einzelnen Fotografien, die von Ferraris Zeit in Trastevere zeugen, ist neben seinen eigenen Skizzen auch ein Poster Pablo Picassos zu sehen (Abb. 11). Wie es heute noch Teenager mit ihren Idolen machen, dekorierte Ferrari seine Umgebung mit dem Werk des Vorbilds. Im selben Jahr seiner Ankunft in Rom hatte Picasso eine Schau in der römischen *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, welche Ferrari zu seinen Skulpturen inspiriert haben mag.[43] Picasso selbst hatte ein erstaunliches keramisches Oeuvre zustande gebracht. Zwischen 1945 und 1947 beispielsweise schuf er Serien kleinformatiger, weiblicher Figuren, die in ihrer Form stark an traditionellen, heute im Mittelmeerraum noch zu findenden Tonpfeifen erinnern (Abb. 12). Ebenso mit Streifen bemalt wie Ferraris Skulpturen lässt sich ein Vorbild nicht verleugnen, allerdings war auch Picasso in diesem Fall kein Pionier. Vielmehr bediente er sich durch den Gebrauch von Ton einer der ältesten Ausdrucksweisen von Volkskunst. Indem er sich diesem bescheidenen Material annahm, zollte er dieser traditionellen Kunstform jedoch größten Respekt und bewies neuerlichen

[41] Schwangere Frau
[42] García 2008, S.26.
[43] Giunta 2009, S.57.

einen einzigartigen Mut zur Neuerfindung traditioneller Formen.[44]
Für Ferrari hingegen war die Anfertigung klassischer, weiblicher Figuren aus Ton kein Bruch, vielmehr war dieser klassische Weg sein eigentlicher Einstieg und Anfang als Künstler. Wie bereits konstatiert, hatte er keinerlei künstlerische Ausbildung erfahren, doch gerade diese unmittelbare Handhabung des Materials und die Auseinandersetzung mit einem ursprünglichsten aller Motive, dem weiblichen Körper, mag ihm viel für vieles die Augen geöffnet haben. Zwar sollte er die Keramik mit dem Verlassen Italiens hinter sich lassen, mit dem weiblichen Körper sollte er sich dennoch später erneut künstlerisch auseinandersetzen.

Nachdem Ferrari mehr als ein Jahr in Rom verbracht hatte, verwarf er im Frühjahr 1955 den Plan auszuwandern und kehrte zurück nach Buenos Aires. Zurück in seinem alten Beruf als Ingenieur realisierte er nebenher weiterhin unterschiedlichste künstlerische Projekte: Zusammen mit dem Filmemacher Fernando Birri produzierte er den Film *La primera fundacion de Buenos Aires* (1958/59), der den argentinischen Karikaturisten Oski beim Zeichnen eines Bildes zeigte. Die eigens dafür entwickelte Kamera, die *pantógrafo cartesiano*[45], füllte beinahe ein ganzes Zimmer aus; für deren Bedienung waren daher auch drei bis vier Personen notwendig (Abb. 13). Der Film wurde in seiner Heimat mit mehreren Preisen ausgezeichnet und wurde unter anderem auch beim Filmfestival in Cannes präsentiert. Unglücklicherweise verbrannte wenig später das Negativ und das Werk gilt heute als verloren.[46]
Trotz dieses erfolgreichen Ausflugs zum Film galt Ferraris eigentliches Interesse jedoch vorerst weiterhin der Skulptur; er entdeckte neue Materialien für sich und ließ seine technischen Kenntnisse und Fertigkeiten in den künstlerischen Schaffensprozess miteinfließen. In einem wissenschaftlich-künstlerischen Dialog begann er unterschiedlich dünne Stäbe aus verschiedenen Metallen wie rostfreiem Stahl, Bronze, Kupfer, Silber, Palladium, Tantal und Gold miteinander zu verknüpfen, ineinander zu verdrehen, daraus Bündel zu formen und diese mittels Dichtungsringen aneinander zu befestigen bzw. sie unter Verwendung von Silberlegierungen zusammenzulöten. Auf diese Weise entstanden Anfang der 1960er Jahre zahlreiche fragile, abstrakte Konstrukte, poetische Körper ähnlich exotischer Pflanzen und Käfern oder Sternen und Planeten sowie Nester aus Linien, in denen

[44] Penrose 1967, S.31.
[45] Kartesischer Pantograf
[46] Guinta 2004/b, o.S.

sich eine hinter der anderen versteckt, oder feine Architekturen als Zeichnungen im Raum, wie sie das italienische Architekturmagazin *Domus* bereits in einer zeitgenössischen Kunstkritik beschrieb:

> "[…] metallic porcupines and polyhedrons, finished with noteworthy sprit and dexterity […] works possessing linear grade and rhythm, fine architecture […] drawings in space that have almost more light than body, like an explosion of sparks." [47]

Bereits seine erste Drahtskulptur *Paloma* (1961, Abb. 2), von welcher heute nur mehr eine Fotografie erhalten ist, zeigt die Entwicklung von Keramik in den 50er Jahren zum Draht Anfang der 60er Jahre. Während viele seiner frühen Arbeiten äußerst voluminös waren und trotz der Fragilität des Materials Masse suggerieren, vermittelt die neue Form eine Leichtigkeit und lineare Anmut. Durch die Akkumulationen der einzelnen Drähte entsteht zwar auch hier Masse, jedoch in einer sehr filigranen Struktur. Die Anordnung und Verknüpfung der einzelnen Drähte wirken trotz ihres explosionsartigen Charakters harmonisch; trotz des vordergründigen Gewirrs verfügt *Paloma* eine Art sanften, inneren Rhythmus und scheint tatsächlich wie eine Taube schwerelos durch den Raum zu gleiten. Zudem ist das Raumkonzept komplett neu: Während die voluminösen Tonstücke den Raum für sich einnehmen, macht die Drahtarbeit das Verhältnis von Raum und Leere sichtbar; durch die feinen, einzelnen Streben wird ihre Masse noch zusätzlich entmaterialisiert, der darin eingeschlossene Raum wird rhythmisiert, erhält Struktur und wird dann sogar in Bewegung versetzt, sobald der schwebende Körper zu rotieren beginnt. Doch selbst wenn die Skulptur steht, erlaubt es das unruhige, in sämtliche Richtungen verzweigte Geäst aus Drähten dem Auge des Betrachters nicht auch nur einen Moment zur Ruhe zu kommen. Ein wilder Rhythmus der Linien und darin eingefangenen Flächen lässt den Zwischenraum tanzen, was diese Abbildung lediglich erahnen lassen. In der direkten Rezeption des Originals käme durch die eigene körperliche und geistige Präsenz eine kinetische Wirkung überhaupt erst zum Tragen.

Neben der vordergründig formalen Präsenz seiner Arbeiten aus Draht nehmen einzelne davon auch Bezug zum historischen Geschehen, so wie *Gagarin*, ebenfalls

[47] Kat. Centro Cultural Recoleta 2004, S.366.

aus dem Jahr 1961 (Abb. 14). Juri Alexejewitsch Gagarin war ein russischer Kosmonaut, der zum Entstehungszeitpunkt der Arbeit gerade Zeitgeschichte schrieb, nachdem er als erster Mensch im Weltraum die Erde umkreist hatte. Eine Gegenüberstellung von Titel und Objekt legt nahe, dass es sich bei den kreisförmigen Bögen um die Umlaufbahnen der Erde handelt, die dichte Konzentration der einzelnen, spitzen Stränge hingegen könnte die zahlreichen Zündungen und Tests suggerieren, welche notwendig waren bis seine Mission *Wostok 1* am 12. April nach jahrelanger Vorarbeit endlich gelang. Diese ebenfalls von der Decke herabhängende Skulptur erhält ihre Struktur vornehmlich von zwei, im rechten Winkel zueinander angeordneten, in Kreisform gebrachte Bronzelamellen, deren Enden jedoch nicht miteinander verbunden sind, sondern parallel zueinander ins Leere verlaufen. Darin eingeschlossen sind einzelne Stäbe aus rostfreiem Stahl und Bronze, deren Berührungspunkte gerade mal so viele sind, dass sie einander Halt geben und den Kontakt zur übergeordneten Struktur nicht verlieren. Insbesondere in der unteren rechten Hälfte angesammelt, erinnert diese Akkumulation an das Zentrum einer Explosion, deren Funken ungezügelt in sämtliche Richtungen fliegen. Ferraris filigrane, die Luft durchschneidende Konstrukt ist deshalb nicht nur formalästhetisch interessant, auch inhaltlich hat er damit ein konkretes kulturpolitische Problem seiner Zeit eingefangen: die Konfrontation zweier Supermächte, ein Kapitel des Kalten Krieges, ausgetragen durch die Eroberung des Weltalls; ein historischer Moment größter Unsicherheit bildhaft gemacht mithilfe einer instabilen Drahtskulptur.

Dass sich viele zeitgenössische Künstler dieses Schlüsselereignisses annahmen und die ästhetischen, metaphorischen und politischen Dimensionen, die sie mit Ihrer Vorstellung vom All verknüpfen, in den unterschiedlichsten Medien thematisierten, ist wenig verwunderlich. An dieser Stelle scheint der Vergleich mit einer Arbeit Naum Gabos interessant zu sein: dem *Denkmal für die Astronauten*, welches tatsächlich zwar nie realisiert wurde, aber dessen Modell von 1966/68 bereits als eigenständiges Kunstwerk gelten kann (Abb. 15).[48] Gabo war ein Pionier des russischen Konstruktivismus und legte den Grundstein für die Entwicklung der modernen Plastik, welche den Raum als formbares Material anerkannten. Mit der Vorstellung, die Gesamtform eines Objekts würde die Räumlichkeit durchdringen, machte sich Gabo zum Gegenpol von traditionellen, modellierenden oder bildhauerischen Techniken.

[48] Buchschartner 1997, S.48f.

Anders auch als etwa Marcel Duchamp oder Vladimir Tatlin, denen es darum ging die sich ständig verändernden Beziehungen der einzelnen Teile untereinander darzustellen, interessierte sich Gabo für die Entstehung eines virtuellen Volumens mittels Bewegung.[49] Sein Entwurf für das Denkmal besteht in erster Linie aus zwei Plexiglasplatten, von denen eine als Basis dient. Die zweite, aus deren nahezu kompletter Fläche ein kreisrundes Loch ausgeschnitten ist, ist im rechten Winkel darauf befestigt. Eingeschrieben darin ist ein Schiffsschrauben ähnliches Gebilde aus mit Kunststoff überzogenem Papier, welches selbst wiederum von einem Graphitring umfasst wird und um die eigene Achse rotieren kann. Wie Ferrari war auch Gabo kein ausgebildeter Künstler, sondern Ingenieur und Physiker. Anders jedoch als sein argentinischer Zeitgenosse, bei dem sämtliche Arbeiten ein gewisses Maß an Spontaneität ausstrahlen, ließ Gabo in den Schaffungsprozess stets seine wissenschaftlichen Kenntnisse und exakte Berechnungen einfließen; die sphärischen Skulpturen unterliegen stets grafischen Ausdrucksformen der Mathematik.[50] Dem Konstruktivisten ging es um die Konstruktionsästhetik, darum, den Konstruktionsvorgang per se sichtbar zu machen,[51] Ferrari hingegen arbeitete meist ohne Vorlagen.

Im direkten Vergleich ist *Gagarin* deshalb auch beinahe ungreifbar wie eine Explosion oder die abstrakten Weiten des Weltalls, das Denkmal Gabos hingegen ist säuberlich wie ein sicheres Raumschiff konstruiert. Auf inhaltlicher Ebene mag die schwebende Fragilität des einen bzw. die massive Verankerung des anderen auf die jeweilige Ideologie der beiden Künstler verweisen. Was den einen zutiefst beunruhigt und ihn die Welt an einem seiden Faden hängen sieht, veranlasst den anderen vor unbeirrbarer Selbstsicherheit zu strahlen.

Als größte und vorläufig letzte Drahtskulptur entstand 1964 mit *Torre de Babel*[52] (Abb. 16) ein kolossales, einem tatsächlichen Turm ähnelndes Gewirr von in sich verworrenen Metallen im Ausmaß von 220 x 85 Zentimetern und entspricht perfekt einer babylonischen Ästhetik. Ferraris erklärtes Ziel war es, eine kollektive Sprachverwirrung und die Präsenz von Ambiguität selbst in einer einzelnen - seiner eigenen Sprache darzustellen. Nach sechs Monaten intensiver Arbeit beendete das

[49] Buchschartner 1997, S.35.
[50] Meißner 2005, S.538.
[51] Kemp 2003, S.414.
[52] Turm von Babel

Unterfangen mit der Einsicht, dass er Babel niemals alleine erschaffen könne, da die dazu notwendige Verwirrung ihn in bereits geordneten Bahnen verlasse. Ferrari zielte jedoch auf etwas tiefer Verborgenes als die Idee – was er auch mehrere Male probierte – eine Gruppe von Künstlern zusammenzubringen, um einen monumentalen *cadavre exquis* zu kreieren. [53]

> „Es demasiado pero marca una etapa. No haré más algo así. Tengo que trabajar en otras cosas. Quizás la idea de hacer una Babel entre varios (...) hacer una torre de Babel y agregarle cosas de otros: todo mezclado, todo babélico, el babelismo.“[54]

Ferraris Scheitern am Versuch einen Turm von Babel zu bauen, ist ein deutliches Symbol der menschlichen Hybris. Ein vorläufiges Ende seiner Skulpturen war erreicht und Ferrari sollte sich von diesem Zeitpunkt zunächst anderen Projekten widmen.

3.1.1. Die Skulptur der 1970er Jahre

Nachdem León Ferrari die Arbeit an seinen Drahtskulpturen beinahe 15 Jahre hinter sich gelassen hatte, sollte er Ende der 1970er Jahre noch einmal daran anknüpfen. Zu dieser Zeit sollte er bereits im Exil in Brasilien befinden, da die Schreckensherrschaft der Militärdiktatur unter General Jorge Videla den Verbleib in der Heimat lebensbedrohlich gemacht hätte. Sein Motiv für eine solche Neuanknüpfung könnte rationaler nicht gewesen sein: In Brasiliens Kunstwelt war Ferrari kein Unbekannter und der Verkauf seiner bekannten Skulpturen sicherte ihm und seiner Familie in der ersten Zeit einen Lebensunterhalt. Jedoch kopierte er nicht bloß seine eigenen, älteren Arbeiten, vielmehr zeigte er sich offen für äußere Einflüsse seiner neuen Heimat. An oberster Stelle stand hierbei die Musik, welche seit jeher die kulturelle Identität des Landes entscheidend mitprägte. Basierend auf stets rechteckigen Grundrissen, schuf er hochgezogene Konstrukte oft in monumentaler Größe, in denen etliche, bis zu hunderte parallel zueinander angeordnete Metallstangen in die Höhe strebten. Diese Skulpturen nannte er *Berimbau* (Abb. 17), nach dem volkstümlichen, gleichnamigen afrobrasilianischen Musikinstrument, bestehend aus einem einfachem Holzstock, einem Flaschenkürbis

[53] Pérez-Oramas 2009, S.35.
[54] Giunta 2004/b, o.S.

und einer einzigen Saite. Die zunächst an einen Käfig oder ein Labyrinth erinnernde Struktur wird erst komplett wenn sich der Betrachter, oder wie in seltenen Performances der Künstler selbst, in das Kunstwerk hineinbegibt und die Stangen aus eigener Kraft in Bewegung versetzt. Mittels eines umgekehrten Pendelprinzips kommen sie in Schwingung, schlagen unaufhaltsam aneinander und erzeugen dadurch Klänge, welche Ferrari als „non-figurative music" bezeichnet. Nach eigenen Angaben distanzierte sich Ferrari jedoch umgehend von der Produktion weiterer *Bermibau*, sobald er Harry Bertoias Klangskulpturen kennenlernte, welche bereits Ende der 1950er Jahre in New York entstanden waren.[55]

1979 entsteht *Planeta*[56] (Abb. 18), eine gewaltige Kugel mit einem Durchmesser von 130 cm. Auch ihr liegt eine Akkumulation von Drähten zugrunde und wie bereits bei *Torre de Babel* stößt er auch hier aufgrund der schwierigen Konstruktionsbedingungen an seine Grenzen. Beinahe zeitgleich findet die venezolanische Künstlerin Gego[57] unter ähnlichen Bedingungen zu ähnlichen Lösungen, was zunächst anhand ihrer Arbeit *Esfera* (1976, Abb. 19) veranschaulicht werden soll: So wie Ferrari schafft auch Gego fragile, poetische Konstrukte aus einzelnen, feinen Metallstäben. Doch während er diese stets miteinander verlötet oder verknüpft und dadurch fest miteinander verbindet, werden ihre Netze durch eigens entworfene, flexible Verbindungsmechanismen zusammengehalten (Abb. 20). Je nach Präsentation verändert sich die Form also jedes Mal aufs Neue, die Werke verhalten sich gewissermaßen ortsspezifisch und reagieren in manchen Fällen sogar sensibel auf Bewegungen des jeweiligen Betrachters. Bei Ferrari trifft dies nicht zu, auch wenn die einzelnen Objekte von der Konstruktion her in sich stabil sind, erzeugt das Zusammenspiel der einzelnen kreuz und quer verlaufenden Streben beim Betrachter dennoch ein Gefühl von Bewegung. Einzelne Drähte brechen die Linearität einer gesamten Arbeit und unterschiedliche Stärken lockern das Ganze auf. Allein schon die strukturelle Unruhe verwirrt und irritiert den Betrachter.
Eine Gegenüberstellung der beiden Künstler ist nicht nur auf formaler Ebene interessant, darüber hinaus verbindet die beiden auch ein ähnliches Schicksal: 1912 in Hamburg geboren, floh Gego 1939 vor der nationalsozialistischen Herrschaft ins Exil nach Venezuela, wo die studierte Ingenieurin und Architektin aus ihrem

[55] De Torres 2011, o.S.
[56] Planet
[57] Getrude Goldschmidt, 1912-1994

Interesse an Geometrie und Kinetik heraus einen sehr persönlichen Stil entwickeln sollte. Diesem blieb sie zeit ihres Lebens verbunden. Das Zusammenzutreffen ihrer technischen Ausbildung mit dem künstlerischen Anliegen, gepaart mit einer jahrelangen systematischen Forschung ließ sie zu einer einzigartige Sprache finden, in der sie das Verhältnis und Zusammenwirken von Skulptur zum Raum darzustellen wusste. Für Gego war eine Linie nicht bloß eine Komponente eines größeren Ganzen, vielmehr besitzt sie stets ihre eigene Legitimität – die Linie *ist* das Bild. Ihr Ziel war es die stabilen und instabilen Elemente der Kunst spielerisch zu verarbeiten, wobei die stabilen Elemente in den Skulpturen selbst, die instabilen hingegen in den ständig wechselnden Schatten und der leichten Bewegung des Designs bestehen.[58]
Ihre heute bekanntesten Arbeiten sind massive, meist raumübergreifenden Skulpturen, die sie *dibujos sin papel*[59] nennt (Abb. 21). Der Raum ist für sie ein dreidimensionales Zeichenblatt, welches es zu füllen gilt.

> "Drawing empty space using lines, granting it a body and a place, making its private activity visible in addition to showing the strength of lineal forces and their power to modify a plane by means of violent angles – all the factors my be observed in every different stage of Gegos work. Gego exposes something that the line generally keeps hidden: its personality. Character is added to the purity of the line."[60]

In der Kritik immer wieder in Zusammenhang mit dem traditionellen Medium Zeichnung gebracht, verkörpern sowohl Gegos als auch Ferraris Drahtskulpturen zwar genau deren Unmittelbarkeit, losgelöst von der Starrheit der zweidimensionalen Fläche, erschließen sich im Raum jedoch noch zusätzliche Betrachtungsweisen. Rosalinde Krauss beschreibt dies in ihrem Aufsatz *Linie als Sprache* folgendermaßen:

> „Ein Teil des Bemühens der minimalistischen Skulptur bestand darin, sich des metaphorischen Aspekts der Zeichnung zu entheben, die allusiven Eigenschaften des Rands oder der Kontur genau mit den physischen Grenzen des Objekts zusammenfallen zu lassen. […] Die Ränder der Gitter, […] sind nicht Teil eines organisierenden Systems, das sich in irgendeiner Hinsicht von den Koordinaten des eigenen Betrachterraums unterscheidet. In diesem Sinne bestanden diese Gitter aus Linien, die so begriffen wurden, als ob sie in dieser

[58] Rottner/Weibel 2006.
[59] Zeichnungen ohne Papier
[60] Rottner/Weibel 2006, S.205.

Welt bestünden."[61]

Die Auseinandersetzung mit Raum, mit Gittern und Netzen war jedoch nicht nur in der Skulptur ein Thema, vielmehr begann sich geometrische Kunst in den 1940er Jahren über alle Medien hinweg formal zu verbreiten. Es war die Zeit des steigenden urbanen Wachstums, die Industrialisierung und die damit verbundene Ästhetik war eines von vielen Zeichen der Moderne.

[61] Krauss 2007, S.291.

3.2. Zeichnung

3.2.1. Abstraktion, Schrift und Bild

Anfang der 1960er Jahre verbrachte Ferrari ein weiteres Mal sechs Monate in Italien, um dort neue Skulpturen anzufertigen und eine Ausstellung in Mailand vorzubereiten. Während dieser Zeit lernte er den einflussreichen Kunstkritiker und Sammler Arturo Schwarz kennen, der eine Skulptur von ihm erwarb und ihn zur Teilnahme an der Ausstellung *Antología internazionale dell´incisione contemporanea*, einer Zusammenstellung zeitgenössischer Drucke, einlud, obwohl ihm dieses Medium vollkommen fremd war. Auf das Anraten von Schwarz entstanden daher erste abstrakte Zeichnungen, die formal stark an die künstlerischen Verfahren des Informel erinnern. Ferraris erstes Werk auf Papier, *Sermon de la sangre*[62] (Abb. 22) ist eine Interpretation des gleichnamigen Gedicht des spanischen Dichters Rafael Alberti und zeigt ein feines Geäst aus schwarzer und roter Tinte, das gleichsam die beiden Ebenen des menschlichen Körpers repräsentiert: Schwarz gehalten das Äußere, des Menschen Haut und Haare; in roter Farbe hingegen das Innerste, ein verzweigtes Netzwerk an Blutgefäßen und Organen. Um einen überzeugenden Farbton von getrockneten Blut zu erhalten, versuchte Ferrari in langen Experimenten die richtige Mischung zu finden, der eigentliche Zeichenprozess hingegen erfolgte schnell und weitgehend spontan. Ergebnis war eine nichtfigurative Abstraktion, deren Besonderheit in der persönlichen und unmittelbaren Linienführung des Künstlers liegt.

Música (1962, Abb. 23) ist die zweite sehr frühe Zeichnung und zeigt eine Partitur, die eigentlich gar keine ist. Es gibt keine Noten, allerdings lässt der Zeile für Zeile immer wieder neu beginnende, dichte Strudel an Linien den Betrachter unmittelbar an das Arrangement eines schnellen und wilden Musikstücks denken. Auch wenn Ferrari kein Komponist ist, schafft er dennoch Voraussetzungen, um im Kopf des Rezipienten sein eigenes Konzert erklingen zu lassen. Die unmittelbare Handschrift des Künstlers zielt auf die eigene unmittelbare Erfahrung und die Verwirklichung eines sehr abstrakten und persönlichen Hörerlebnisses, wenn auch nur in der jeweiligen Vorstellung.

[62] Blutpredigt

Arbeiten mit Notationen, respektive die verfremdete Zitation der Textur von Notenlinien, hat in der Avantgarde Tradition, was sich anhand zahlreicher Beispiele aufzeigen ließe.[63] Auch in Österreich gab es solche Tendenzen, wie es am Beispiel des Komponisten und Mitbegründer der *Wiener Gruppe* Gerhard Rühms aufgezeigt werden soll (*Ohne Titel*, 1986, Abb. 24). Gerhard Rühm wird vor allem deshalb noch interessant sein, als dass sich kaum ein anderer als er, so lange, gründlich und vor allem so systematisch sowohl mit der Form als auch der Bedeutung von Zeichen auseinandergesetzt hat. Seine künstlerische Forschung hat er zumeist mit konkreter Poesie verbunden, in der akustische und graphische Elemente zusammenkommen:

> „wie „auditive" poesie sich an zuhörer wendet, so „visuelle" poesie an betrachter – sie verbindet dichtung mit bildnerei. im sinne der „konkreten poesie" soll dabei die visualisierung eines textes eine information erbringen, die der text an sich noch nicht enthält. die bloße illustrative verbildlichung seines inhalts ist also grundsätzlich zu vermeiden."[64]

Das Gewicht dieser frühen Zeichnung zeigt sich schon bald nach ihrer Entstehung, als sie 1964 im Rahmen der Ausstellung *Schrift und Bild* im Stedelijk Museum Amsterdam und in der Kunsthalle Baden-Baden Seite an Seite mit Werken bereits renommierter Künstler wie Paul Klee, Henry Michaux, Cy Twomby, Joan Miró oder Mark Tobey gezeigt und im Katalog in prominenter Lage neben einer Zeichnung Jackson Pollocks abgedruckt wurde. Heute legendär, verschaffte die Schau einen ersten umfangreichen Überblick über jene Arbeiten, in denen konventionelle Schriftzeichen, Zahlen, Buchstaben und Buchstaben-Ensembles zu beobachten waren, die innerhalb des Bildganzen als graphische Partikel funktionieren und/oder als lineares bzw. flächiges Buchstabenensemble, also auch als Sprache gelten können. Das heißt, sie mussten größtenteils nicht nur betrachtet, sondern auch explizit gelesen werden, Schrift war im weitesten Sinne zu einem neuen Bildinhalt geworden.[65] Eine wichtige Voraussetzung für die Integration von Schrift in die bildende Kunst der Avantgarde war das Gedicht *Un coup de dés jamais n´abolira le hasard* des französischen Dichters Stephane Mallarmé von 1897 (Abb. 25). Mallarmés Versuch, einen Würfelwurf in Gedichtform darzustellen, brach mit

[63] Witte 2007, S.52.
[64] Rühm 2009, o.S. Mitte der 1950er Jahre verfasste Gerhard Rühm erste sogenannte Schriftzeichnungen. Wie auch bei Ferrari wird die eigene Handschrift zum Medium. Eine dem Künstler zufolge eine ganz natürliche Entwicklung, „basieren handschrift und zeichnung ja beide auf dem strich, der gestischen linie, wobei die übergänge nach beiden seiten hin fliessend sein können".
[65] Döhl 1992, S.158.

sämtlichen Regeln und katapultierte die Lyrik schlagartig ins Zeitalter der Moderne. Eine nie dagewesene typographischen Gestaltung, die mit dem gewohnten Strukturen klassischer Gedichte bricht: die verschiedenen Ebenen, die nun auch visuell parallel zueinander verlaufen, die Versalien und unterschiedlichen Drucktypen, die einzelnen Stimmen mehr oder weniger Gewicht verleihen. Wesentlich ist hierbei die Idee, das Weiß der Druckfläche – im Gegensatz zu den in schwarzer Farbe gedruckten, lauten Buchstaben – als Äquivalent des Schweigens aufzufassen. Dies irritiert den Leser und beeinflusst ihn kognitiv.[66]

> „Die bewunderte Fähigkeit der Wörter, Räume zu erzeugen, illustriert er, indem er den Text auslöscht. Das nicht greifbare Antiplastische der Sprache wird visualisiert als - plastisches - Zeichen. Gedicht wird Bild."[67]

Trotz dieser bahnbrechend neuen und für die Entwicklung der Moderne wegweisende Gestaltung, gab es auch hier Vorreiter. Um ein für die den südamerikanischen Kontinent relevantes Beispiel zu nennen, sei an dieser Stelle Simón Rodríguez und seine *Sociedades Americanas* von 1828 (Abb. 26) erwähnt. Rodríguez war ein venezolanischer Pädagoge und Philosoph sowie Freund und Hauslehrer von Simón Bolívar, Freiheitskämpfer und Nationalheld vieler südamerikanischer Staaten. In seinem mehrbändigen *Sociedades Americanas* beschreibt er die Notwendigkeit geeignete Lösungen für die Probleme Lateinamerikas zu suchen und forderte dabei eine soziale Wirtschaftsordnung, eine klassenlose Gesellschaft sowie den Zugang aller Bevölkerungsgruppen zu Schulen und Bildungseinrichtungen. Diese für die kulturpolitische Entwicklung des Kontinents sehr bedeutende Schrift sei hier jedoch nicht aufgrund ihres Inhalts, dem Kampf um Unabhängigkeit erwähnt, bedeutend sind hier mitunter auch die formalen Aspekte ihrer Niederschrift: Ohne dabei an künstlerische Dimensionen zu denken, brach Rodríguez wie später Mallarmé mit dem klassische Textfeld und löste es auf, experimentierte mit unterschiedlichen Schriftbildern und –größen und skizzierte einfache Diagramme, die dazu dienten, seine sozialen Botschaften zu visualisieren und zugänglich zu machen. Die beiden kurz umrissenen Arbeiten können und sollen hier keinesfalls in einen direkten Vergleich, geschweige denn Konkurrenz gebracht werden, vielmehr soll einmal mehr konstatiert werden, dass in unterschiedlichen Regionen der Welt, völlig unabhängig voneinander, ähnliche Entwicklungen zu Tage

[66] Schneider 2011, S.202.
[67] Feßler 2008, o.S.

treten können und diese nicht immer als Nachahmung charakterisiert werden müssen. Rodríguez etwa kam Mallarmé ganze 70 Jahre zuvor.[68]

Die Durchdringung von Kunst und Literatur wurde auch nach dem 20. Jahrhundert weitergeführt. Unterschiedlichste Kunstrichtungen der Avantgarde integrierten zusehends immer mehr Schrift in ihr Werk, wobei hier vor allem die Errungenschaften in der visuellen Gestaltung von Texten große Bedeutung erlangte. Lineare Lesbarkeit wurde als unnötig erachtet, weshalb speziell die Futuristen eine Syntax oft bewusst zerstörten. Einzelne Buchstaben wurden herausgelöst, wodurch sich ihr visueller Eigenwert erst verdeutlichte. In der Dada-Typographie hingegen ließen unterschiedlichste Schriften, Schriftgrößen und ein satztechnisch schwierig umzusetzendes Layouts entdecken.[69] Über das Phänomen der Unlesbarkeit in Bildern nachdenkend, kommt Roland Barthes zu folgendem Schluss:

> „Nichts trennt die Schrift (von der man annimmt, sie kommuniziere) von der Malerei (von der man annimmt, sie drücke aus): sie bestehen beide aus dem gleichen Stoff, der vielleicht, wie in sehr modernen Kosmographien, nichts anderes ist, als die Geschwindigkeit. … Dann: Das Unlesbare ist nichts als das *Verlorengegangen:* schreiben, verlieren, erneut schreiben, *das endlose Spiel des Darüber und Darunte*r einführen, den Signifikanten näherbringen, zu einem Monster an Präsenz, das Signifikat bis zur Unmerklichkeit verringern, die Botschaft aus dem Gleichgewicht bringen.“[70]

In der Tradition der Avantgarde und seiner frühen abstrakten Zeichnungen entstehen Anfang der 60er Jahre Ferraris *escrituras deformadas*[71]*.* Formal lassen die kaum oder gar nicht entzifferbaren Schriften an die flüchtigen Tuschzeichnungen von Henri Michaux erinnern (Abb. 27), vor allem jene nicht-geometrische, gestisch-abstrakte Gemälde, deren spontaner Malakt alle formalen Regeln ausschalten sollte.

[68] Camnitzer 2004, S.203.
[69] Schneider 2001, S.204
[70] Barthes 1990, S.231.
[71] Deformierte Schriften

3.2.2. Escrituras deformadas und Dibujos escritos

In einer fortdauernden Auseinandersetzung mit den Grenzen von Sprache und Schrift entwickelte Ferrari Anfang der 1960er Jahre seine *escrituras deformadas*, jene deformierte Schriften größter Detailgenauigkeit und mikroskopischer Akribie, die den Betrachter auffordern, die Bilder zu lesen um dadurch ihren Inhalt zu erfahren. Tatsächlich bleiben sie jedoch auch bei größter Anstrengung unlesbar, ihre radikale Abstraktion hat die Autorität des geschriebenen Wortes völlig untergraben. Seine eigenen Texte bleiben selbst für den Künstler meist unleserlich, wenn auch er sich stets daran festhält, die Strukturen als Schriften zu bezeichnen: „Lo que pasa es que dibujo escribiendo, esto sería muy distinto si yo hiciera grabados“[72] Den Markstein dieser Serie bildet seine *Carta a un general* (1963, Abb. 3) entstanden auf den Höhepunkt eines neuerlichen eskalierenden Staatsterrors.

Ein unstabiles politisches System, angehäufte Schulden und der eskalierende Konflikt verschiedener militärischer Splittergruppen führten 1963 dazu, dass General Juan Carlos Onganía dem Chaos und der Gewalt auf Argentiniens Straßen mittels Bombengewalt ein brutales Ende setzte. Durch einen Staatsstreich gelangte er 1966 in das Amt des Präsidenten und errichtete eine Diktatur, die das Parlament auflösen und sämtliche Parteien verbieten sollte. Seine äußert konservative Politik war geprägt von strikter Zensur. So ließ er jede Protestbewegung mit großer Härte niederschlagen.[73] Inmitten dieser gewaltsamen Umbrüche schrieb Ferrari 1963 seine *Carta a un General*, welche formal sehr stark an einen Brief erinnert: Einzelne Zeilen sind erkennbar, sämtliche Linien bewegen sich innerhalb des vom Schreibpapier vorgegebenen strukturellen Rasters, rechts unten ist die Signatur Ferraris zu sehen sowie das aktuelle Datum. Scheinbar ohne je abzusetzen zieht Ferrari in der Weise einer *scriptura continua* Zeile für Zeile zum Teil etwas zittrige, geschwungene und in sich verschnörkelte Linien über das Blatt. Auffällige Verdichtungen kommen durch eine natürliche Federführung und einem verstärkten Austreten von Tinte zustande, zum Teil wahrscheinlich aber auch durch eine nachträgliche Bearbeitung. Bis das Blatt voll ist, wiederholt er ein ähnliches Procedere, wie das des Briefschreibens. Versucht man jedoch anzusetzen und den in sorgfältiger Feinarbeit handgeschriebenen Brief zu lesen, stößt man schnell an seine Grenzen. Zwar lassen sich mitunter einzelne Buchstaben erahnen, eine Decodierung des Ganzen ist jedoch

[72] Ferrari zit. nach García 2008, S.32.
[73] Tobler/Bernecker 1996, S.942 ff.

unmöglich. Es handelt sich bei den materialisierten Linien nicht um reale Wörter, vielmehr entwirft Ferrari ein Modell sprachlicher Imitation. Durch die abstrakte Kalligraphie entsteht ein visueller Code, der keine Decodierung erlaubt, jedoch eine zutiefst verwurzelte Bedeutung impliziert. Einzig die Signatur und der in Majuskelschrift am unteren Bildrand angebrachte Werktitel sind deutlich entschlüsselbar. Die linienbetonte, freie Formenumschreibung dieses graphischen Werkes zeugt von einer Auseinandersetzung mit der ostasiatischen Kalligraphie. In trancehaft gezeichneten, schwingenden Linien oder auch ekstatisch erregten Schriftzügen hält León Ferrari grausame Gedanken und Visionen fest, hinter deren Spontanität und leidenschaftlicher Empfindung sich doch meist eine kubistisch geordnete Bildstruktur ausmachen lässt

Denkt man hier an Roland Barthes und seine Theorie, dass ein Text nur dann nicht lesbar ist, wenn man nicht weiß, wie er gelesen werden muss, und ruft sich zudem die historischen Zusammenhänge in Erinnerung, nähert man sich auf kognitiver Ebene dem inhaltlichen Verständnis. Begegnet man der Arbeit mit Umberto Ecos Konzept des offenen Kunstwerks, stellt man fest, dass es sich bei *Carta a un General* um ein eben solches handelt und dass es der Beteiligung des Rezipienten bedarf um Verständnis zu generieren. Laut Eco transportieren moderne Kunstwerke keinen eindeutigen „Sinn“ mehr, welcher vom Betrachter lediglich passiv aufgenommen werden muss, sondern je nach Interpretation gewinnen sie eine eigene, neue Bedeutung. Offene Kunstwerke lassen daher vielfältige, mitunter sogar einander widersprechende Interpretationen zu, jedoch gibt es auch Beispiele, die auf eine eindeutige Interpretation drängen.[74] So etwa ist dieses Konzepts fundamental für das Verständnis von *Carta a un General*: Ferrari versucht darin seine Botschaft möglichst offen zu transportieren, kann dies aufgrund von ihm selbst auferlegte Schranken jedoch nicht verwirklichen. Indem er notgedrungen eine unentschlüsselbare Kalligraphie zum Zentrum seiner Arbeit macht, macht er jedoch sogleich und explizit und unmissverständlich deutlich worum es ihm geht. Ohne Berücksichtigung seines Zusammenhanges, wäre es jedoch nicht möglich das Werk zu verstehen. Die von Eco beschriebene „Offenheit“ zieht sich durch weite Teile von Ferraris Oeuvre und ist eine zentrale ästhetische Kategorie der modernen Kunst.

Getrieben von der realen Unmöglichkeit einen kritischen Brief an die regierenden

[74] Vgl. Umberto Eco, Das offene Kunstwerk. Mailand 1962.

Militärs zu schreiben, fand Ferrari mit *Carta a un general* zu einer sehr persönlichen Form, in der er seinen Ärger und seine Angst zum Ausdruck bringen konnte, ohne von der Zensur und den Vergeltungsmaßnahmen der repressiven Machthaber direkt betroffen zu werden. Anders erging es dem Journalisten Rodolfo Walsh, der am 25. März 1977 eine *Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar*[75] an weite Teile der nationalen und internationale Presse verschickte und die Verbrechen der diktatorische Regierung offen anklagte. Noch am selben Tag der Veröffentlichung wurde Walsh auf offener Straße von Soldaten der Armee angeschossen, verschleppt und getötet. Er ist einer von über 30.000 *desaparecidos*, die während der Militärdiktatur von 1976 bis 1983 verschwanden. In einem Interview äußerte sich Ferrari dazu folgendermaßen:

> "It is difficult to write a 'logical' letter to a general. A letter that says something, that is not just an insult, but is 'artistic.' In the incomprehensible nature of these letters – more than a form of protection against censorship is a confession of my incapability to write a letter like Rodolfo Walsh's. Now that was a letter. What I wrote was an imitation of a letter, or a hidden letter, that could make you ask: does this mean something or it doesn't?"[76]

Anders als Walchs Brief ist Ferraris *carta* daher weniger eine mutige Konfrontation der Militärgewalt, als ein Versuch seine Meinung, trotz allgegenwärtigen Repressionen, zu verbildlichen. *Carta a un general* gilt heute als Meilenstein der lateinamerikanischen, politischen Konzeptkunst.[77]

Nach einer intensiven Beschäftigung mit der abstrakten Zeichnung und seinen *escrituras deformadas* führte ihn seine Entwicklung zu einer leserlichen, aber dennoch raffinierten Kalligraphie, den *dibujos escritos*.[78] Bestrebt die willkürlichen Grenzen zwischen Schrift und Malerei auszuradieren bzw. zu überschreiten, stellt sich bei der Rezeption die Frage, ob das Bild nun gesehen oder gelesen werden muss. Mittels einer referentiell geladenen, idiosynkratrischen Handschrift und der visuellen und konnotativen Eigenschaften von Wörtern setzt Ferrari einfache Aussagen subjektiv in konzeptuelle Vorschläge um. Während zu Beginn der

[75] Offener Brief eines Schriftstellers an die Militärjunta
[76] Ferrari zit. nach De Torres 2011, o.S.
[77] Garcia 2008. S.45.
[78] Geschriebene Bilder

Konzeptkunst die Intention der Künstler im Wesentlichen aus der Ablehnung des Gestischen und Subjektiven, und einer zurückgenommenen Ästhetik bestand, bedient sich Ferrari hier gerade diesen Eigenschaften und erzeugt damit eine Wirkung und Atmosphäre, welche dem Inhalt seiner künstlerischen Aussage positiv entgegenkommt. [79]

Das herausragendste Werk der Serie und gleichzeitig eine der bedeutendsten Arbeiten seines gesamten Oeuvres ist *Cuadro escrito* (Abb. 9). Das mit 17.12.1964 datierte Zeichenblatt ist über seine gesamte Fläche komplett mit Handschrift überzogen, die einzelnen Zeilen verlaufen dicht aneinander von links nach rechts. So werden die Grenzen des Bildträgers abgetastet, jedoch nie überschritten. Die schwungvoll gestalteten Buchstaben sind klar zu erkennen und an den Stellen, wo die Linien Kreise ziehen (etwa im d, g oder p) bekommen sie genügend Platz, sich auch über ihre eigene Zeile hinweg zu entfalten. Während die einzelnen Reihen im oberen Bilddrittel noch in geraden Bahnen verlaufen, hängen sie zur Mitte durch, erhalten kurz darauf jedoch neuen Schwung und steigen von links nach rechts oben, bis sie am Ende wieder annähernd parallel verlaufen. Leerräume gibt es an den Stellen, wo sie der Künstler gezielt schafft wie etwa in der ausholenden Geste des z, von *escaramuza*[80] nur wenige Zentimeter über der Bildmitte. Während sich die hier Schlaufe dezidiert Raum schafft und nach außen hin abgrenzt, wird im selben Wort der Anfangsbuchstabe e selbst von einer solchen Schlaufe gefangen genommen. Wie ein Lasso umfassen einzelne Linien immer wieder einzelne Buchstaben, manchmal sogar Wörter wie *con* im unteren Viertel der Zeichnung. Seine ausholenden Gesten, die windschiefen Zeilen, das größer und kleiner werden der Buchstaben und eine spiral- bzw. schneckenförmig auslaufende Initiale, all das sind Spielereien, die die Lesbarkeit des dargestellten Textes zwar erschweren, jedoch nicht verhindern. Inhaltlich ist der Text ebenso ausgeklügelt wie seine formalen Aspekte. *Cuadro escrito* ist die Beschreibung eines Bildes, welches er malen würde, wenn er in der Lage wäre. Mit den Worten “si yo supiera pintar, si Dios en su apuro y turbado por error confuso me hubiera tocado” beginnt Ferrari einen sehr langen und verworrenen Text, der die Konventionen der Malerei kritisch hinterfragt. Auf sehr komplexe Weise beschreibt er die Beziehung des Künstlers zu seinem Werkzeug, jene zwischen dem Werkzeug und dem Bild sowie dessen kunsthistorische Bezüge, wie sich all das auf die Kalligraphie bezieht und gibt die Information, wie sich die

[79] Schneider 2001, S.258.
[80] Geplänkel

Vorstellung des Rezipienten zum Ganzen verhält. Durchtränkt von theologischen Grundfragen und kritischen Anmerkungen zur Existenz Gottes macht Ferrari eben diesen für sein mangelndes Talent verantwortlich. „si mi hubiera tocado“ – wenn er mich nur berührt hätte.

Luis Pérez-Oramas, Kunsthistoriker und Kurator im New Yorker MoMA, versteht *Cuadro escrito* als ein Argument gegen Gott und gegen die Malerei wie auch gegen die Vergötterung von Malerei selbst. Seiner Meinung nach bezieht hier Ferrari Stellung gegen die westliche und humanistische Tradition. Der Künstler wolle die Malerei zum Höhepunkt der bildenden Kunst erheben und somit andere Künste wie Architektur oder Bildhauerei degradieren.[81] Laut Héctor Olea, ist *Cuadro escrito* ein bahnbrechendes Werk, das nicht nur bildende Kunst mit Poesie zusammengeführt, sondern als Paradigma Ferraris innovativen Talent gelten kann.[82] Er ignoriert und hebt somit die Grenzen zwischen „sehen“ und „lesen“ auf und statuiert damit ein Exempel, das sogar Joseph Kosuths fotokopierten Tautologien vorausgeht. Nicht selten wird Ferrari deshalb als einer der internationalen Vorreiter von Konzeptkunst gehandelt:

> “León Ferrari’s suspension of the distinction between the acts of ‘seeing’ and ‘reading’ a work, as exemplified by this series, not only preceded the xerographic tautologies of Joseph Kosuth, but already differentiated both versions of language-based art. Through his referentially charged, idiosyncratic handwriting – which synthetically merged the visual, auditory, and connotative properties of words into a single proposition – Ferrari reinserted subjectivity into the conceptual proposal.”[83]

Ferrari selbst erklärt, dass es sich bei diesem Werk um rein literarische Arbeiten handelt, welche jedoch zur einer visuellen Kunst gezählt werden muss, da das eigentliche Bild erhalten bleibt:

> „Son cuadros puramente literarios: arte visual escrito. Pero pueden ser incluidos en las artes plásticas, pues conservan la imagen, sólo que ésta pasa de la pared, frente a los ojos del visitante, a su imaginación, detrás de las pupilas, encendida por las palabras que la construyen.“[84]

[81] Pérez-Oramas 2009, S. 28.
[82] De Torres, o.J., o.S.
[83] De Torres, 2001, o.S.
[84] Ferrari zit. nach Giunta 2004/b, o.S.

Ferraris Arbeiten in Tusche erschüttern das kulturell kodierte Verständnis vom Verhältnis von Schrift und Zeichnung, Schrift und Körper, Autor und Text. Zwar verlässt er den vorgegebenen Rahmen nicht ganz, jedoch überschreibt, verschiebt und verwischt er in einem sich permanent verändernden, dynamisierten Schreibprozess die etablierten Grenzen. Die Linie bleibt in Bewegung, sie beschreibt eine Reise, ein Abenteuer, eine Suche, die zwar weiß, wovon sie sich absetzt, und doch kein Ziel formulieren kann.

3.2.3. Codes

In seiner Serie der *Codigos* führt Ferrari die Transformation von Schrift zum Bild auf die nächste Stufe. Das System von aus einzelnen Buchstaben zusammengesetzten Wörtern verschwindet endgültig. Übersetzt heißt *codigo* Code, Kodex oder Gesetzbuch. Laut Lexikon ist ein Code eine Vorschrift, wie Nachrichten oder Befehle zur Übersetzung für ein Zielsystem umgewandelt werden. Zweck ist der Informationsaustausch: Ein Code ist eine Formulierung von Information, in der die Zeichen syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln unterliegen. In den *Codigos* sind die typographischen Ideen der Avantgarde am sichtbarsten: Hier wird mit den Zeichen gespielt, Symbole und ganze Figuren sind in den Text eingestreut, unterschiedliche Schriftgrade finden sich auf einer Seite, der Satzspiegel wird unter- oder überschritten und die Zeilenrichtung unversehens gewechselt. Der Übergang von Wort, Bild und Zeichen ist fließend. Abweichungen, Verschiebungen und Überraschungen finden sich überall. Der künstlerische Anspruch, den schon die Dadaisten für sich erkannten, war es die Typografie als Kunst zu erkennen und den auf Buchseiten gesetzten Text als Bild zu inszenieren.

Aufgebaut wie Tafeln eines Sehtest hat die aus 12 einzelnen Blättern bestehende Serie ihren Ursprung in Ferraris später Skulptur, den *Berimbau* (Abb. 17): Diese sind zumeist monumentale, in die Höhe gezogene Konstrukte etlicher parallel zueinander angeordneten Metallstangen, die auf einer gemeinsamen Basis befestigt sind und nach einem umgekehrten Pendelprinzip schwingen, wenn man sie in Bewegung bringt. Die einzelnen, zunächst ebenfalls parallel angeordneten Linien der Zeichnung haben jedoch vielmehr ihr Eigenleben. Die Zeichnung *Vocabulario* (1989, Abb. 28) zeigt 25 systematisch ähnlich aufgebaute Bilder, klar angeordnet in 5

Zeilen zu je 5 Spalten: ausgehend von einer immer annähernd gleich großen Basis, streben die einzelnen Striche gerade, wellen- oder zickzackförmig in die Höhe, schlagen aus, treten mit anderen in Kontakt, lehnen aneinander, überkreuzen und umschlingen sich, tanzen gemeinsam aus der Reihe oder versuchen es sich möglichst weit voneinander zu distanzieren. Trotz dieser Gegensätze, bleibt ein jedes Bündel in seinem eigenen Raum – das Ensemble bleibt harmonisch. In *Kama-Sutra* (1979, Abb. 29) verfolgt er das gleiche Prinzip. Die Bewegung und Interaktion der einzelnen Striche wird jedoch stärker, ungezügelter und gleichsam erotisch. Offensichtlich, das verrät schon der Titel, handelt es sich bei Ferrari um ein Vokabular, um Codes, welche hier aber nicht entschlüsselt werden können.

Abermals dekonstruiert Ferrari Sprache und erzeugt Bilderrätsel – ostasiatischen Schriftzeichen ähnelnde Ideogramme – die mit den Assoziationen der Betrachter spielen. Wie bei den Kaligrammen bleibt auch hier die Geste des Künstlers sichtbar, die Bedeutung öffnet sich nach der Seite der persönlichen Handschrift des Schreibers hin. Auch wenn eine Forderung nach Lesbarkeit besteht, darf jedoch die persönliche Stellungnahme des Künstlers zum Begriff im Bild erscheinen. Die kann dann auch ein wesentlicher Bestandteil von Schriftkunst verstanden werden.[85]

> „Wie das einzelne Schriftzeichen nur als Teil eines umfassenden Denksystems existiert, ohne welchen Zusammenhang es nutzlos und leer wäre, so auch der Mensch, und so der Künstler, dem der Mensch als einem Berater und Freund anvertraut ist.“[86]

Zoologia (1979, Abb. 30) ruft jene Texte in Erinnerung, in welchen Naturforscher Tiere und Pflanzen klassifizierten – kleine Weltordnungen, in welchen Bilder von etwas Neuem, bisher Unbekannten ausführlich, bis ins kleinste Detail hinein, skizziert werden. Die einzelnen Linien werden weniger und formen sich zu amorphen Bündeln. Vorgefertigte Buchstaben und kleine Bilder von Giraffen, Eulen, Hischen und anderen Lebewesen werden zwischen die Linien und Buchstaben gemischt. Ursprünglich kommen diese Bilder und Buchstaben aus dem Letraset-System, welches noch vor dem gängigen Gebrauch von Computern vor allen von Grafikdesignern oder Ingenieurbüros verwendet wurden und welche Ferrari in seiner Zeit im Exil für sich entdecken sollte.

[85] Kat. Kunstbibliothek 2010, S.79.
[86] Kat. Stedelijk Museum/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1963, S.36.

Zeitgleich mit Ferraris *Codigos* entstand in einer völlig anderen Umgebung Marcel Broodthaers *ABC-ABC Image* (1974, Abb. 31). Eine in Diasequenzen gezeigte Präsentation von Bildern und Wörtern, in welcher der Künstler den naturwüchsigen Charakter der Sprache als Kommunikationssystem infrage stellt und in welcher er sich ebenso mit den referentiellen und metaphorischen Eigenschaften der Sprache sowie der bildenden Kunst auseinandersetzt. Die Gegenüberstellung von Bild und Buchstabe (etwa den Buchstaben A mit der Abbildung eines Adlers) geht auf pädagogische Lehrmittel zur spielerischen Gewöhnung von Kindern an Sprache als denotatives und strukturierendes System zurück und dient grundsätzlich dazu Kindern das Alphabet zu lehren und dieses wiederum assoziativ mit Gegenständen zu verbinden. Durch den Gebrauch von Sprache lässt sich die Welt in Reichweite bringen. Dinge erhalten Namen, unterscheiden sich voneinander und werden klassifiziert. Aus Buchstaben werden Wörter und Wörter verbinden sich mit Tieren sowie unbelebten Gegenständen. Die Sprache erlaubt die Etablierung allgemeiner Bedeutungen. Später kann dieses Assoziationsverfahren dazu dienen, die Identität der Kunst mir ihrer Idee zu formulieren, welches in die Kategorie der Konzeptkunst eingeordnet wird.[87] Das Ding-Werden von Wörtern kann jedoch auch als ihr ein unlesbar werden verstanden werden:

> „Diese beeindruckende Überfülle von Buchstaben-Figuren besagt, dass das Wort nicht der einzige Umkreis, das einzige Resultat, die einzige Transzendenz des Buchstabens ist. Die Buchstaben dienen dazu, Wörter zu bilden? Gewiss, aber auch etwas anderes. Was? Ein ABC. Das Alphabet ist ein autonomes System, das hier mit ausreichenden Prädikaten versehen ist, die seine Individualität garantieren: `groteske, diabolische, komische, neue, verzauberte Alphabete usw.; kurz, es ist ein Objekt, das sich nicht durch seine Funktion, seinen technischen Ort, erschöpft: eine signifikante Kette, ein Syntagma außerhalb des Sinns, aber nicht außerhalb des Zeichens.“[88]

Während Ferrari erst Objekte durch Wörter ersetzte, ersetzt nun die Typographie die Kalligraphie. Die Códigos dekonstruieren Sprache, mischen Linien mit Zeichen, die eine spielerische Qualität besitzen. Ein Gegenstand wird nicht mehr durch gefundene oder akzeptierte Definitionen als Norm definiert, sondern es entstehen unentwegt

[87] Kat. Generali Foundation Wien 2008, S.35.
[88] Barthes 1990, S.106.

neue Möglichkeiten Bedeutung zu generieren.[89] Viele von Ferraris Werken sind als Schriftbilder zu lesen, deren genauen Inhalt und Bedeutung sich einer verbindlichen Lesart allerdings entziehen: Die Bildtexte erschließen sich dem Betrachter gleichsam über eine assoziative Lektüre.

3.3. Körper: Braille und Modelle

Seit Anbeginn der 1960er Jahre beschäftigt sich Ferrari sehr intensiv mit dem Medium der Zeichnung und Ausformungen verschiedener Zeichensysteme. Auf seine ersten, zunächst abstrakten Zeichnungen folgten lesbare Schriftbilder, in deren weiterer Folge die einzelnen Buchstaben immer mehr zu formalen Grafiken transformierten. Mittels einer sehr persönlichen Kalligraphie schuf er visuelle Codes, die jedoch keine Decodierung erlaubten. Über Jahrzehnte hinweg dekonstruierte er Sprache und erzeugte gleichsam Bilderrätsel die mit den Assoziationen der Betrachter spielen. Die stärkste Synthese zwischen Schrift, Körper und seinem ungebrochenen Drang existierende Systeme zu kritisieren, tritt vermutlich in der Serie seiner Arbeiten in Braille zutage: *En que hondonda* (1997, Abb. 32) ist ein Foto einer nackten jungen Frau von Man Ray aus dem Jahr 1929 zu sehen, auf welcher in der Blindenschrift einen kurzer Textausschnitt von Jorge Luis Borges Gedicht *Ausencia* gedruckt ist:

„En que hondonda esconderé mi alma
para que no vea tu ausencia
que como un sol terribe si ocaso
brilla definitiva y despiadada?"[90]

Um das Gedicht lesen zu können, muss man die Hände benutzen und das Bild berühren. Die Schrift ist haptisch, man kann sie wie einen menschlichen Körper angreifen, erfühlen, liebkosen oder aber hart anfassen. Die Brailleschrift fungiert gewissermaßen ein Substitut für den weiblichen Akt. Schon die Wahl dieses speziellen Gedichts lässt auf ein Spiel Ferraris zwischen An- und Abwesenheit schließen und nicht die einzige Ironie liegt darin, dass Borges selbst im Laufe seines Lebens erblindete war, sondern von umfassender Bedeutung hingegen ist jene

[89] Camnitzer 2004, S.354.
[90] Vgl. Jorge Luis Borges, Ausencia, in: Fervor de Buenos Aires. Buenos Aires 1923.

Ironie, mit denen er gefundene Bilder manipuliert, indem er ihrer eigenen Bildsprache gleichsam eine zweite Haut überzieht, zu deren Gunsten sich die Aussage dann auch verschiebt.

> „The subtle touch forms an unintelligible mark, their presence suggesting the pleasures of contact with the body. The graphics, now invisible, are an invitation to reflect on the pleasures of the senses, the eroticism of the image seen and the sensuality of the hidden words.“[91]

Als Grundlage für seine Montagen dienten ihm Abbildungen frommer Heiliger und begehrenswerter, sinnlicher Körper von Man Ray, Michelangelo, Giotto, Utamaro, Fra Angelico und anderen – allesamt Bilder einer Enzyklopädie der Kunstgeschichte oder religiösen Ikonografie. Darüber legt er Liebesgedichte von Borges oder André Breton oder aber er zitiert Textstellen aus dem Alten Testament, welche von Androhung von Strafen und Gewalt handeln. Indem Ferrari Begriffe wie Liebe, Körper und Folter miteinander verbindet, macht er wiederum Machtverhältnisse deutlich und hinterfragt diese gleichzeitig. Als Beispiel dafür sei *El que no está conmigo* (1997, Abb. 33) genannt, in dem er das Portrait Adolf Hitlers mit den Worten Jesu „Wer nicht mit mir ist, ist gegen mich“ [92] überschreibt. Weniger als die sanfte Liebkosung der Worte Borges, kommt hier der Akt der Berührung und das damit verbundene Lesen der Fotografie einem angstvollen Herantasten an das furchterregende Objekt gleich. Die Verbindung politischer und religiöser Motive sollte in Werk von zentraler Bedeutung sein; eine intensivere Auseinandersetzung mit der Thematik soll daher im nachfolgenden Abschnitt geschehen.

Durch die Verwendung von Braille findet er zu einer weiteren Ausdrucksweise, die seine Arbeit einerseits blinden Rezipienten zugänglich macht, vielmehr adressiert er damit jedoch die Blindheit jener Menschen, die zwar sehen können, trotzdem unfähig sind, wahrzunehmen was vor ihren Augen passiert. Ferrari spricht davon, dass die meisten Personen Prothesen benötigen würden, um Probleme zu bewältigen. Für diese Entwicklung bräuchte der Mensch zeitgenössische Künstler, die der Gesellschaft zeigen, wie man essentielle Fragen beantwortet und den Sehsinn wieder herstellt. Dafür gäbe es allerlei Möglichkeiten. Die hilfreichste aller Prothesen sei jedoch immer noch die Sprache.[93] Sein abstraktes Projekt der *cuadros*

[91] Usubiaga 2005, o.S.
[92] Vgl. Matthäus 12 Vers 30
[93] Peñuela 2011, o.S.

escritos bringt er hier auf eine nächste Stufe, indem er einzig durch Sprache ein Bild erschafft. Diesmal allerdings mithilfe einer Sprache, die so stumm ist wie das Bild. Und wieder könnte hier die Frage gestellt werden, wo Ferraris Arbeit – im Bild oder in der Schrift – genau beginnt.

> ”Así, el „cuerpo“ de la escritura se transfiere sobre los cuerpos cosificados o serializados de las estampas. Los fragmentos de miembros, órganos y demás partes del cuerpo se organizan por medio de una doble escritura de imagen y texto, en donde ambos se permutan. El espesor de la lectura se torna denso, pues el cuerpo se dice, y de muchas maneras. Las imágenes se reiteran y se hipercodifican haciendo que el cuerpo visual resuene en el cuerpo de la escritura [...] esta obra apela a la revaloración de una dimensión sensorial intensificando la experiencia del ver en el tocar”[94]

Indem Ferrari während Ausstellungen neben den Braille-Arbeiten Schilder anbringen lässt, auf denen steht, dass es nicht verboten sei die Kunstwerke zu berühren, lädt er den Betrachter dazu ein, mit ihnen auch körperlich in Kontakt zu treten. Der Künstler verwendet in einer seiner Erklärungen sogar das Wort „manosear“, was so viel bedeutet wie „begrapschen“. Einerseits handelt es sich um eine sehr intime Geste das Kunstwerk zu berühren, andererseits ist sie aber auch sehr öffentlich und wenig privat, wenn es vor den Augen anderer Besucher stattfindet. Das Intime wird zu einer öffentlichen Geste. Der kolumbianische Kunsthistoriker Jorge Peñuela geht sogar so weit, Ferraris intensive Auseinandersetzung mit Schrift als Fetisch zu bezeichnen. So erkläre sich auch, weshalb es dem Künstler nicht genüge sie zu lesen und zu schreiben und sie deshalb bis zur Liebkosung mit ihre spiele. Sein Körper habe sie schon komplett verinnerlicht, weshalb er ihr nun auch ihre eigene körperliche Präsenz schaffen wollte.[95]

In seiner Serie der Mannequins (Abb. 34) kehrt Ferrari zurück zur Form des weiblichen Körpers, welche er in seinen frühen Skulpturen aus Ton bereits intensiv studiert hatte. Diesmal bedient er sich allerdings bereits vorgefertigten Modellen aus Kunststoff, welche er als Grundlage für eine weitere Auseinandersetzung mit Schrift benutzt. Während jedoch die zunächst zweidimensionale Schrift in den Braille-Arbeiten eine eigene haptische Körperlichkeit erfährt, dient sie hier dazu einen Körper zu beschreiben, ihm ein Gerüst zu geben und optisch zu fixieren. Inhaltlich

[94] Giunta 2004/b, o.S.
[95] Peñuela 2011, o.S.

verfolgt Ferrari dabei das gleiche Prinzip wie bei seinen Arbeiten mit Braille: Je nach Auswahl des verwendeten Textes wird der Körper entweder zärtlich gestreichelt oder gewaltsam misshandelt. Formal erzielt er jedoch stets das gleiche Ergebnis, für das Auge des Betrachters ist somit zunächst nicht erkennbar, wie die Figur zu deuten ist. Erst bei näherer Betrachtung, beim Umkreisen des Objekts und einem optischen Herantasten an die aus der Ebene gelösten Schrift lässt sich der Inhalt erschließen.

Den vorerst letzten großen Zug in seinem Spiel mit der Schrift gelang ihm 2004 mit *Lombrices* (2004, Abb. 35) einer Videoarbeit, in der er einer einfachen Linie gottgleich Leben einhaucht. Tatsächlich aber sind es dutzende dicke, sich auf einem einfachen weißen Blatt Papier herumschlängelnde Würmer, welche seine *escrituras dibujadas* lebendig werden lassen und der Schrift ihre maximale Körperlichkeit verleihen. Sein unorthodoxer, stark verspielter Zugang verdeutlicht das folgende Zitat verdeutlicht:

> „Estuve haciendo un video con Ricardo Pons. Compré frente al Club de los pescadores en la Costanera Norte un paquete de lombrices grandes, gordas. Las lavé en un balde para sacarles la tierra y las puse en el medio de una tabla blanca de 100 x 70 centímetros. Ricardo las filmaba mientras las lombrices se corrían hacia los costados cubriendo todo el rectángulo. Resultó un cuadro movedizo.“ [96]

[96] Ferrari zit. nach Giunta 2004/b, o.S.

3.4. Provokation und Widerstand

Wie bereits ausführlich kommentiert, ist Ferraris Oeuvre stark von seiner persönlichen Geschichte und diese wiederum deutlich von den Spannungsfeldern Politik und Religion geprägt. Dass er seine Kunst dazu instrumentalisiert, widrige Umstände anzuprangern, ist seine Form von Protest und soll im folgenden Abschnitt noch einmal Thema sein. Ein eigenes Kapitel allein jenen Arbeiten zu widmen, ist jedoch insofern problematisch, als einzelne Beispiele bereits vorausgehend analysiert wurden und die folgenden Ausführungen nicht als unabhängig betrachtet werden können. Eine zusätzliche Untersuchung ist allerdings von Nöten, da es in diesem Abschnitt vornehmlich um den Inhalt der einzelnen Werke gehen soll und weniger als bisher um eine Einteilung durch formale Kriterien.

Wie bereits eingangs konstatiert, fußt Ferraris Hass gegenüber der Kirche bereits in frühen Jahren, als er in der Schule jahrelang den psychischen Misshandlungen nationalsozialistischer Geistlichen ausgesetzt war. Diese Erlebnisse sollten ihn prägen, sein Leben lang begleiten und auch künstlerisch wiederholt eine tragende Rolle spielen. Unfassbares Leid in sich tragend, kanalisierte er all seine Energie dahingehend, die Verbrechen und ihre Strippenzieher anzuklagen und Gerechtigkeit zu fordern.

Als Ferraris erste dezidiert religiöse Arbeit gilt *El arbol emberazador* (1964, Abb. 36), eine Collage, welche der Serie der *cuadros escritos* zugeordnet werden kann. Ähnlich den anderen Blättern dieser Serie handelt es sich dabei um ein sorgfältig beschriebenes Blatt Papier, in dessen horizontalen Mitte eine Abbildung des Penis von Michelangelos David gesetzt ist. Während der gut leserliche Text anfangs in parallelen Bahnen verläuft, formt ihn Ferrari zunächst verhalten, der Illustration näher kommend jedoch immer deutlicher zu einer Elypse, deren Achsenmittelpunkt exakt Davids Penis bildet. Die Assoziationen mit der weiblichen Vulva liegt nahe, vor allem dann, wenn man das Manuskript genauer betrachtet: In *El árbol embarazador* übernimmt Ferrari originale Textstellen der Erzählung der Sintflut aus dem Alten Testament. Er verändert jedoch ihren Schluss und schafft somit seine eigene Geschichte.

> "En mi escrito se decía que las mujeres se salvaron inflando los pechos y las nalgas para flotar. Los hombres, sí, se murieron todos, pero Satanás rescató el

pene de cada uno de ellos y lo injertó a un gran árbol, el Árbol embarazador. Allí treparon las mujeres: las pecadoras, en una gran fornicación colectiva."[97]

Diese, mit den Lehren des Christentums durchaus blasphemisch umgehende Arbeit sorgte im erzkonservativen Argentinien der 60er Jahren bereits für Aufregung. Einen richtigen Skandal brachte hingegen wenig später *La civilización occidental y cristiana* (1965, Abb. 6) – seine vielleicht polemischste und mit Sicherheit bekannteste Arbeit, auf die sein umfangreiches Werk oftmals reduziert wird. Bisher mit seinen poetischen Skulpturen und Tuschezeichnungen in Erscheinung getreten, verschaffte sich León Ferrari mit der Einreichung von dieses Werkes beim *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella* zum ersten Mal lauthals Gehör und rüttelte damit gleichzeitig an den Grundfesten der veranstaltenden Institution. 1958 als gemeinnützige Stiftung gegründet und bis zu seiner Schließung 1970 durch den Druck des Militärs lange Zeit wichtigstes Kunstzentrum Lateinamerikas, zielte das *Instituto Di Tella* darauf ab, das moderne Kunstschaffen in den unterschiedlichen Bereichen wie bildende Kunst, Musik, Theater und Design zu fördern und das künstlerische Feld für avantgardistische und moderne Trends zu öffnen und gleichsam etablierten Parametern zu brechen. Ferraris Infragestellung von Macht und der Politik der USA und des Vatikans wurde vom damaligen Direktor Jorge Romero Brest jedoch entschieden abgelehnt. Dieses wiederum führte zu einer Infragestellung seiner Position und der der Institution. Vor dem Hintergrund eines brisanten Konflikts, dem Eskalieren des Krieges in Vietnam, entstand Mitte der 1960er Jahre diese 2 x 1,2 Meter große Assemblage eines Modells eines amerikanischen Kampfjets und einer altargroßen, auf dem Jet gekreuzigten Christusfigur. Der Titel geht zurück auf einen damals gängigen Terminus, der dazu diente, die militärische Intervention der US-Armee gegen die kommunistische Welt und exotische Kulturen zu rechtfertigen – die „western and christian civilization" zu schützen war oberstes Ziel und dafür waren alle Mittel recht.
Der Jet als Kreuz kombiniert mit der Figur Christi bildet eine komplexe Mischung zwischen einem Zeichen von Ohnmacht, terroristischem Selbstmord und einem Siegel für das Einverständnis zum Genozid. Sie ist vermutlich Ferraris direkteste Anklage herrschender Umstände und der doppelten moralischen Standards der westlichen Welt. Durch den Gebrauch und die Überlagerung zweier sehr starker,

[97] Ferrari zit. nach Giunta 2004/b, o.S.

einprägsamer Bilder – der christlichen Pietät und einem hoch entwickelten Todesinstrument – bezieht er deutlich Stellung gegen die Gewalt, die im Namen der Religion verübt wird und gegen deren Gesandte, die selbst die Politik mitbestimmen und in tief religiösen Ländern wie Argentinien als gleichsam unfehlbar angesehen werden.[98] Obwohl die Arbeit zur Zeit ihrer Entstehung auf einen bestimmten Konflikt abzielte – den Krieg in Vietnam – erreichte der Künstler eine zeitlose Universalität konzentriert auf vermeintlich religiös motivierte Verbrechen. Nach den Anschlägen des 11. September etwa gab es keine Präsentation, bei der die Arbeit nicht mit diesem Ereignis assoziiert wurde. Im Rahmen der Schau im New Yorker MoMA kritisierte Roberta Smith, die führende Kunstkritikerin der New York Times, die Arbeit deshalb zwar polemisch, ihrer Zeit jedoch bemerkenswert voraus.[99]

Noch vor ihrer ersten offiziellen Präsentation im Rahmen des *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella,* bei dem Ferrari für sein Werk hätte ausgezeichnet werden sollen, sorgte *La civilización occidental y cristiana* für einen groben Disput innerhalb der Institution. Dieser endete damit, dass die Arbeit noch vor der feierlichen Eröffnung zurückgezogen wurde, da sie vermeintlich die religiösen Gefühle sämtlicher Mitarbeiter verletze. Selbst 40 Jahre später sollten sich Anfang des 21. Jahrhunderts die Proteste in einem noch viel größeren Ausmaß wiederholen: Im *Centro Cultural Recoleta*, einem Ausstellungszentrum direkt neben dem berühmten Recoleta Friedhof in Buenos Aires, fand 2004 die erste große Retrospektive des mittlerweile über 70-jährigen Künstlers statt. Neben der Präsentation seiner Drahtskulpturen und Zeichnungen waren es vor allem die verschiedenen Serien an Collagen und Assemblagen, die für Aufregung und Protest sorgten. Die vermeintliche Blasphemie und Pietätlosigkeit von weiten Teilen seines Oeuvres ließ hunderte streng gläubige Argentinier vor dem Kulturzentrum auf die Straße gehen und gegen die Schau protestierten. Seine Gegner beteten gar in der daneben gelegenen Kirche für seine Abkehr vom Bösen. Selbst juristische Instanzen wurden eingeschaltet und Ferraris Kunst von Anwälten und Richtern auf ihre Rechtmäßigkeit hin inspiziert. Es kam sogar zu Bombendrohungen. Die massiven Proteste schürten jedoch auch ein beispielloses Interesse an der Ausstellung, welches in nur 40 Tagen etwa 70.000 Besucher in das sonst ruhige Kulturzentrum lockte. "León Ferrari - Retrospektive 1954-2004" kuratiert von der Kunsthistorikerin Andrea Giunta gilt somit heute als die nachhaltigste und polemischte

[98] Pérez-Oramas 2009, S. 25.
[99] Smith 2009, o.S.

Kunstausstellung, die in Argentinien jemals stattgefunden hat.[100]

1966 führten die sich zusehends verschlechternde Wirtschaftslage, andauernde Arbeiterunruhen und eine allgemeine Unzufriedenheit mit der Politik wiederum zum Sturz der demokratischen Regierung durch das Militär. Der konservative General Juan Carlos Onganía wurde als Präsident vereidigt, ließ umgehend das Parlament auflösen und sämtliche Parteien verbieten womit er die Diktatur der sogenannten *Revolución Argentina* begründete. Wie sich bereits gezeigt hat, war eine Machtübernahme seitens des Militärs in Argentinien nicht ungewöhnlich, diesmal übernahmen die Streitkräfte die Führung jedoch nicht, um Ordnung zu schaffen und sie alsbald wieder an eine aus demokratischen Wahlen hervorgegangenen Regierung zurückzugeben; vielmehr installierte sich eine konstitutive Militärdiktatur mit dem Ziel einer gründlichen Umgestaltung von Wirtschaft und Gesellschaft, um damit insbesondere die Industrialisierung des Landes voranzutreiben. Onganías äußerst konservative Politik und wirtschaftliche Misserfolge führten in der Bevölkerung schnell zu Verdruss und landesweiten Protesten, welche seitens der Befehlshaber drastische Straf- und Sicherheitsmaßnahmen nach sich zogen.[101] Kurz nach Onganías Machtübernahme fand 1968 zeitgleich in der Provinzhauptstadt Rosario als auch in Buenos Aires die Ausstellung *Tucumán Arde* statt, ein „point of no return“ in der Geschichte der politischen und künstlerischen Avantgarde Argentiniens. *Tucumán Arde* war ein interdisziplinäres Projekt von rund 30 Künstlern und Intellektuellen, unter ihnen auch León Ferrari, welches sich das Ziel gesetzt hatte, die Ursachen der Verarmung und des Hungers in Tucumán, der kleinsten und ärmsten Provinz im Norden des Landes, aufzuzeigen und das herrschende Regime, dessen wirtschaftlicher Eingriff und grenzenlose Ausbeutung der Region, dafür verantwortlich zu machen. Gleichzeitig war es ein Versuch, eine Synthese zwischen Kunst und Politik zu generieren: Politische Gewalt wurde zum Gegenstand künstlerischer Praxis und diese wiederum eine Form der politischen Aktion. Ein leitendes Motiv war die Vorstellung, die Kunst aus ihrem elitären Zirkel zu befreien und weiten Teilen der Bevölkerung zugänglich zu machen. Wirtschaftsdaten wurden gesammelt, Interviews geführt und Bilder hergestellt. Weiterhin wurde über den Marxismus debattiert und nach Auswegen und der gegenwärtigen Misere gesucht.

[100] Guinta 2004, S.245.
[101] Tober/Bernecker 1996, S.942ff.

Zudem galt es gängige Konventionen zu brechen und die avantgardistische Ästhetik mit der Politik der Avantgarde zu assimilieren. Man sah sich als Mitgestalter und Verantwortlicher für die gesellschaftliche Entwicklung. Ferraris Beitrag war eine Collage aus über 100 Zeitungsartikeln über öffentliche Reden, die sich inhaltlich gegen die Rechte der Arbeiter in den Raffinerien richteten.

> „I extracted a series of aggressive phrases about the people of Tucumán from official speeches and placed them one after the other, leaving a small space in between, in such a way that it read like a cataract of aggressions".[102]

Zum ersten Mal hielten die Massenmedien als künstlerisches Ausdrucksmittel Einzug in die Avantgarde, ein anspruchsvolles und riskantes Unternehmen, da der öffentlich zirkulierende Informationsfluss einer konstanten Kontrolle durch das Militär ausgesetzt war. Jedoch gehörte zu ihrem Verständnis ihrer Arbeitsweise auch die Bedeutung des Potentials von Gegeninformation, welche der Gruppe erlaubte im Zusammenhang künstlerischer Avantgarde auch radikale, politische Geschichte zu schreiben. Nur wenige Stunden nach der Eröffnung wurde diese Schau unter dem Druck der Polizeigewalt geschlossen. Heute gilt *Tucumán Arde* als eines der bedeutendsten Beispiele von politischer und investigativer Kunst Lateinamerikas und hatte die politische Radikalisierung einer gesamten Künstlergeneration zur Folge.

Es ging den Künstlern nicht darum eine linke Partei-Kunst zu etablieren, wie es etwa im sozialistischen Realismus der Fall war, vielmehr ging es ihnen um die Ausübung experimenteller Formen von Freiheit, einer „ejercicio experimental de la libertad" wie sie es nannten.[103] Selbst wenn die tatsächliche Veränderung der Gesellschaft einem Akt der Unmöglichkeit glich, gelang es ihnen mithilfe von ästhetischen Erneuerungen jedoch zumindest ein kritisches Verständnis für die eigene Position zu generieren. International verfolgten unter anderem die US-amerikanische und britischen *Pop-Art*, der französische *Nouveau Réalisme* und *Situationismus*, die brasilianische la *Nova Objetividade* und *Tropicália* oder in Argentinien selbst auch *La Otra Figuracion* ähnliche Ziele. Im Unterschied zu *Tucumán Arde*, das überwiegend als ideelles Projekt ohne feste Form in die Geschichte eingegangen ist, handelte es sich bei *La Otra Figuración* um eine eigenständige Kunstrichtung, welche Anfang der 1960 Jahre

[102] Ferrari zit. nach Guinta 2004, S.374.
[103] Herkenhoff 2012, o.S.

von Luis Felipe Noé in Buenos Aires gegründet wurde. Ihr stilistisches Markenzeichen war eine Malerei in starken, lebendigen Farben und einem spontaner Pinselduktus sowie die Verschmelzung fragmentarischer (Tier-) Figuren, politischer Inhalte und einem extremem Gefühl von Kinese, welche den Rezipienten auf scheinbare Anarchie auf der Leinwand schließen ließ. Strukturell kam es zum Einsatz von überdimensionalen Leinwänden, Collagen und Assemblagen, welche vielen Werken eine skulpturale Qualität verlieh. Inhaltlich thematisierte die Gruppe die politische Instabilität und alltägliche Unsicherheit in ihrer Heimat mit dem übergeordneten Ziel, die prekäre Situation aller Menschen in der modernen Welt aufzuzeigen, um in weiterer Folge ein neues Funktionssystem der Gesellschaft zu erschaffen. In der brasilianischen Strömung des Neo-Konkretismus versuchen im besonderen die Künstler Lygia Clark, Lygia Pape und Hélio Oiticica im Ausdruck einer Nicht-Kunst einer unmittelbaren Reaktion auf die Repression und Autorität des Militärregimes Ausdruck zu geben. In der Entwicklung performativer Positionen wollten sich die Künstler von einer allzu rationalen Kunstauffassung entfernen und den Betrachter interaktiv in ihre Werke mit einbeziehen. Zwischen 1964 und 1976 fielen mit Argentinien sechs der bedeutendsten Länder Südamerikas unter Militärgewalt. Nicht nur die Rechte und Privilegien der bürgerlichen Demokratie wurden abgeschafft, ferner standen Folter, Repression und Zensur an der Tagesordnung. Man litt unter physischen und psychischen Gräueltaten des autoritären Systems, was nach und nach in den verschiedenen Ländern zu massiven Protesten und Widerstand in der Bevölkerung führte. Die politische Linke pries dabei das gemeine Volk als Motor für Veränderung des Laufs der Geschichte. Befeuert durch eine marxistische Ideologie wuchs die populäre Basis politischer Protagonisten rasant und es kam zur offenen Revolution, wobei jene von Fidel Castro in Kuba geführte Bewegung zum übergreifenden Modell für viele weitere Staaten wurde. In Argentinien formte sich mit Tucumán Arde eine künstlerische und intellektuelle Offensive gegen das Regime von General Onganías, in dessen Zusammenhang León Ferrari seine bedeutende, konzeptuelle Schrift *El arte de los significados* veröffentlicht; einen Text über die Bedeutung von Kunst in dem er festhält, dass gelungene Arbeiten heute stets politisches Engagement beinhalten müsse.

Bei *El arte de los significados* handelt es sich nicht um ein eigenständiges Kunstwerk, vielmehr ist es ein schlichter Text, gar eine Art Manifest, welches León

Ferrari im Rahmen des *Primer Encuentro Nacional del Arte de Vanguardia*, am Vorabend der Eröffnung von *Tucumán Arde* präsentierte und zur allgemeinen Diskussion stellte. Das Treffen hatte sich zum Ziel gesetzt eine höhere, kollektive Instanz zu schaffen, welche die bisherigen landesweiten Gruppierungen, Ateliers, Workshops und Freundschaften zusammenbringt und ihre Ressourcen miteinander vereint. Dies betraf sowohl technische Produktionsstätten als auch eine gemeinsame Entwicklung und Fortführung von Theorie. Unterstützt wurde dieser Prozess durch begleitende Diskussionen und das Verbreiten von Manifesten, Flugblättern oder offenen Briefen. León Ferrari etwa postuliert in seinem Vortrag, der später als gedruckter Text verbreitet wurde, eine neue revolutionäre Ästhetik, die nur dann gegeben ist, wenn sich folgende drei Merkmale erfüllen: Ein klares Signifikat, die Fähigkeit diese zu vermitteln und ein Publikum das in der Lage ist, es zu rezipieren.
Im Wesentlichen argumentiert der Text, dass allein der revolutionäre Wille des Künstlers nicht ausreichend ist, vielmehr sei er allein das Subjekt der aufständischen Sache und müsse in der Lage Kunstwerke zu schaffen, welche ein Verständnis für die Notwendigkeit politischer und ästhetischer Veränderungen in sich tragen; er spricht von der Notwendigkeit die Medien und die Öffentlichkeit zu verändern und schlägt vor, in eine neue Arbeitsweise das Publikum direkt miteinzubeziehen. Dies sei zu erreichen, indem man mit der bisher etablierten, elitären Sprache experimenteller Kunst bricht, deren Verständnis lediglich einer Minderheit der Bevölkerung zuteil ist. Das eigentlich revolutionäre an der geforderten Ästhetik sind deshalb nicht zusätzliche formalästhetische Ausdrucksformen, sondern liegt in der Forderung nach Erreichen des Rezipienten und der Übertragung der zu vermittelnden Botschaft. Was zählt ist nicht die Form, vielmehr müssen die Auswirkungen auf die Gesellschaft einem terroristischen Befreiungsschlag gleichkommen:

> "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera".[104]

León Ferraris Beitrag war einer von insgesamt vier Vorträgen, die allesamt den gleichen Diskussionsrahmen steckten: Es ging darum den Stellung der Kunst im

[104] Ferrari 1968, o.S.

zeitgenössischen revolutionären politischen Prozess zu beschreiben und gleichzeitig Alternativen zu formulieren um diesen Standort zu verlassen und einen wirksamen Beitrag für die Verwandlung und Mitgestaltung der Ereignisse zu leisten. Es ging den beteiligten Künstlern und Intellektuellen jedoch nicht darum ein gemeinsames Kunstwerk zu schaffen oder weitere Ausstellungsprojekte wie *Tucumán Arde* zu organisieren, wollten sie ihre eigene Stellung in der Gesellschaft evaluieren und herauszufinden, in welche Richtung ein gemeinsamer Prozess von ästhetischen Ideen und Maßnahmen sie führen könnte. Man sah sich selbst in einer sehr limitierten Position, welche es zu verändern galt.

Es ging dabei auch nicht um das Kontrahieren mit einer entpolitisierten Avantgarde oder bereits bekannten Varianten von politischer Kunst, vielmehr wollte man mithilfe einer neuen Ästhetik einen Weg finden dort einzugreifen, wo es tatsächlich keine Möglichkeit zur Intervention gab. Konkret ging es darum sich den Mächtigen des Militärregimes zu widersetzen, ohne jedoch zensuriert oder im schlimmsten Fall dafür bestraft zu werden.[105] Zwar war es die Avantgarde, die überhaupt erst den Weg hin zu einer neuen Ästhetik geebnet und mit überholten Konventionen gebrochen hat, jedoch vernachlässigte sie León Ferrari zufolge eine ihrer wichtigsten Substanzen: das Signifikat.

> "El significado solo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos. Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder de obligar a los medios de difusión a publicar la denuncia, de su foco difusor de escándalo y perturbación."[106]

Die argentinische Avantgarde steckte in einem Prozess der künstlerischen und politischen Radikalisierung, in dem das Ausstellungsprojekt *Tucumán Arde* den Höhepunkt bildete. In der Ausstellung *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*[107] beschäftigt sich der bedeutende uruguayische Kurator und Künstler Luis Camnitzer intensiv mit der Anfangszeit und den Ursprüngen der internationalen

[105] Longoni 2008, S.178ff.
[106] Ferrari 1968, o.S.
[107] 28.04.-29.08.1999, Queens Museum of Art, New York.

Konzeptkunst und schreibt dabei León Ferrari einen beachtenswerte Rolle in der Entwicklung zu. Aus seiner Sicht lässt sich konzeptuelle Kunst dabei nicht ohne ihre politische Komponente verstehen: “[...] todo un sistema de estrategias artísticas y no artísticas que surgen como respuesta a crisis e interrogantes locales.“ [108] Das System Konzeptkunst sucht stets nach Antworten für Problemstellungen und Krise, ob nun künstlerisch oder eben nicht. Politische Kunst ohne konzeptuelle Perspektive hingegen bleibt immer reduziert auf die Illustration offener Fragen, Lösungen wird sie niemals liefern. Der Künstler ist nicht Denker, sondern dient als ein einfaches Werkzeug und als Informant. Eine Rolle, die von Ferrari und einer neuen revolutionären Ästhetik ostentativ abgelehnt wird.

1969 brachen landesweit heftige Arbeiter- und Studentenproteste aus, gegenüber denen sich die Militärs nicht mehr länger behaupten konnten. Der Weg zurück zur Demokratie war geebnet und auf Bestreben zahlreicher seiner früheren Anhänger kehrte Perón zurück aus dem Exil zurück und wurde 1973 schließlich ein drittes Mal zum Präsidenten gewählt. Diese Amtszeit war durch einen harten Rechtskurs geprägt, sein eigenes Lager jedoch war in eine peronistische Linke und Rechte gespalten, deren unüberbrückbaren Differenzen nach seinem baldigen Tod 1974 offen und brutal ausgetragen wurden. Eine Welle an Gewaltakten und Terroranschlägen zwischen den Lagern sowie die sich verschlechternde Wirtschaftslage unter der Regierung Isabel Martínez de Perón, Peróns zweiter Ehefrau und Nachfolgerin, führte 1976 abermals zum Putsch. Unter der Führung Jorge Rafael Videlas kam eine rechtsgerichtete, autoritäre und ultranationalistische Militärjunta an die Macht, die mit ihrer eigenen äußerst radikalen Terrorkampagne das Land überzog und jegliche Opposition brutal verfolgte. Dabei ging man allerdings nicht offen gegen die als subversiv Denunzierten vor, vielmehr wurden geheime Folter- und Exekutionszentren errichten, in denen die durch Sonderkommandos Festgenommenen meist spurlos verschwanden. Schätzungen gehen von 20.000 - 30.000 Todesopfern aus in der Zeit der Diktatur zwischen 1976 und 1983 aus, genaue Zahlen gibt es aufgrund der geringen Aufklärungsrate keine. [109]

Nachdem auch für León Ferrari der Verbleib im eigenen Land lebensgefährlich

[108] Camnitzer zit. nach Peñuela, o.S.
[109] Tober/Bernecker 1996, S.944f.

geworden war, entschloss er sich mit seiner Familie nach Brasilien ins Exil zu fliehen. Lediglich sein jüngster Sohn Ariel blieb zurück, um an der Seite der einer links-revolutionären Stadtguerilla gegen das herrschende Regime zu kämpfen. Die aus dem links-revolutionären Flügel der peronistischen Partei hervorgegangen *montoneros* standen ideologisch der deutschen RAF sehr nahe und wurden so wie sie von Teilen einer einschlägigen Studentenbewegung unterstützt. Bereits wenige Wochen nach der Flucht seiner Familie verschwand Ariel spurlos und zählt damit heute zu den abertausenden *desaparecidos*, deren tragisches Schicksal bis heute ungeklärt ist. Unfassbares Leid in sich tragend, entschied sich Ferrari dagegen dieses künstlerisch zu verarbeiten, vielmehr kanalisierte er all seine Energie dahingehend die Verbrechen und ihre Strippenzieher anzuklagen und Gerechtigkeit zu fordern. Massive Mitschuld an den Ereignissen trug für ihn auch die Riege an Geistlichen, die vor den Gräueltaten der Machthaber die Augen verschlossen oder sich gar mit dem Bösen verbündete.

3.4.1. Collage und Assemblage

Im März 1976 beginnt Ferrari Zeitungsausschnitte zu sammeln, die über die Verbrechen der Militärjunta unter Jorge Rafael Videla berichteten und gestaltet daraus unzählige Collagen, die sehr stark in der Tradition John Heartfields dadaistischer Fotomontagen stehen. Diese in den 1920er Jahren höchst moderne Form der Gestaltung, in denen er politische Motive und Texte mit dem Ziel einer ironischen Brechung gegenüberstellte, erlaubte es Heartfield, seine politische Einstellung plakativ kundzutun, weshalb er heute oft als platter Agitator verschrien ist. Tatsächlich übte er jedoch wie kein anderer zynisch Kritik an politischen Umständen; er verspottete, verfremdete, entlarvte sowohl die Nazis als auch die Kirche und das Militär und zeigt beispielsweise ein Hakenkreuz aus blutigen Henkersbeilen oder ein Röntgenbild Adolf Hitlers, der „Gold schluckt und Blech redet“ (1932, Abb. 37). In seiner Serie *Nunca más* verbindet Ferrari meist Zeitungsausschnitte, Portraits und Machtsymbole des Militärs und dasselbe klare Prinzip. Eine mit *Sin titulo* bezeichneten Collage (Abb. 4) zeigt fünf mal das gleiche Portrait von General Videla und baut daraus ein Kreuz in dessen Achsenschnittpunkt er sanft eingebettet das Portrait Cardinal Antonio Quarracino platziert. Als Hintergrund dient die Kopie eines Kupferstichs von Pieter van der Heyden von 1558,

nach der Zeichnung Das Jüngste Gericht von Pieter Brueghel. Die Deutung ist simpel und das mit Absicht. Anders als in einen subtil kritischen Arbeiten wie *Carta a un general* geht es ihm hier darum, ohne allzu große Abschweifungen eine klare Botschaft zu transportieren: Videla reißt uns ins Verderben. Mittendrin und gut geschützt sitzt die Kirche und tut nichts während rund um sie herum das Jüngste Gericht Einzug hält. Eine zweite Arbeit derselben Serie, ebenfalls *Sin titulo* (Abb. 38) zeigt einen stolz salutierenden Admiral Emilio Eduardo Massera, ein führender Kopf im Kampf gegen die Opposition, hinter im die *Fragata Libertad,* ein dreimastiges Schulschiff der argentinischen Marine. Die Segeln sind durch kurze Zeitungsausschnitte und Schlagzeilen ersetzt, welche von geheimnisvollen Tötungen (*enigmáticos crimenes*), an der Küste angespülten Leichen (*Hallan otro cadáver en la costa atlántica uruguaya*) und durchlöchert aufgefundenen Kadavern *(Tres cadáveres acribillados a balazos fueron hallados en distintos lugares de la costa)* berichten.

Nunca más zählt unzählige Collagen, ihr Thema ist jedoch stets das gleiche: Verbrechen anzuprangern und den Übeltätern den Wind aus den Segeln zu nehmen. Mehr als 50 Jahre nachdem Hartfields berühmte Arbeiten entstanden glaubte Ferrari nicht damit Kunstgeschichte zu schreiben, es ging ihm lediglich darum die Dinge sichtbar zu machen und das auf eine Art, die ein jeder verstehen konnte. Künstlerisch mag diese Arbeitsweise sehr subtil wirken, für ihn erfüllten seine Collagen jedoch ihren Zweck:

> "Lo único que le pido al arte es que me ayude a decir lo que pienso con la mayor claridad posible, a inventar los signos plásticos y críticos que me permitan con la mayor eficiencia condenar la barbarie de Occidente; es posible que alguien me demuestre que esto no es arte; no tendría ningún problema, no cambiaría de camino, me limitaría a cambiarle de nombre: tacharía arte y lo llamaría política, crítica corrosiva, cualquier cosa."[110]

Nunca más ist Ferraris Appell an den Rezipienten dass sich die Geschichte nicht wiederholen darf. Selbst in den 1990er Jahren, ein Jahrzehnt nach der endgültigen Auflösung der Junta und seiner Rückkehr in die Heimat, entstehen weiterhin Collagen. Argentinien stand erneut vor der Rezession, die Arbeitslosigkeit erreichte eine Rekordhöhe und es hätte ein andermal zu einer Wiederholung der Geschichte kommen können. Eine Aufarbeitung hatte noch kaum stattgefunden und auch die

[110] Ferrari zit. nach Garcia 2008, S.42.

meisten Kriegsverbrecher waren noch frei; zu ersten Gerichtsprozessen kam es erst im Jahr 2010.

Die Serie der *electronicartes*, sollte zur Zeit der Invasion im Irak entstehen und ist eine Neuanknüpfung an *La civilización occidental y cristiana,* wo er bereits in den 1950er Jahren aus gefundenen Objekten eine kontroverse Assemblage kreierte. Indem er mit amerikanischen Fahnen bemalte Käfer auf einen Miniaturerdball klebt oder Jesus und Maria in einen Panzer setzt (Abb. 39), reflektiert er auf humorvolle Art universell anwendbare Themen wie Macht und Unterdrückung durch Politik und Religion. Er nutzt die Assemblage, um Bilder des Krieges und von Gewalt zu verbreiten und vergreift sich an Heiligtümern der christlichen Kunstgeschichte.

Michelangelos Jüngstes Gericht etwa dient als Hintergrund für *juicio final*[111] (Abb. 40): Eine 150 x 120 cm große Reproduktion ist überzogen mit einer weißlichen Substanz, die auf den ersten Blick wie abblätternde Ölfarbe, bröckelnder Gips oder Asche wirkt, tatsächlich ist das Bild jedoch mit Vogelexkrementen überzogen. Der aggressive Vogelkot besitzt eine optische Weichheit, als wäre er sanft mit einem Pinsel aufgetragen, der wirkliche Akt ist jedoch zerstörerisch. Während das Original bevölkert ist von Günstlingen des Teufels, sickert in Ferraris Version der langsame Tod. In einer Mischung aus Process Art, Appropriation Art und purer Provokation positionierte Ferrari einen Käfig voller Tauben über dem Bild, die Vögel konnten direkt auf die Bildoberfläche exkrementieren. Die Geste des Kotens steht im Vordergrund und es stellt sich zwangsläufig die Frage nach dem Künstler: Michelangelo, Ferrari oder die Vögel?

Neben seiner Tätigkeit als Bildender Künstler schrieb Ferrari auch zahlreiche kritische Texte zu Kunst, Macht und christlicher Intoleranz, die er in den unterschiedlichsten Medien veröffentlichte und gründete eine Initiative mit dem Ziel, die Hölle abzuschaffen. 1997 schrieb er dem Papst einen von hunderten Intellektuellen unterzeichneten Brief, in dem er ihn bat das Jüngste Gericht abzuschaffen; 2000 schrieb er ihm erneut, ohne je Antwort erhalten zu haben.

> „Me parece terrible que el cristianismo sostenga que van a castigar y torturar a los que piensa diferente. No existe el infierno, ya es bastante con lo que pasamos en la tierra. El mundo de quienes pasan hambre puede ser un infierno.“ [112]

[111] Das Jüngste Gericht
[112] Ferrari zit. nach Garcia 2008, S.63.

Die Kirche ist zwar nicht Verursacher allen Übels, das weiß auch Ferrari, dennoch wird er niemals müde ihre vielen Vergehen im Laufe der Geschichte anzuprangern. Zusätzliche Kritik äußert er zudem auch an der zutiefst erzkonservativ geprägten Gesellschaft Argentiniens, die selbst in unserem aufgeklärten Zeitalter die Lehren der Kirche über alles andere stellt. Seit dem Mittelalter hatte die Kirche das eigenständige Denken der Menschen kastriert, heute zählt sie in den meisten westlichen Gesellschaften jedoch nur mehr wenig.

3.4.2. Heliografias

1976 In seiner vorübergehend neuen Heimat São Paulo angekommen, entwickelte Ferrari eine große Begeisterung für die Verwendung von Letraset Klebebuchstaben und –symbolen, welche seit den 1960er Jahren, noch vor der allgemeinen Verwendung von Computern, in den Zeichnungen von Architekten, Ingenieuren oder Grafikern Verwendung fanden. Letraset ist der Name einer britischen Firma, deren standardisierten Buchstaben der leichteren Lesbarkeit, vor allem aber der Versachlichung der Beschriftung dienten. Ferrari interessierte sich jedoch weniger für die einzelnen Buchstaben, vielmehr für das grundsätzlich sehr technische System graphischer Zeichen, neutraler und depersonalisierter Figuren und Grundelementen des Architekturdesigns und integrierte diese spielerisch in seine Kunst. Mit viel Sinn für Humor und Ironie schuf der studierte Ingenieur Ferrari babylonische Interieurs, unübersichtliche Straßennetze, irrsinnige Autobahnknoten, Landkarten scheinbar verrückt gewordener Architekten. Kurz, das von Schnellstraßen, Fahrzeugen und Menschenmassen zerklüftete und elektrisierende São Paulo (Abb. 5).[113]
Wirken diese Szenen im ersten Moment amüsant, werden sie bei näherer Betrachtung unheimlich, wenn nicht sogar bedrohlich. Die Figuren sind gefangen auf Autobahnen ohne Anfang und Ende, die Wohnräume verfügen über keinerlei Türen nach Außen, die Figuren sitzen in der Falle. Die Ausweglosigkeit erinnert an Kafka und die Unendlichkeit in Jorge Luis Borges zutiefst argentinischen, phantastischen Erzählungen.

> „Estas imágenes colocan al espectador ante la evidencia de un orden absurdo, una imagen que puede sintetizar el transcurrir de nuestra existencia, el

[113] Amaral 2004, S.357.

> movimiento humano constante pero falto de sentido. Sometidos a un orden del discurso , caminamos a ciegas la estructura laberíntica y sin salida como lo que el poder impone a la sociedad.“[114]

Als Trägermedium für diese Panoptiken modernen Lebens entschied er sich für die Heliographie[115]**,** welche billig und in unbegrenzter Auflage herzustellen sind. Anders als seine bisherigen Grafiken, die allesamt Ferraris präzise und persönliche Handschrift tragen, sind die Heliografias gewissermaßen offen zur endlosen Reproduktion, Ferrari nummerierte die einzelnen Drucke deshalb auch mit „x/oo“. Mit dieser unendlichen Auflage zerstört er die Aura eines originalen Kunstwerks und die Idee des originalen, einzigartigen Kunstwerks und indem er die Arbeiten einfach willkürlich per Post versandte umging er die traditionellen Kanäle des Kunsthandels. Ferrari wollte damit der Kunst das Elitäre nehmen und sie der breiten Bevölkerung zugänglich zu machen.[116]

[114] Laurenzi o.J., o.S.
[115] Eine frühe Methode der Bildherstellung mithilfe von Sonnenlicht
[116] Garcia 2008, S.56.

4. Fazit

León Ferraris sehr umfangreiches Oeuvre vorzustellen, die Bedeutung von dessen Heterogenität zu hinterfragen und ihr weniger eine naive Orientierungslosigkeit als vielmehr eine bestimmte Absicht zu attestieren, war Ziel der hier vorliegenden Diplomarbeit. In seiner 60-jährigen Laufbahn als Künstler hatte der Autodidakt ein lebendiges, anspruchsvolles und hoch poetisches Werk geschaffen, bestehend nicht nur aus den hier präsentierten Skulpturen, Zeichnung, Collage und Assemblage; heute noch beschäftigt er sich intensiv mit Schrift und Sprache, er schafft Kommentare zu Raum und Zeit, gibt Rätsel auf und lotet Grenzen aus, um diese daraufhin zu brechen. Polemisch aber auch humorvoll hinterfragt er das Absurde und die Gewalt in politischen und religiösen Systemen und schreibt kritische Texte zu Kunst, Macht und christlicher Intoleranz. Diese Vielfalt lässt sein Werk nur sehr schwer einer bestimmten Kunstrichtung zuordnen. Unabhängig von gängigen Normen, findet Ferrari stets neue Ausdrucksweisen und entwickelt damit seine eigene, zutiefst persönliche und universelle Sprache.

Anders als in Europa, wo die Kunstgeschichte sehr stark formal geprägt ist und es eins systematisches Bestreben dahin gibt, die Kunst in Kategorien einzuteilen, verhält sich die Situation in Lateinamerika. Traditionell gab es hier keine theoretischen Diskussion zu formalen Ästhetik, im Vordergrund des Interesses steht der Inhalt, in welcher Form er transportiert wird, ist beinahe nebensächlich. Zwar zeugen insbesondere Ferraris frühen Skulpturen aus Draht und seine intensive Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Möglichkeiten von Zeichnung von einem starken Interesse an formalen und technischen Fragen, jedoch war selbst diese Arbeitsweise stets inhaltlich aufgeladen. Sowohl auf sehr private als auch gesellschaftliche Problemstellungen abzielend, instrumentalisiert er das verwendete Material stets auf eine sehr persönliche Weise und schuf Kunstwerke, die den Betrachter zum Reflektieren über seine eigene Position animieren sollten. Wenn er also etwa aus hunderten spitzen, wild in alle Himmelsrichtungen zielenden Metallstangen eine aufgeregte Kugel konstruiert und diese *Planeta* nennt, dann schafft er nach avantgardistischen Kriterien ein hochinteressantes und komplexes Objekt, jedoch nicht ohne gleichzeitig zu thematisieren, wie es um den Planeten Erde gestellt ist. Ebenso funktioniert die linienbetonte, freie Formenumschreibung seiner

grafischen Werke; die trancehaft gezeichneten oder auch ekstatisch erregten Schriftzügen wie in *Carta a un general* , in denen er sich spielerisch mit dem Medium der Zeichnung und der Wissenschaft der Semiotik auseinandersetzt, beinhalten oft unaussprechliche Ereignisse. In einem gewissen Sinn artikuliert er zwei Aufträge des Lesens: Einerseits stellt sich die Frage nach technischen Fragen und Bedingungen, welche in sowohl sehr abstrakte also auch – wie etwa in den Collagen - gegenständliche Arbeiten entwickeln lassen; andererseits ist der Blick stets auf die polemische Beziehung zwischen ihm und den Machtsystemen seiner Heimat gerichtet, ohne welchen es kein Verständnis gäbe. Seine vielfältiges Kunstschaffen wird heute sehr oft der Konzeptkunst zugerechnet, da seine Bedeutung, das Signifikat jedes einzelnen Werks, von ihm als vorrangig gewertet wird. Gegen eine solche Einteilung spricht allerdings die sinnliche Qualität selbst seiner konzeptuellsten Arbeiten.

Immer wieder die institutionellen Produktionsbedingungen hinterfragend, war Ferrari selbst in seiner Heimat ein unbequemer Außenseiter, der regelmäßig für Kontroversen sorgte. Sein künstlerisch aufgearbeiteter Hass gegen die Kirche und seine Kritik am politischen System sollten sein Werk wie ein roter Faden durchziehen, ein Streben nach Unabhängigkeit und Freiheit eine große Konstante in seinem künstlerischen Werk darstellen. Aufgrund der Vielfalt seiner Stile und Techniken stellt Ferrari im Kunstgeflecht Argentiniens eine beachtenswerte Einzelposition dar und hat eine Vorreiterrolle, im Rahmen westlicher Kriterien der Betrachtung wird er aber gerade deshalb nicht ernst genommen. Verstärkend wirkt seine geographische Verankerung in der Peripherie Argentiniens und eine jahrzehntelange Zensur durch unterschiedliche Diktaturen in seiner Heimat. Wie eingangs in einem kurzen Exkurs erwähnt, war es für außereuropäische jedoch schon immer schwer in Europa oder den USA eine ernsthafte Rezeption zu erfahren, denn entweder wurden ihre Arbeit als naiv und folkloristisch abgetan oder aber man bezichtigte sie dem Kopieren westlicher Ausdrucksweisen. Stark engagiert war Ferrari auch in der Entwicklung der Kunst und der Brechung alter Konventionen im Rahmen der 68er Bewegung, welche auch in Argentinien eine Ausformung fand. Mit dem interdisziplinären Ausstellungsprojekt *Tucumán Arde* gelang es ihm und seinen Mitstreitern der damals in starke politische Bewegung geratenen Gesellschaft eine ästhetische Form zu geben, politischen Protest zu üben und gleichzeitig die

offiziellen Instanzen zu umschiffen, indem ohne institutionellen Rahmen gearbeitet wurde. Die in diesem Zusammenhang entstandene Schrift *El arte de los significados* proklamierte eine neue Ästhetik, welche sich für die Betrachtung seines Werkes als sehr bedeutsam herausstellen sollte. Im Wesentlichen argumentiert der Text, dass der revolutionäre Wille des Künstlers allein nicht ausreichend ist, vielmehr sei er allein das Subjekt der aufständischen Sache und müsse in der Lage Kunstwerke zu schaffen, welche ein Verständnis für die Notwendigkeit politischer und ästhetischer Veränderungen in sich tragen. Dies sei zu erreichen, indem man mit der bisher etablierten, elitären Sprache experimenteller Kunst bricht, deren Verständnis lediglich einer Minderheit der Bevölkerung zuteil ist. Das eigentlich revolutionäre an der geforderten Ästhetik sind deshalb nicht neue Ausdrucksformen, sondern liegt in der Forderung nach Erreichen des Rezipienten und der Übertragung der zu vermittelnden Botschaft. Was zählt ist nicht die Form, vielmehr müsse es den Künstlern gelingen ihre Gesellschaft aktiv mitzugestalten. Für Ferrari brachte das Ende der brutalen Militärdiktatur 1983, welche zig-tausende Todesopfer forderte, die endgültige Abkehr gängigen Normen.

León Ferrari ist ein sanfter Rebell, der sich künstlerischen Tendenzen und Systemen der Macht seit jeher entgegengestellt hat. Sowohl auf inhaltlicher Ebene aber auch formal, durch die Vielfalt verwendeter Techniken und seiner bewusst evozierten Rolle des Außenseiters, ist seine Kunst sein Mittel für Protest und Widerstand. Aus heutiger Sicht erscheinen viele seiner Pathosformeln einer Nachkriegsrevolution im Westen als verbraucht, Ferrari hält dennoch daran fest. Das Besondere an seinem Werk ist sein unaufhörliches Streben nach Freiheit, sowohl persönlicher als künstlerischer und politischer Natur, war dies in seinem Leben stets eine bedeutende Konstante, an der er mit aller Kraft festhielt. Politisch war es weniger leicht für sein Recht einzustehen – vor allem musste er während der vielen Militärherrschaften ständig mit Verfolgung und Verschleppung rechnen – weshalb er sich mittels formaler Vielfalt zumindest innerhalb seiner Arbeit eine für ihn notwendige (institutionelle) Unabhängigkeit bewahrte. Aus der Sichtweise einer eurozentristischen Kunstgeschichte mag sein Werk inhomogen und polemisch wirken, unter Berücksichtigung seines Umfelds muss seine Bedeutung, nicht nur für die argentinische Avantgarde, jedoch zweifelsohne anerkannt werden.

ANHANG

Literaturverzeichnis

Aigner 2010

Silvie Aigner, Raum-Körper-Einsatz: Positionen der Skulptur. Nürnberg 2010.

Barnitz 2001

Jacqueline Barnitz, Twentieth-century art of Latin America. Austin 2001.

Barthes 1981

Roland Barthes, Das Reich der Zeichen. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1981.

Barthes 1990

Roland Barthes, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Frankfurt am Main 1990.

Belting/Buddensieg 2009

Hans Belting/Andrea Buddensieg (Hg.), The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums. Ostfildern 2009.

Berg 2009

Hubert van den Berg (Hg.), Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart 2009.

Bosteels 2006

Bruno Bosteels, Siting the Event: Gego, Modernity, and the cartographic turn, in: Rottner/Weibel 2006. Ostfildern. 2006, S.21-36.

Buchschartner 1997

Helga Buchschartner, Die Raumplastik Naum Gabos, phil. Dipl. (ms.), Salzburg 1997.

Buergel 2007

Roger M. Buergel (Hg.), Documenta Kassel: 16/06 - 23/09 2007. Köln 2007.

Busch/Jehle/Meister 2007
Werner Busch/Oliver Jehle/Carolin Meister (Hg.), Randgänge der Zeichnung. München 2007.

Butin 2002
Hubertus Butin (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln 2002.

Camnitzer 2004
Luis Camnitzer, Lettering, Latrines and Literati, in: Ausst.-Kat. Centro Cultural Recoleta 2004. Buenos Aires 2004.

Camnitzer 2007
Luis Camnitzer (Hg.), Conceptualism in Latin American Art. Austin 2007.

Canclini/Guinta 2008
Nestor Canclini/Andrea Guinta (Hg.), León Ferrari – Works 1976 – 2008. Mexico City 2008.

Creischer 2004
Alice Creischer (Hg.), Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Ex Argentina. Köln 2004.

De Torres 2011
Cecilia de Torres, León Ferrari. New York 2011. URL: www.ceciliadetorres.com/pdf/artbio_14.pdf (23.01.2013).

Döhl 1992
Reinhard Döhl, Poesie zum Ansehen, Bilder zum lesen? Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. In: Weisstein 1992, S.158-170.

Edward 2001
Lucie-Smith Edward, Latin American Art of the 20th Century. London 2001.

Ferrari 1968
León Ferrari, El arte de los significados. Buenos Aires 1968.

Feßler 2008
Anne Katrin Feßler, Rütteln am Sprachgerüst. In: Der Standard, Wien 18.09.2008, URL: derstandard.at/1220458550787 (23.01.2013).

García 2008
Fernando García, León Ferrari: todavía quedan muchos creyentes que convencer. Buenos Aires 2008.

Giunta 2001
Andrea Giunta, Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires 2001.

Giunta 2004/a
Andrea Giunta (Hg.), Retrospectiva. Obras 1954-2004. Buenos Aires 2004.

Giunta 2004/b
Andrea Giunta, León Ferrari: Cronología. Buenos Aires 2004, URL: leonferrari.com.ar/files/leon-ferrari---cronologia.pdf (23.01.2013).

Giunta 2008
Andrea Giunta, El caso Ferrari. Arte, censura y libertad de expression en la retrospective de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta, 2004-2005, Buenos Aires 2008.

Giunta 2009
Andrea Giunta, León Ferrari: a language rhapsody. In: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.46-57.

Gutiérrez-Guimarães 2009
Geaninne Gutiérrez-Guimarães, Chronology. In: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.169-183.

Herkenhoff 2012
Paulo Herkenhoff. Introducción, in: Kat. Proa 2012, Buenos Aires 2012.

Kat. Centro Cultural Recoleta 2004
Guinta Andrea (Hg.), León Ferrari – Retrospectiva. Obras 1954-2004. Ausst.-Kat. Centro Cultural Recoleta 2004. Buenos Aires 2004.

Kat. Drawing Center 2004
Luis Camnitzer (Hg.), León Ferrari: Politiscript. Ausst.-Kat. Drawing Center 2004. New York 2004.

Kat. Generali Foundation Wien 2008
Sabine Folie (Hg.), Un coup de dès. Bild gewordene Schrift. Ein ABC der nachdenklichen Sprache. Ausst.-Kat. Generali Foundation Wien 2008. Köln 2008.

Kat. Irish Museum of Modern Art 2005
Sebastián López (Hg.), Las horas: artes visuales de América Latina contemporánea. Ausst.-Kat. Irish Museum of Modern Art, Dublin 2005-2006. Ostfildern 2005.

Kat. Jack S. Blanton Museum of Art/Museo Nacional de Bellas Artes 1999/2000
Mari Carmen Ramírez (Hg.) Cantos paralelos: la parodia plástica en el arte argentino contemporáneo. Ausst.-Kat. Jack S. Blanton Museum of Art, Austin 1999; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 2000. Austin 1999.

Kat. Kunstbibliothek 2010
Welt aus Schrift, Das 20. Jahrhundert in Europa und den USA. Ausst.-Kat. Kunstbibliothek 2010. Berlin 2010.

Kat. La Biennale die Venezia 2007
Robert Storr (Hg.), Think with the senses - feel with the mind. La Biennale di Venezia - 52. esposizione internationale d'art. Ausst.-Kat. La Biennale di Venezia 2007, Venedig 2007. Venedig 2007.

Kat. Museum Ludwig Köln 2008
Julia Friedrich (Hg.), Gerhard Rühm und die Schrift. Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln 2008. Köln 2008.

Kat. Museum of Fine Arts, Houston 2004
Mari Carmen Ramírez (Hg.), Inverted utopias: avant-garde art in Latin America. Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts, Houston 2004. New Haven 2004.

Kat. Museum of Modern Art New York 1967
Roland Penrose, The sculpture of Picasso. Chronology by Alicia Legg. Ausst.-Kat.. Museum of Modern Art, New York 1967. New York 1967.

Kat. Museum of Modern Art New York 1999
Harriet Schoenholz Bee, Cassandra Heliczer (Hg.), MoMA Highlights. 350 works from The Museum of Modern Art New York. Ausst.-Kat. MoMA Highlights 1999. New York 2009.

Kat. Museum of Modern Art New York 2009
Luis Perez-Oramas (Hg.), León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets. Ausst.-Kat.. Museum of Modern Art, New York 2009. New York 2009.

Kat. Proa 2012
Fundación Proa (Hg.), Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960. Ausst.-Kat. Proa 2012. Buenos Aires 2012.

Kat. Stedelijk Museum/ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1963
Dietrich Mahlow (Hg.), Schrift und Bild. Ausst.-Kat. Stedelijk Museum/ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1963. Baden-Baden 1963.

Kat. The Museum of Fine Arts, Houston/Malba/Biblioteca Luis Ángel Arango/The Drawing Center 2006
Ramirez Carmen (Hg.) Gego: entre la transparencia y lo invisible = Gego : between transparency and the invisible. Ausst.-Kat. The Museum of Fine Arts, Houston 2005; Malba, Buenos Aires 2006; Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá 2006; The Drawing Center, New York 2006/2007), Houston 2006.

Khan 2009
Sarah Khan, Globalisierende Kunstmärkte. Das Phänomen Kunst im 21.Jahrhundert aus globaler Perspektive. Zum Ende des hegemonialen Anspruchs des westlichen Kunstsystems und zum Anfang einer post-globalen Kultur. Berlin 2009.

Kemp 2003
Martin Kemp (Hg.): DuMont Geschichte der Kunst. Köln 2003

Krauss 2007
Rosalind Krauss, Linie als Sprache. Sechs Künstler Zeichnen. In: Busch/Jehle/Meister 2007, S.283-302.

Laurenzi, o.J.
Adriana Laurenzi, Leon Ferrari y el orden del discurso. In: Generación abierta. Letras, Arte y Edución, Buenos Aires o.J., URL: www.generacionabierta.com.ar/notas/40/leonferrari.htm (23.01.2013).

Longoni/Mestman 2008
Ana Longoni/Mariano Mestman (Hg.), Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires 2008.

Meißner 2005
Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon : die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker: The artists of the world, Band 46 Frydl – Gabo. München 2005.

o.A. 2007
o.A., Politische Zwischentöne. In: Art – Das Kunstmagazin, 17.10.2007. Hamburg 2007, URL: www.art-magazin.de/kunst/2129/goldene_l_wen (23.01.2013).

Peñuela 2011
Jorge Peñuela, León Ferrari: El arte contemporáneo consiste en un leguaje para no videntes. In: Liberatorio, Bogota 2011, URL:

www.liberatorio.org/index.php?option=com_content&view=article&id=82%3Aleon-ferrari-el-arte-contemporaneo-consiste-en-un-lenguaje-para-no-videntes&catid=9%3Aactualidad-estetica&Itemid=46 (23.01.2013).

Pérez-Oramas 2009
Luis Pérez-Oramas, León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets. In: Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.12-45.

Rancière 2008
Jacques Rancière, Der Raum der Wörter. Von Mallarmé zu Broothaers, In: Kat. Generali Foundation Wien 2008, S.26-28.

Rosenberg 2006
Fernando J. Rosenberg, The avant-garde and geopolitics in Latin America. Pittsburgh 2006.

Rottner/Weibel 2006
Nadja Rottner, Peter Weibel (Hg.), GEGO 1957-1988. Thinking the Line, Ostfildern 2006

Rühm 2009
Gerhard Rühm, visuelle poesie und automatisches schreiben. In: sfdvpa schule für dichtung, Wien o.J., URL: archiv2.sfd.at/akademie/2009/klassen/visuelle_poesie/ (23.01.2013).

Schaefer 2003
Friederike Schaefer, Sprache bei Kosuth: Theorie und Praxis in der Kunst von Joseph Kosuth. Phil. Dipl. (ms.). Wien 2003.

Schneider 2011
Dunja Scheider, Worträume: Studien zur Funktion von Typografie in installativen Werken von der Conceptual Art bis heute. Phil. Dipl. (ms.). Münster 2008.

Smith 2009

Roberta Smith, Alternative Modernism via South America, New York Times, 2.4.2009. URL: www.nytimes.com/2009/04/03/arts/design/03moma.html?_r=0 (23.01.2013).

Stefanini 2010
Valeria Stefanini, Semiología en el diseño y la comunicación de las obras de arte. Obras caligráficas de León Ferrari. In: Reflexión Académica en Diseño y Comunicación NºXIII. Buenos Aires 2010, URL: fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=127&id_articulo=224 (23.01.2013).

Tobler/Bernecker 1996
Hans Werner Tober/ Walther L. Bernecker (Hg.), Handbuch der Geschichte Lateinamerikas. 3. Lateinamerika im 20. Jahrhundert. Stuttgart 1996.

Usubiaga 2011
Viviana Usubiaga, León Ferrari: Retrospective. Works 1954-2004. In: LatinArt.com – an online journal of art and culture, Buenos Aires 2004, URL: www.latinart.com/exview.cfm?start=3&id=205 (23.01.2013).

Walther
Ingo F. Walther (Hg.), Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln 2010.

Weibel/ Žlžek 2010
Peter Weibel/Slavoj Žlžek (Hg.), Inklusion : Exklusion. Probleme des Postkolonialismus und der globalen Migration. Wien 2010.

Weisstein 1992
Literatur und Bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1992.

Witte 2007
Georg Witte, Die Phänomenalität der Linie – graphisch und graphematisch, in: Busch/Jehle/Meister 2007, S.29-54.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: León Ferrari, *Mujer*, 1960. Keramik, 75 x 35 x 18 cm.

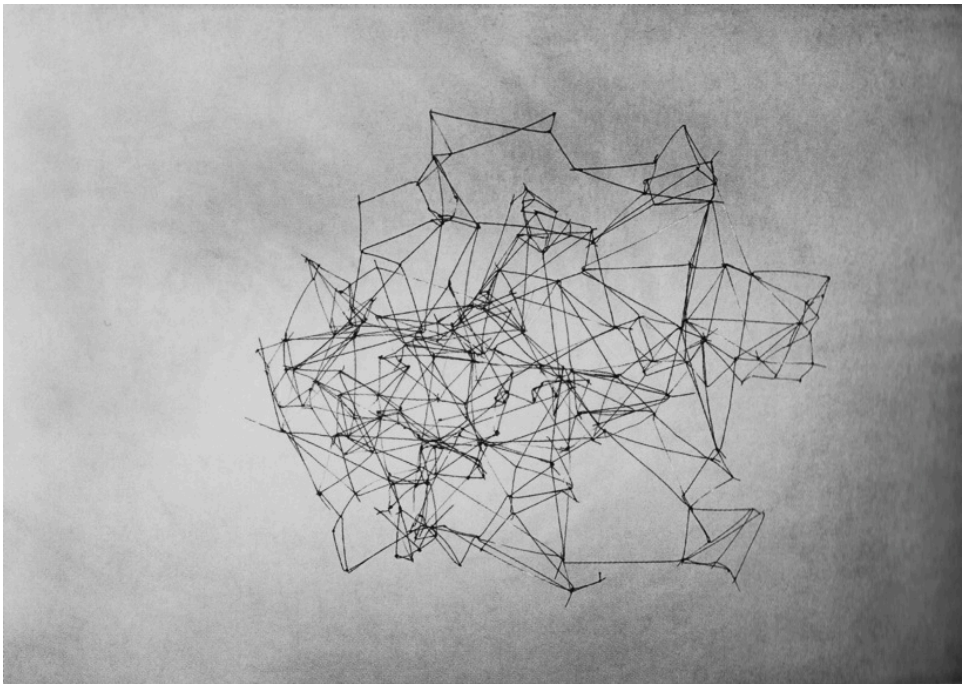

Abb. 2: León Ferrari, *Paloma*, 1961. Draht 30 x 40 x 20 cm.

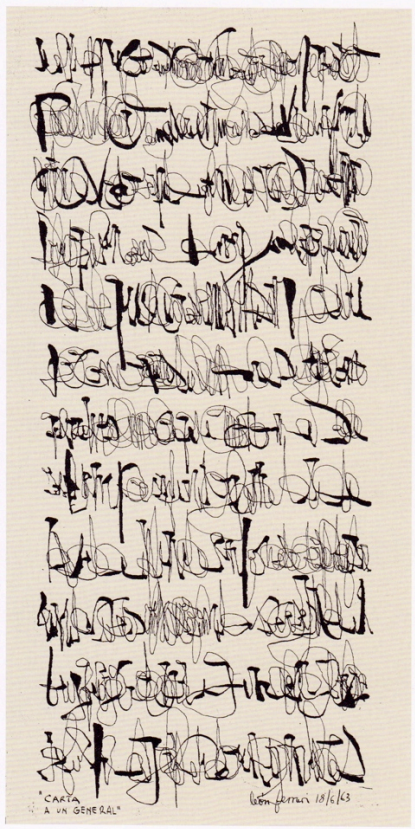

Abb. 3: León Ferrari, *Carta a un general*, 1963. Tusche auf Papier, 34 x 17,5 cm.

Abb. 4: León Ferrari, Sin Titulo (aus der Serie *Nunca más*), 1980. Collage, o.A.

Abb. 5: León Ferrari, *Autopista de Sur* (aus der Serie der *Heliografias*), 1982/1997. Blaupause auf Papier, 60 x 60 cm.

Abb. 6: León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, 1965. Kunststoff, 200 x 120 x 60 cm.

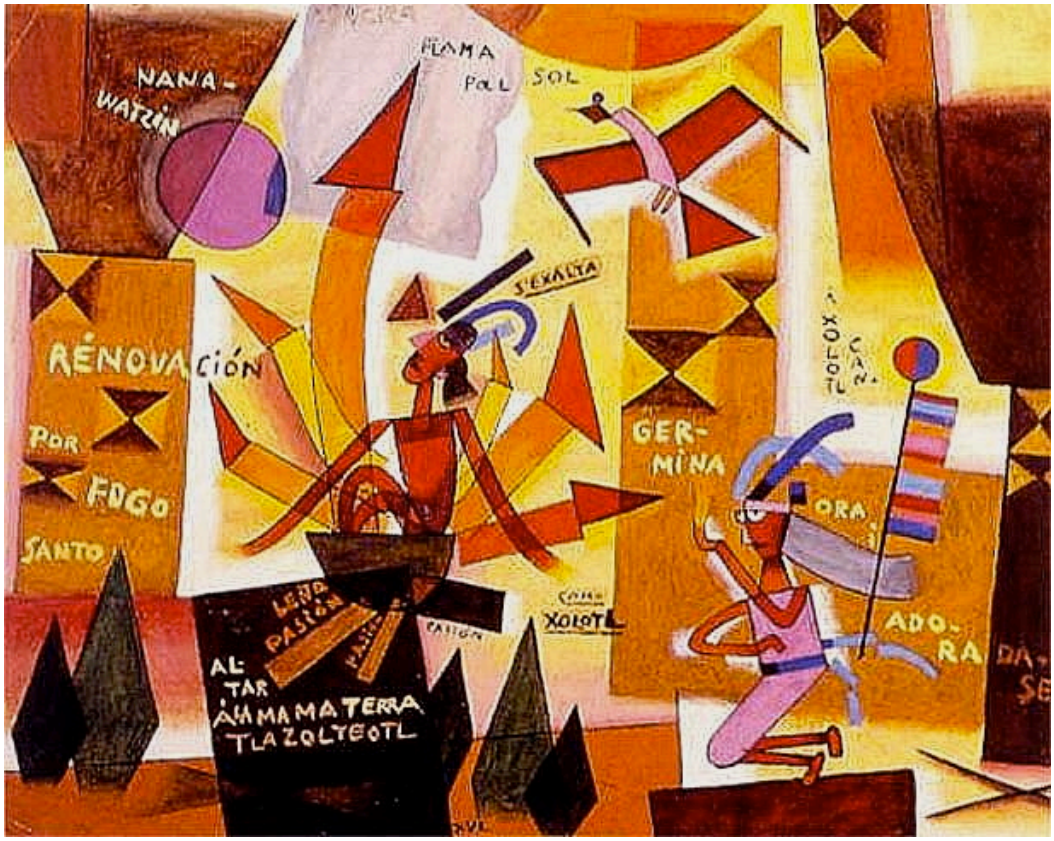

Abb. 7: Xul Solar*, Nana Watzin*, 1931. Tusche und Wasserfarbe auf Papier, 25,9 x 31,5 cm.

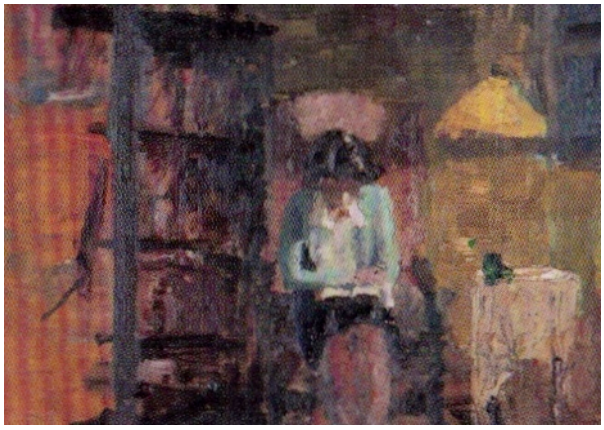

Abb. 8: León Ferrari, *Alicia*, 1947. Öl auf Holz, 40 x 47 cm.

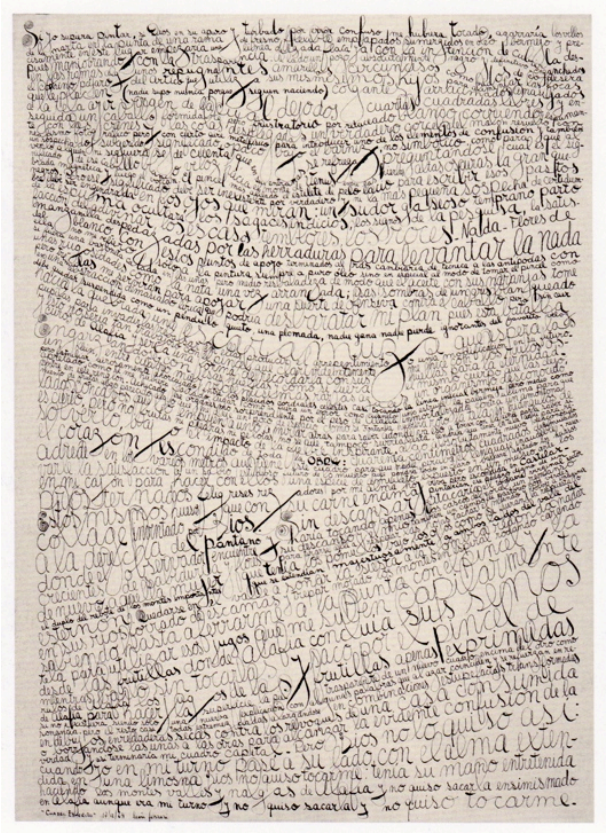

Abb. 9: León Ferrari, *Cuadro escrito*, 1964. Tusche auf Papier, 66 x 48 cm.

Abb. 10: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Hölzerner Klappstuhl, Fotografie und Textfeld, 82 x 37,8 x 53, 91,5 x 61,1 cm, 61 x 61,3 cm.

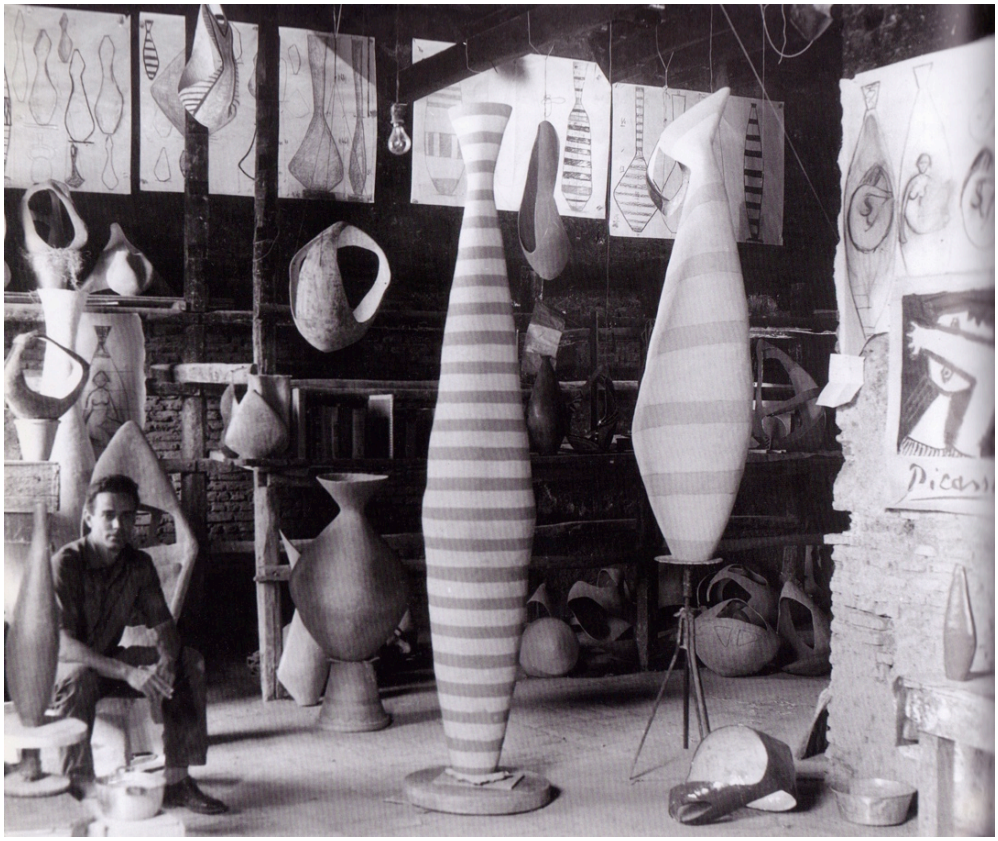

Abb. 11: León Ferrari in seinem Studio in der Vicolo di Santa Maria in Capella 12, Rom, 1955.

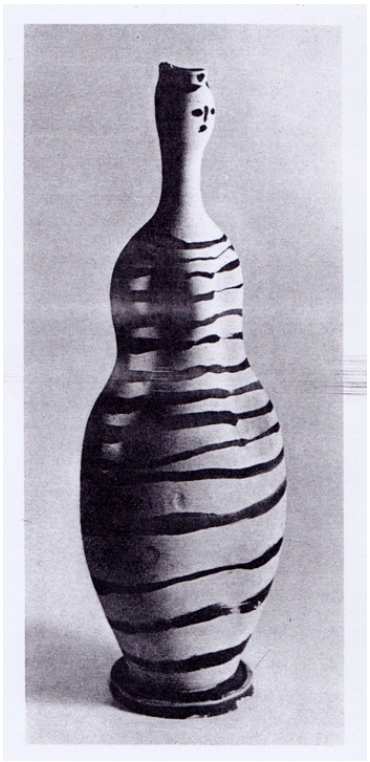

Abb. 12: Pablo Picasso, *o.T.* 1949. Keramik, H: 46 cm.

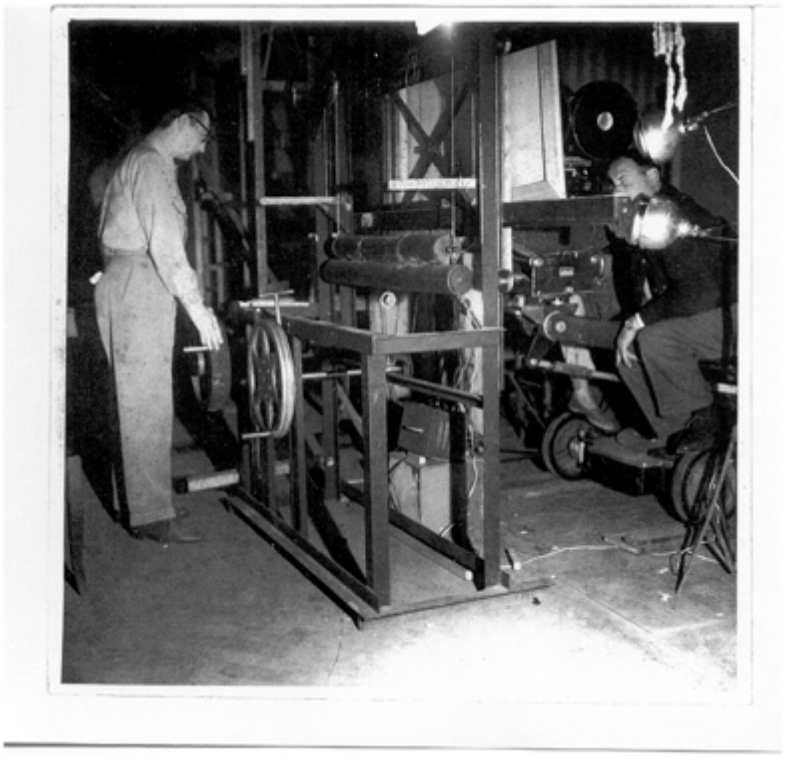

Abb. 13: León Ferrari, *Primera fundacion de Buenos Aires*, 1958.

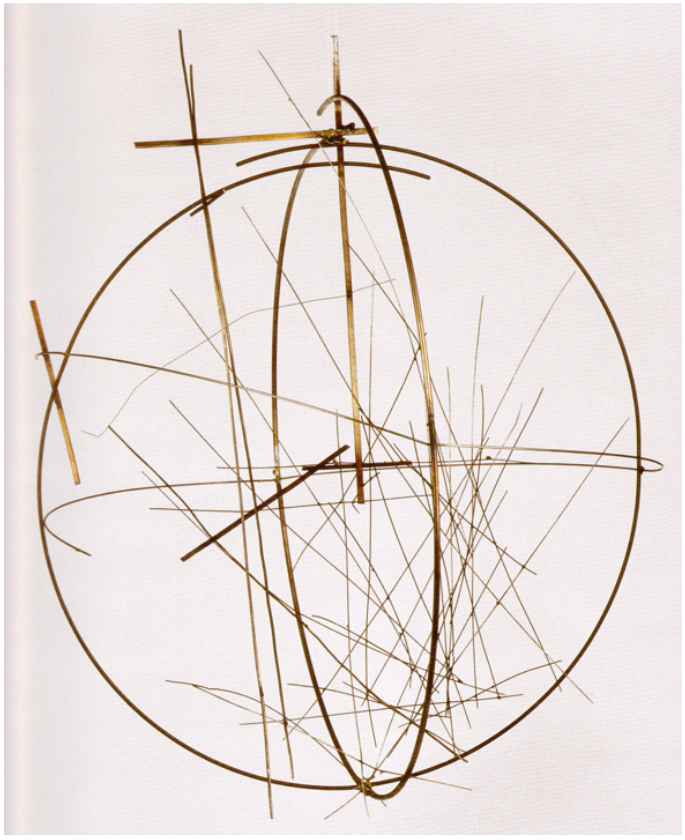

Abb. 14: León Ferrari, *Gagarín*, 1961. Rostfreier Stahl, Durchmesser: 52 cm.

Abb. 15: Naum Gabo, Model des *„Monument to the Astronauts“*, 1966-68.
Kunststoff, Papier und Graphit, 8,9 x 7,6 x 5,7 cm.

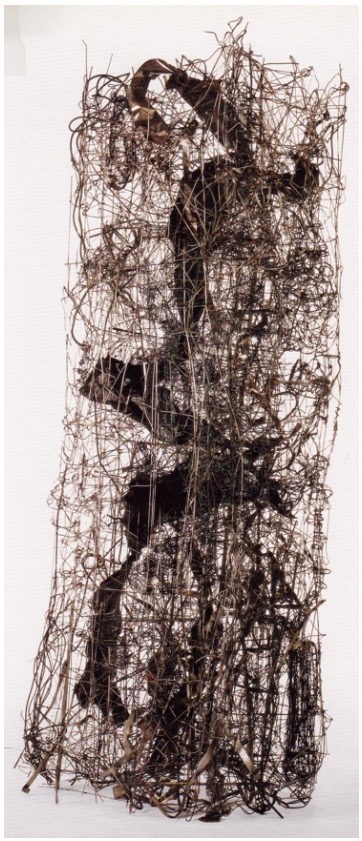

Abb. 16: León Ferrari, *Torre de Babel*, 1964. Rostfreier Stahl, Bronze und Kupfer, 200 x 80 cm.

Abb. 17: León Ferrari beim Musizieren mit einem seiner *Berimbau* aus rostfreiem Stahl.

Abb. 18: León Ferrari, *Planeta*, 1979. Rostfreier Stahl, Durchmesser: 129,5 cm.

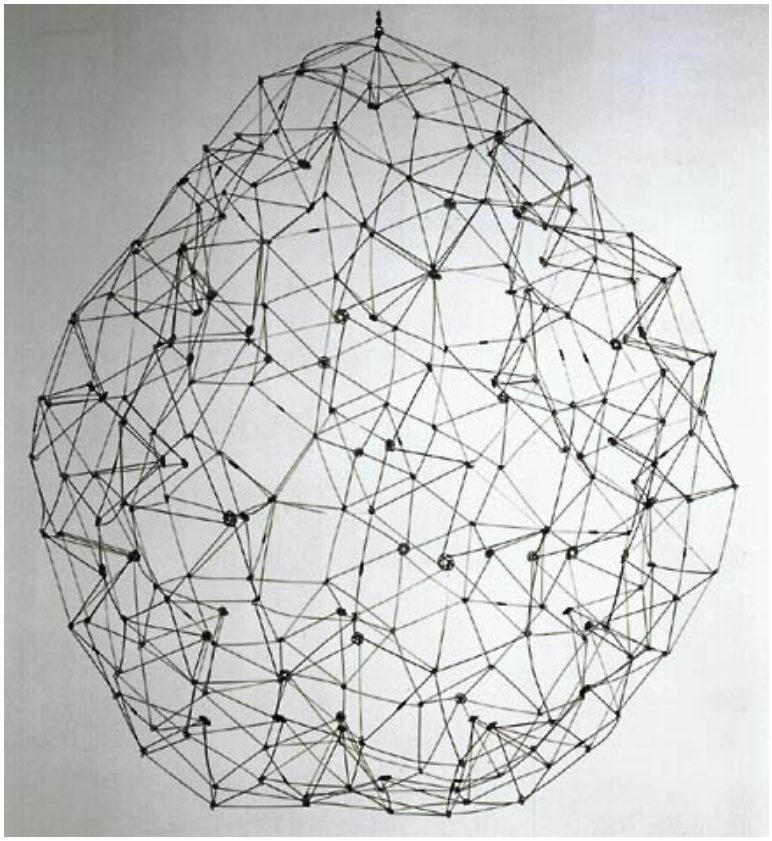

Abb. 19: Gego, *Esfera*, 1976. Rostfreier Stahl 97 x 88 cm.

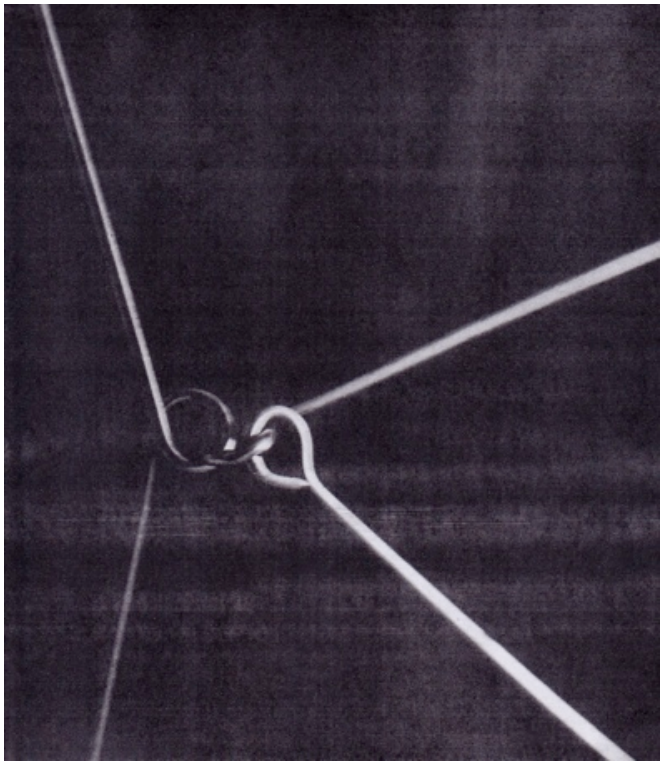

Abb. 20: Der von Gego entworfene Verbindungsmechanismus

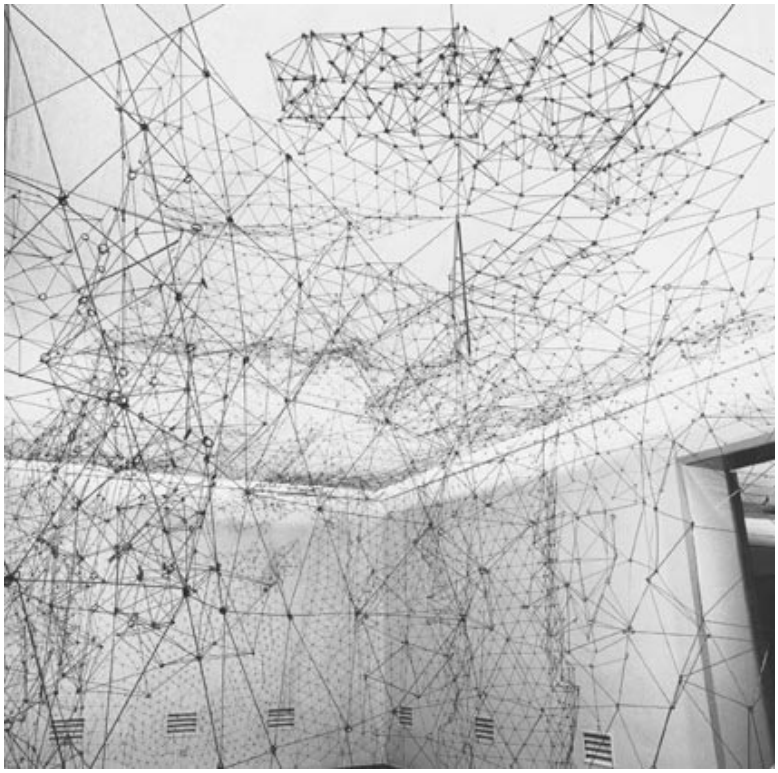

Abb. 21: Gego, *Reticularea*. Installationsansicht Museo de Bellas Artes, Caracas, 1969.

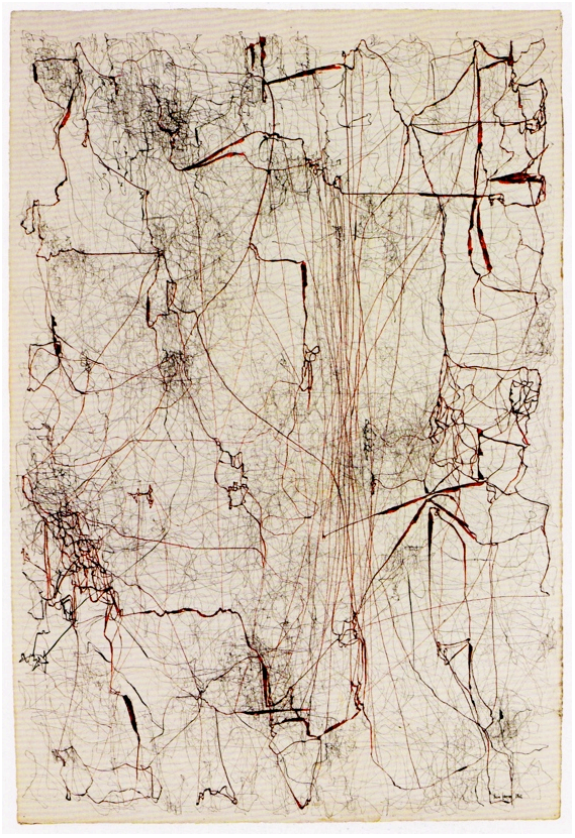

Abb. 22: León Ferrari, *Sermón de la sangre*, 1962. Schwarze und rote Tusche auf Papier, 110 x 676 cm.

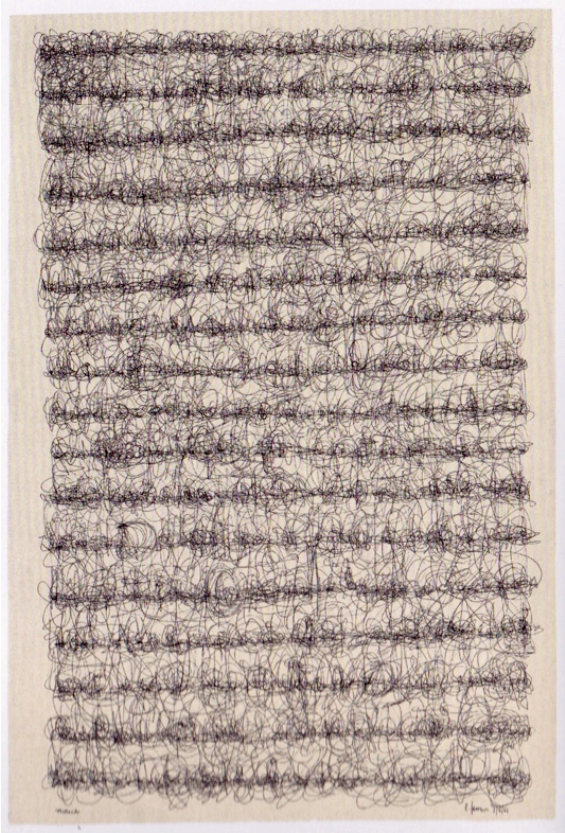

Abb. 23: León Ferrari, *Música*, 1962. Tusche auf Papier, 45 x 31 cm.

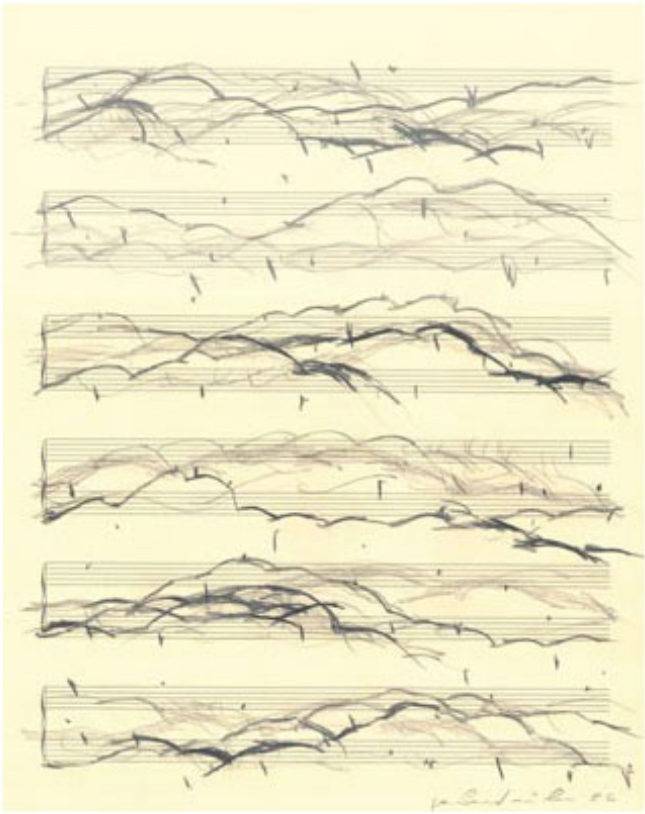

Abb. 24: Gerhard Rühm, *Ohne Titel (Visuelle Musik)*, 1986. o.A.

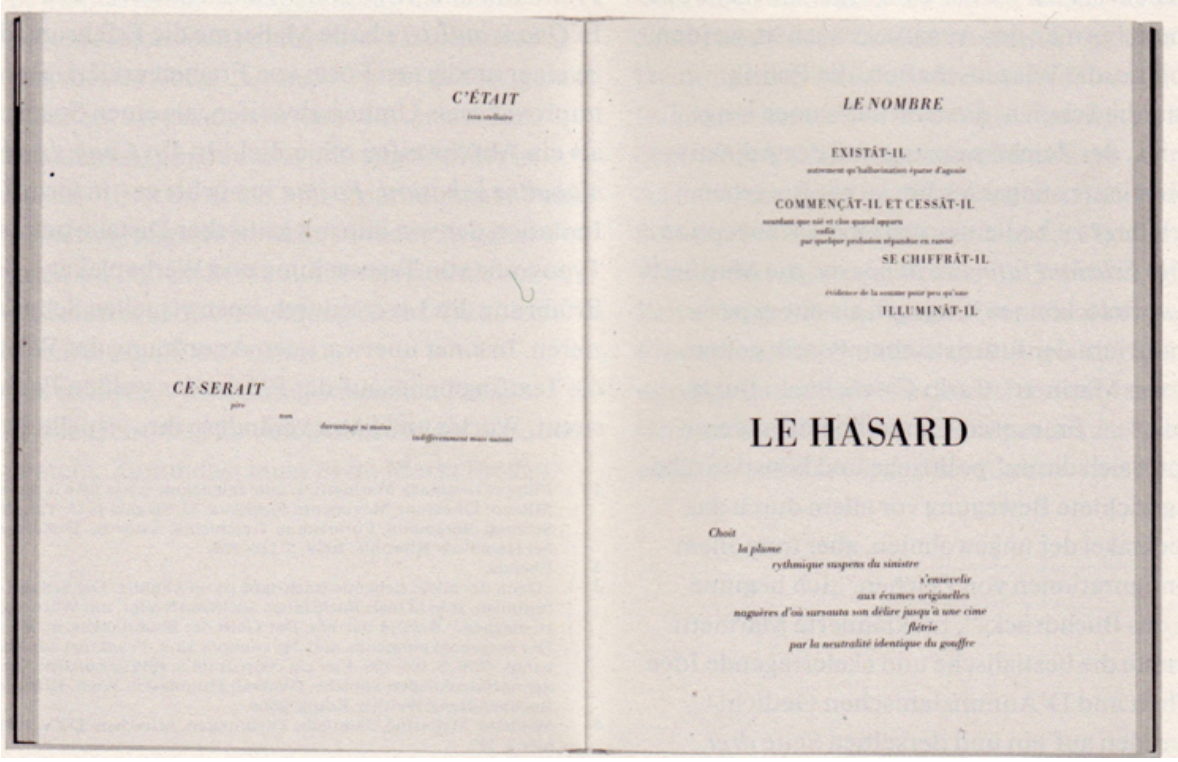

Abb. 25: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n´abolira le hazard*, 1897.

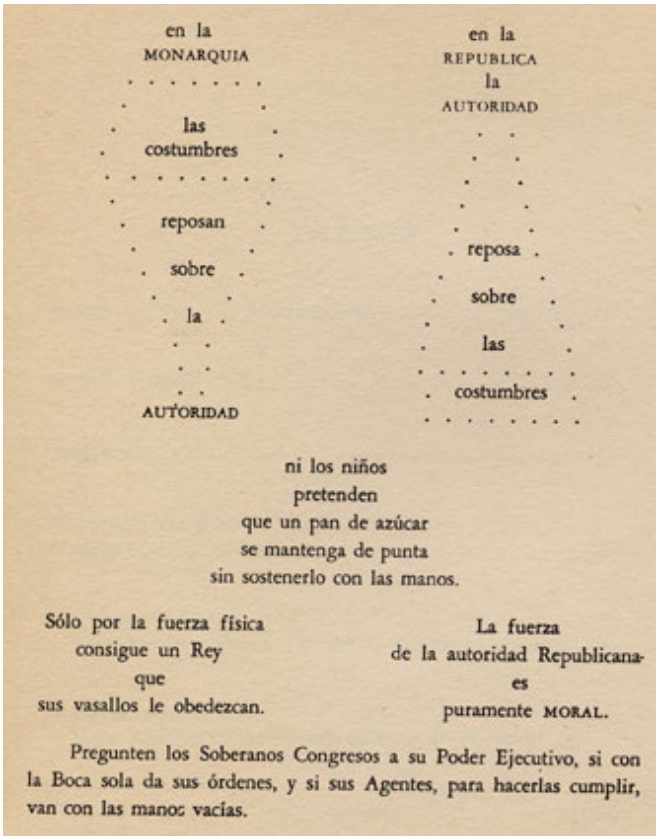

Abb. 26: Simón Rodriguez, *Sociedades Americanas*, 1828.

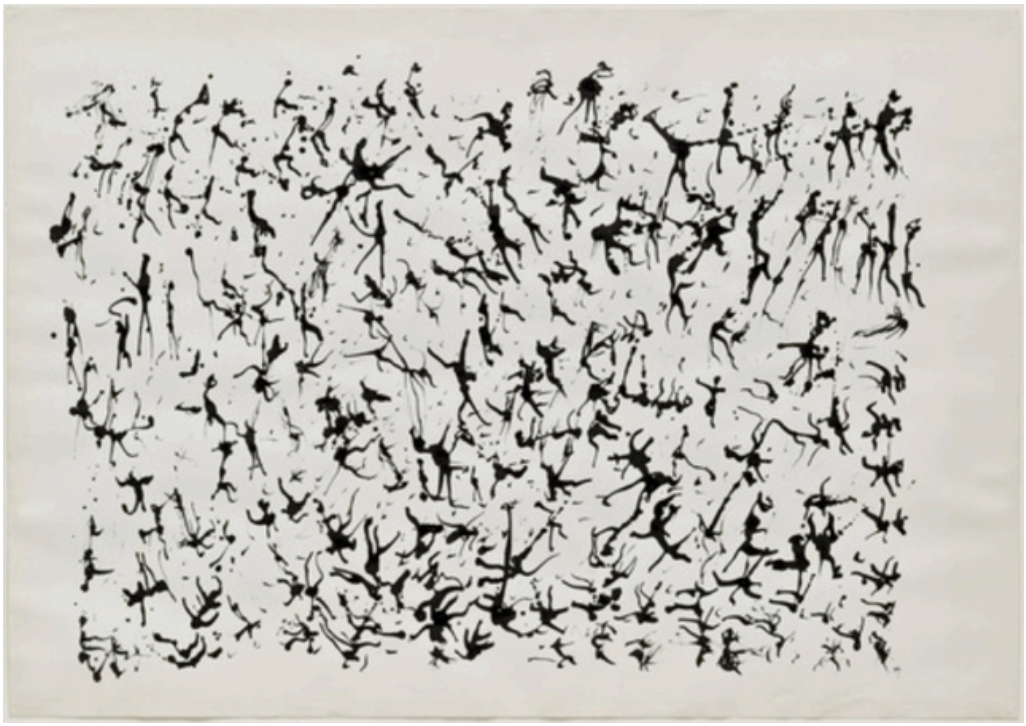

Abb. 27: Henri Michaux, *o.T.* 1960. Tusche auf Papier, 74,5 x 107,8 cm.

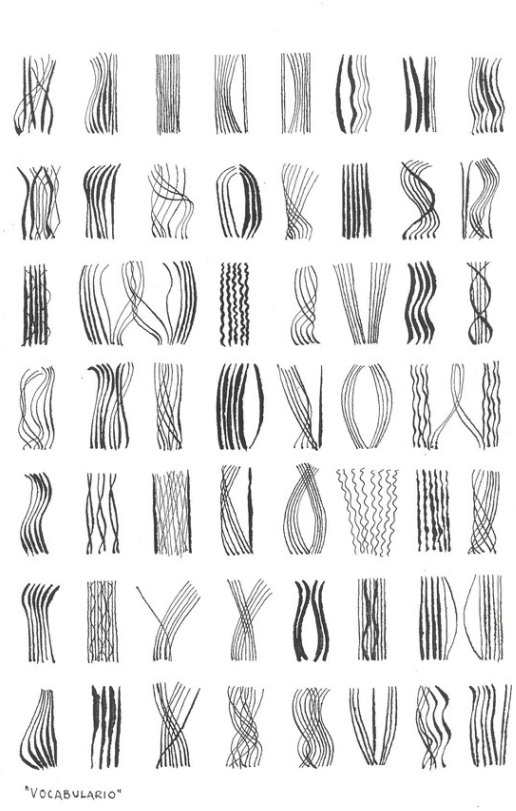

Abb. 28: León Ferrari, *Vocabulario*, 1979. Tinte auf Papier, 31 x 21,5 cm.

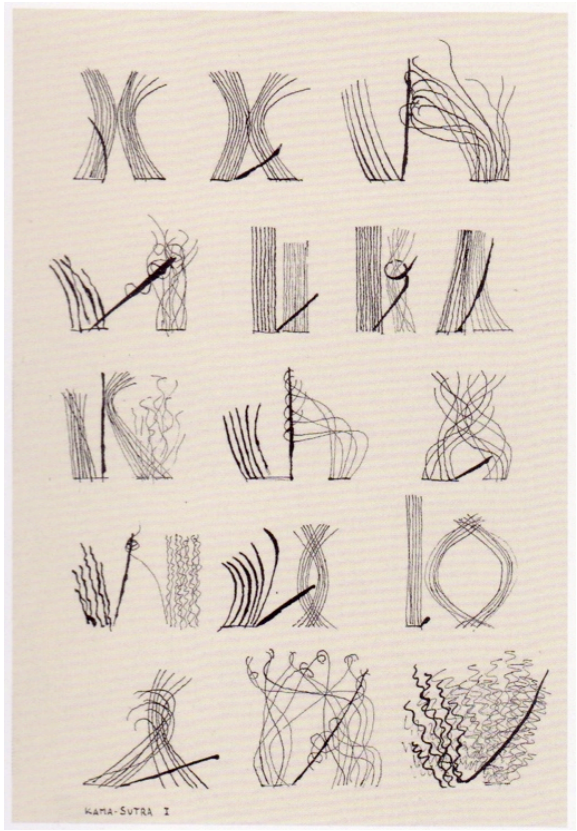

Abb. 29: León Ferrari, *Kamasutra*, 1979. Tinte auf Papier, 31 x 21,5 cm.

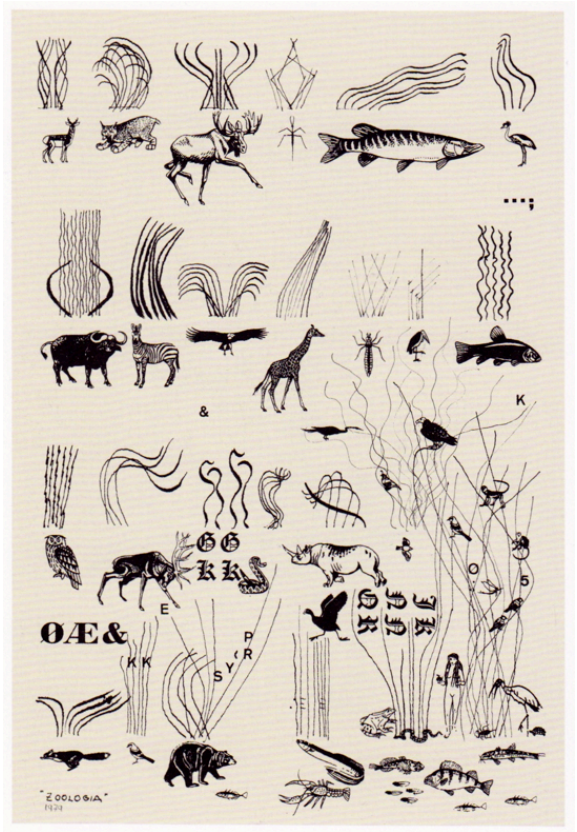

Abb. 30: León Ferrari, *Zoologia*, 1979. Tinte auf Papier. 31 x 21,5 cm.

Abb. 31: Marcel Broodthaers, *ABC – ABC Image*, 1974. o.A.

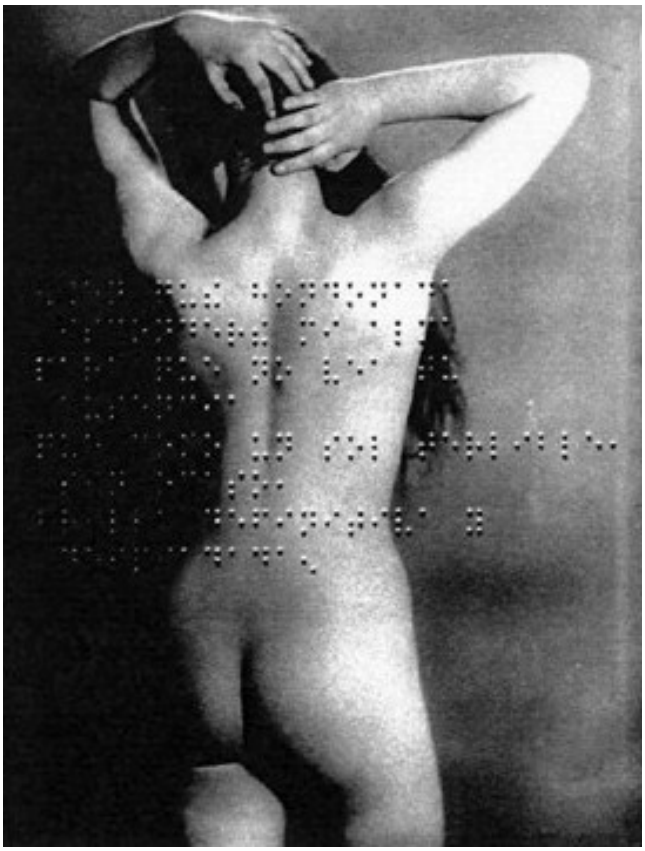

Abb. 32: León Ferrari, *En que hondonda*, 1997. Brailleschrift auf Fotografie, o.A.

Abb. 33: León Ferrari, *El que no esta conmigo*,1997. Brailleschrift auf Fotografie, o.A.

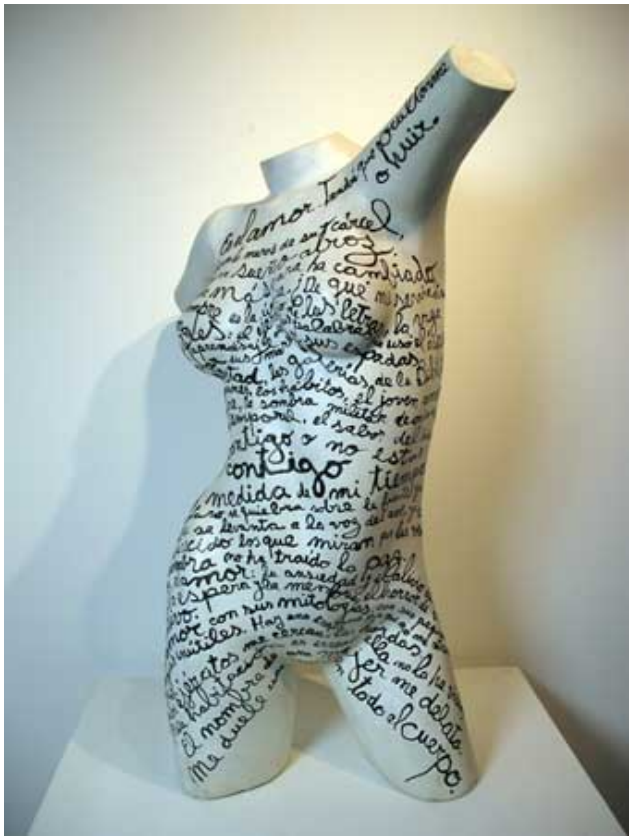

Abb. 34: León Ferrari, *Amenazado* (aus der Serie *Mannequins*) 2007, Tinte auf Kunststoffmodell, o.A.

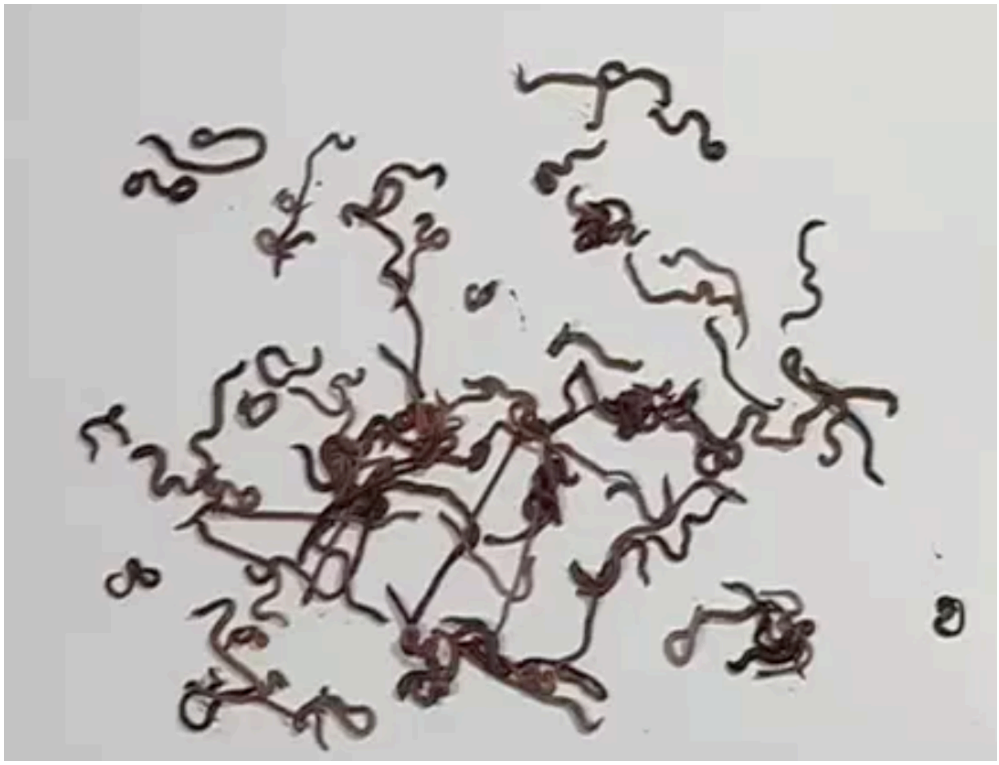

Abb. 35: León Ferrari, *Lombrices*, 2004. Videostill.

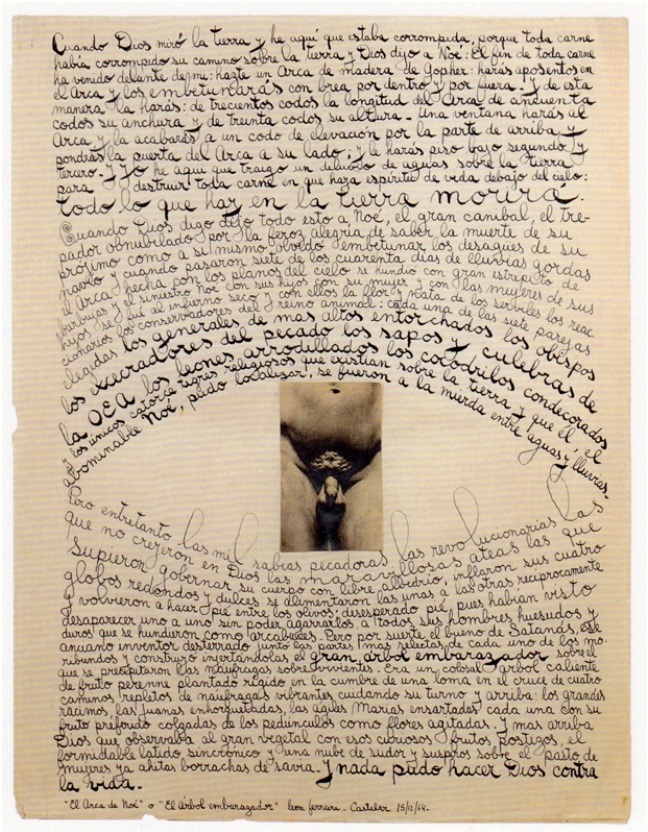

Abb. 36: León Ferrari, *El árbol embarazador*, 1964. Tusche und Collage auf Papier, 42 x 36 cm.

Abb. 37: John Heartfield, *Hitler, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 1932. Fotomontage, o.A.

Abb. 38: León Ferrari, *Sin titulo* (aus der Serie *Nunca más*,), o.J.. Fotomontage und Collage auf Papier, o.A.

Abb. 39: León Ferrari, *Sin titulo* (aus der Serie *Electronicartes*), o.J.. Assemblage aus Kunststoff, o.A.

Abb. 40: León Ferrari, *Juicio final*, 1994. Reproduktion von Michelangelos *Das Jüngste Gericht* (1536-41) und Vogelexkremente, 150 x 120 x 12 cm.

Bildnachweis

Abb. 1: León Ferrari, *Mujer*, 1960. Keramik, 75 x 35 x 18 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.71.

Abb. 2: León Ferrari, *Paloma*, 1961. Draht 30 x 40 x 20 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.48.

Abb. 3: León Ferrari, *Carta a un general*, 1963. Tusche auf Papier, 34 x 17,5 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.96.

Abb. 4: León Ferrari, Sin Titulo (aus der Serie *Nunca más*), 1980. Collage, o.A., in: URL: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/series--series/ (30.01.2013).

Abb. 5: León Ferrari, *Autopista de Sur* (aus der Serie der *Heliografias*), 1982/1997. Blaupause auf Papier, 60 x 60 cm, in: www.leonferrari.com.ar/index.php?/series/heliografias/ (30.01.2013).

Abb. 6: León Ferrari, *La civilización occidental y cristiana*, 1965. Kunststoff, 200 x 120 x 60 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.53.

Abb. 7: Xul Solar*, Nana Watzin*, 1931. Tusche und Wasserfarbe auf Papier, 25,9 x 31,5 cm, in: Barnitz 2001, S.71.

Abb. 8: León Ferrari, *Alicia*, 1947. Öl auf Holz, 40 x 47 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.170.

Abb. 9: León Ferrari, *Cuadro escrito*, 1964. Tusche auf Papier, 66 x 48 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.98.

Abb. 10: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Hölzerner Klappstuhl, Fotografie und Textfeld, 82 x 37,8 x 53, 91,5 x 61,1 cm, 61 x 61,3 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2004, S.257.

Abb. 11: León Ferrari in seinem Studio in der Vicolo di Santa Maria in Capella 12, Rom, 1955, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.46.

Abb. 12: Pablo Picasso, *o.T*. 1949. Keramik, H: 46 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 1967, S.49.

Abb. 13: León Ferrari, *Primera fundacion de Buenos Aires*, 1958, in: URL: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/colaboraciones--colaborations/ (30.01.2013).

Abb. 14: León Ferrari, *Gagarín*, 1961. Rostfreier Stahl, Durchmesser: 52 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.86.

Abb. 15: Naum Gabo, Model des *„Monument to the Astronauts“*, 1966-68. Kunststoff, Papier und Graphit, 8,9 x 7,6 x 5,7 cm, in: URL: www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-model-for-monument-to-the-astronauts-t02175 (30.01.2013).

Abb. 16: León Ferrari, *Torre de Babel*, 1964. Rostfreier Stahl, Bronze und Kupfer, 200 x 80 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.114.

Abb. 17: León Ferrari beim Musizieren mit einem seiner *Berimbau* aus rostfreiem Stahl, in: URL: www.leonferrari.com.ar/index.php?/obra/esculturas-sonoras/ (30.01.2013).

Abb. 18: León Ferrari, *Planeta*, 1979. Rostfreier Stahl, Durchmesser: 129,5 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.134.

Abb. 19: Gego, *Esfera*, 1976. Rostfreier Stahl 97 x 88 cm, in: Rottner/Weibel 2006, S.38.

Abb. 20: Der von Gego entworfene Verbindungsmechanismus, in: in: Rottner/Weibel 2006, S.24.

Abb. 21: Gego, *Reticularea*. Installationsansicht Museo de Bellas Artes, Caracas, 1969, in: Rottner/Weibel 2006, 42.

Abb. 22: León Ferrari, *Sermón de la sangre*, 1962. Schwarze und rote Tusche auf Papier, 110 x 676 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.28.

Abb. 23: León Ferrari, *Música*, 1962. Tusche auf Papier, 45 x 31 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.82.

Abb. 24: Gerhard Rühm, *Ohne Titel (Visuelle Musik)*, 1986. o.A., in: URL: www.belvedere.at/de/events/detail/gerhard-ruehm-%3Cbr-%3Esolotexte--frauenfantasien-mit-klavier--sprechduette%3Cbr-%3Emitwirkend--monika-lichtenfeld-_ed_ET000058097?&date=10.04.2012&page=3 (30.01.2013).

Abb. 25: Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n´abolira le hazard*, 1897, in: Kat. Ausst. Kunstbibliothek 2010, S.216.

Abb. 26: Simón Rodriguez, *Sociedades Americanas*, 1828, in: URL: www.garciabacca.com/libros/simonrodriguez3.html (30.01.2013).

Abb. 27: Henri Michaux, *o.T*. 1960. Tusche auf Papier, 74,5 x 107,8 cm, in: Walther 2010, S.251.

Abb. 28: León Ferrari, *Vocabulario*, 1979. Tinte auf Papier, 31 x 21,5 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.146.

Abb. 29: León Ferrari, *Kamasutra*, 1979. Tinte auf Papier, 31 x 21,5 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.146.

Abb. 30: León Ferrari, *Zoologia*, 1979. Tinte auf Papier. 31 x 21,5 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.146.

Abb. 31: Marcel Broodthaers, *ABC – ABC Image*, 1974. o.A., in: URL: foundation.generali.at/de/sammlung/kuenstler-innen.html#.UQmCmKWqe8U (30.01.2013).

Abb. 32: León Ferrari, *En que hondonda*, 1997. Brailleschrift auf Fotografie, o.A., in: URL: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/retrospectiva--retrospective/ (30.01.2013).

Abb. 33: León Ferrari, *El que no esta conmigo*,1997. Brailleschrift auf Fotografie, o.A., in: URL: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/retrospectiva--retrospective/ (30.01.2013).

Abb. 34: León Ferrari, *Amenazado* (aus der Serie *Mannequins*) 2007, Tinte auf Kunststoffmodell, o.A., in: URL: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/retrospectiva--retrospective/ (30.01.2013).

Abb. 35: León Ferrari, *Lombrices*, 2004. Videostill, in: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/colaboraciones--colaborations/ (30.01.2013).

Abb. 36: León Ferrari, *El árbol embarazador*, 1964. Tusche und Collage auf Papier, 42 x 36 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.100.

Abb. 37: John Heartfield, *Hitler, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech*, 1932. Fotomontage, o.A., in: www.getty.edu/art/exhibitions/heartfield/ (30.01.2013).

Abb. 38: León Ferrari, *Sin titulo* (aus der Serie *Nunca más*,), o.J.. Fotomontage und Collage auf Papier, o.A., in: www.leonferrari.com.ar/index.php?/projects/series--series/ (30.01.2013).

Abb. 39: León Ferrari, *Sin titulo* (aus der Serie *Electronicartes*), o.J.. Assemblage aus Kunststoff, o.A., in: www.leonferrari.com.ar/index.php?/obra/cajas--boxes/ (30.01.2013).

Abb. 40: León Ferrari, *Juicio final*, 1994. Reproduktion von Michelangelos *Das Jüngste Gericht* (1536-41) und Vogelexkremente, 150 x 120 x 12 cm, in: Kat. Museum of Modern Art New York 2009, S.151.

Textanhang

A) Cuadro Escrito

Si yo supiera pintar, si Dios en su apuro y turbado por error confuso me hubiera tocado, agarraría los vellos de la marta en la punta de una rama de fresno flexible empapados sumergidos en óleo bermejo y precisamente en este lugar iniciaría una línea delgada flaca ya con la intención de cubrirla después maniobrando con la transparencia. Al lado un pozo absolutamente negro y definitivo. Enganchados en las ramas algunos repugnantes amarillos circuncisos como nidos de codesera el cochino pájaro del ártico que utiliza sus mismísimos hijos para alimentar las focas que le placen (nadie supo nunca por qué siguen naciendo) colgantes arracimados a la tela ayer virgen de la cual dejo dos cuartas cuadradas libres y enseguida un caballo formidable pero frustratorio por retaceado blanco corriendo espumante con las crines y las colas desplegadas, un verdadero corcel del malón resuelto con realismo fotográfico pero con cierto aire metafísico para introducir uno de los elementos de confusión y también un sospechado sugerido significado opaco bajo el barniz, no simbólico, como para que al verlo alguien ni siquiera se de cuenta que en sus entrañas se refriega preguntándose qué significa ese caballo blanco veloz hacia el monte de Venus entre las hierbas altas oscuras enruladas la gran quebrada magnética y luego el volcán. El pincel más afilado, el estilete de pelo lacio para escribir los mil rulos de esos pastos negros. Pero ese significado debe ser inexistente por verdadero y ni la más pequeña sospecha de certidumbre debe ser engendrada en los ojos que miran: un sudor gaseoso temprano parto de la espuma ocultará los sagaces indicios, los signos de la pesquisa, la satisfacción del adivinar, los escasos temblores, los roces, nada. Nada. Flores de manzanilla despedazadas por las herraduras para levantar la nada del blanco. Con esos puntos de apoyo terminados al ras cambiaría de técnica, a las antípodas con ella, no me refiero sólo a la pintura siempre a puro óleo sino en especial al modo de tomar el pincel como si fuera una bayoneta calada en las uñas pero medio resbaladiza de modo que el aceite con sus naranjas tome esas rugosidades que tiene la nata una vez arrancada. Esas sombras de un gris blanqueado pero trémulas me servirán para apoyar una suerte de ofensiva contra el caballo pero sin caer en una abstracción demasiado lírica que podría desbaratar mi plan pues esta batalla debe quedar suspendida como un péndulo quieto, una plomada, nadie gana nadie pierde ignorantes del favorito veloz hacia la quebrada una escaramuza que espera las pupilas para invadirlas rebalsar en ellas y producir el arrepentimiento o una modificación en su futuro. Y esto no sería tan trabajoso con el pincel que clarividentemente me hice con los rulos oscuros de Alafia y sería una forma de recordarla con sus huellas para la eternidad. Engarzándose con esas huellas y como si fuera el mismo cuerpo que las dejó, un Klein, entre cuatro muy violentísimas rayas azules un organismo desconocido pero familiar airosamente ahorcajado entre los plácidos celestes casi tocando la línea inicial bermeja pero medio como apretado como si me hubiera faltado lugar como si fuera un error como cuando uno estruja la palabra última para que entre en este renglón. Achicada ese organismo sorprendente por el peso de Alafia inmortalizada contra un amontanamiento de frutas, algo parecido algo que me deje un poco de espacio como si Fontana hubiera roto la tela en triángulos de lados cóncavos que lo empujen a uno a mirar atrás para saber a dónde va eso, a tocar con la uña para saber si es cierto, pero no frutas ni piedras ni pelotas, no se qué, tampoco surrealista, tendría que tener la tela aquí para resolverlo bajo el impacto de la fiebre inspirante, algo absolutamente nuevo desconocido el corazón escondido de toda la obra: cuarenta centímetros cuadrados disimulados adrede en los varios metros que tiene este cuadro para que nadie perciba el lenguaje inaudible y reservarle la satisfacción a un sabio estudioso futuro de lo muerto que pondrá todo en claro y buscará agitado los huesos en mi cajón para hacer con ellos una especie de amuleto expuesto en un museo ante los prosternados feligreses rezadores por mi alma hoy viva pero escondida en Castelar. Esos mismos huesos que con su carne encima pintarían este pedazo digno de un collage inventado por Dios. Sin descansar atacaría el todavía virginal sector a la derecha del pantano y haría tocando apenas los cascos del corcel un remanso donde el espectador encuentre su descanso y el mío también un campo de pastoreo con verdes crecientes de sabiduría y flores para tirarse allí a respirar las hojas tachar el mundo y volver a imaginar de nuevo aquella mujer que tenía los pómulos bajo los ojos como si fueran la respuesta o el duplo de un rebote de los montes importantes que se extendían majestuosamente a ambos lados del valle del esternón. quedarse en el valle a soñar la siesta a la sombra redonda nadar en sus ríos forrado de escamas y trepar mojado los montes en espiral rodando cayendo subiendo hasta aferrarme a la punta con el pincel y la tela para utilizar esos jugos que me suben capilarmente desde las frutillas donde Alafia concluía sus senos mientras bailo sin tocarlas mientras saco por el pincel de rulos de Alafia los jugos de las frutillas apenas exprimidas de Alafia para hacer la superficie la piel transparente de un nuevo cuadro encima del otro como si no existiera siendo sólo una nueva explicación con algunas palabras que al azar coinciden y se

refuerzan en resonancia pero el resto casi todas entremezcladas alargándose en combinaciones estupefactas trasformadas en dibujos enredaderas secas contra los revoques de una casa consumida o borrándose las unas a las otras para alcanzar la evidente confusión de la verdad. Y así terminaría mi cuadro capital. Pero Dios no lo quiso, cuando yo en mi turno pasé a su lado con el alma extendida en una limosna Dios no quiso tocarme: tenía su mano entretenida haciendo los montes valles y nalgas de Alafia y no quiso sacarla ensimismado en Alafia aunque era mi turno y no quiso tocarme.

León Ferrari,17.12.1964

B) El arte de los significados

Trabajo presentado por León Ferrari en el primer encuentro de artistas que formaron el grupo "Tucumán Arde" en Rosario (Argentina) en agosto de 1968.

La nueva vanguardia estética que se está constituyendo en nuestro país tiene a mi criterio, tres características que se refieren a :

1 el significado de la obra,
2 la eficacia con que dicho significado se transmite y
3 el público al cual se dirige.

El grupo de arte experimental que desde hace unos diez años está trabajando sobre las diversas tendencias internacionales de la plástica, tiene el mérito de haber formado una generación de plásticos que se distinguen por su espíritu de búsqueda, de renovación, de revolución estética. Esa preocupación renovadora, que constituye uno de los fundamentos de la nueva vanguardia, fue posiblemente la causa de que un sector de aquella generación se diera cuenta que, mientras se dedicaba a realizar y renovar sus obras y tendencias en un clima de aparente y festejada libertad, estaba en realidad obedeciendo las reglamentaciones de una academia que le ordenaba hacer arte sin ideología, sin significado y para un público de elite cultural y social. Nuestra vanguardia, en efecto, como casi todas las vanguardias contemporáneas, dirigió sus obras a los críticos, teóricos, coleccionistas, museos, instituciones, muestras internacionales, periodistas, etc., que los comprendían, alentaban y daban prestigio. Este primer público al que se dirigía el artista, esta suerte de elite cultural de la plástica, hizo entonces las veces de intermediario y explicador de las nuevas tendencias introduciéndolas en los sectores más pudientes: ya sea con los argumentos que esgrime el interés comercial de los comerciantes de arte; ya sea con los a menudo herméticos y especializados razonamientos de los teóricos que suelen limitar sus estudios a lo que ellos mismos encuentran en las obras descartando lo que las mismas significan para el común de los mortales; ya sea por las charlas y conferencias de divulgación realizadas en asociaciones de amantes del arte o de sostenedores de museos; ya sea a través de artículos periodísticos que suelen descartar de la obra todo lo que no sea raro, curioso o divertido, deteniéndose en cambio en detalles y aspectos secundarios que pueden servir para darle a la publicación la "agilidad periodística" o el "cinismo sofisticado" que asegure su venta.

Estos intermediarios, y las elites que ellos arrastraban, y el grupo de artistas mismos, constituía la mayor parte de su público. Cabe señalar que no todas las elites estaban con la vanguardia: parte de los intermediarios, y las elites sociales que ellos representaban, atacaron a la vanguardia quizá porque su ideología era tan conservadora que los irritaba cualquier signo de revolución, aunque sólo se tratara de un revolución de formas plásticas. El panorama era todavía más complejo si se tiene en cuenta las críticas que la vanguardia recibió desde la izquierda y que generalmente no tomó en cuenta.

Es posible que una de las causas de aquella situación se deba a que las vanguardias se dedican en general a desarrollar nuevos lenguajes cuyas claves desconoce la mayoría, desconocimiento que la induce a rechazar la obra o a mostrarse indiferente, actitud que origina el alejamiento del artista quien se vuelve hacia las minorías que dicen comprenderlo. Esas minorías entonces realizan con el artista una suerte de canje de prestigios: le ofrece sus salas, sus premios, sus becas, sus publicaciones, sus fiestas, que prestigian al artista, y le toma sus obras, o su amistad, que la prestigian y que usa como indicadores de posición social y cultural. Es decir que la cultura producida por artistas que

ideológicamente se sienten cerca de las mayorías populares, es usada por las minorías como un arma más en su constante lucha contra las mayorías, en su constante búsqueda de argumentos que justifiquen sus privilegios, en su constante afirmar que eso que la elite entiende por cultura da derechos a poseer y gobernar.

Pero sucede que muchas veces esa cultura no existe y es simulada con signos y señales que tácitamente colocan a su propietario en la escala de los cultos. Y una de las señales más cómodas es el cuadro que se cuelga una pared, que no da el trabajo de ser leído, ni de ser estudiado, ni de ser escuchado: basta con decir que es gustado para recibir su contagio cultural. Los artistas solemos ser entonces algo así como tejedores de taparrabos culturales para los desnudos enriquecidos cuya ideología combatimos. La cultura es entonces un arma enemiga de guerra en la guerra fría de las clases sociales y en la guerra total de los países desarrollados contra los así llamados subdesarrollados. Pocas veces se oye hablar tanto de cultura como cuando se habla de las guerras colonialistas del pasado y las neocolonialistas del presente: son guerras del culto contra el inculto y eso las justifica a los ojos de quien define cultura. Es así como la cultura que el artista está haciendo es su enemiga.

El artista de izquierda sufre entonces una disociación entre lo que piensa y lo que hace, que se va multiplicando a medida que tiene éxito, a medida que los intermediarios lo promueven, a medida que la elite social lo acepta, lo toma y lo usa. Hubo artistas que descubrieron esta evidencia y reaccionaron suprimiendo la primera etapa de su disociación. Hicieron entonces obras de arte en las que expresaron sus ideas, obras con mensaje, con contenido, con denuncia. El triunfo de sus obras significó el fracaso de sus intenciones: el pequeño público y los intermediarios demostraron su extraordinaria capacidad de absorción tomando la obra por sus formas y minimizando sus contenidos. El arte es tan importante para ellos que si la obra es arte la denuncia desaparece. Las villas miserias con latas pegadas se vendieron a muy buenos precios. El comprador sólo pide que haya arte, no le interesa lo que el pintor dice, sólo le interesa cómo pone la pintura y cuál es su prestigio. No le importa que lo insulten si el insulto es artístico. El arte todopoderoso sublima y abraza todas las ideologías. Crítico, intermediario y comprador miran la denuncia y ven arte. Y entonces el arte se convierte también en un enemigo del artista, en un deformador de sus ideas, en un apaciguador de sus rencores; porque la denuncia que es comprada por el denunciado muere y se convierte no sólo en un indicador de jerarquía social sino también en un indicador de la tolerancia, el humor, la inteligencia, de la clase social, que él está condenado. El denunciado que compra una denuncia está "sobrando" al denunciante, lo está usando com un distintivo de su clase, como un distintivo de la sabiduría de su clase.

Por otra parte debemos tener presente que la obra no es el resultado del trabajo de un hombre sino que es el resultado de un multitud de factores que se canalizan a través del autor, en especial el medio donde se realizan y el público al que se dirigen. El constante cambio de opiniones entre autor y observador, la trascendencia que se suele dar a las críticas periodísticas, la fuerte competencia que se desarrolla entre los plásticos, los deseos de promoción y éxito, los premios, becas y el humano y natural deseo de ganarse la vida vendiendo sus obras, condicionan en tal forma al artista que se puede afirmar que la obra se realiza en colaboración invisible entre artista y su público, entre el artista y los intermediarios. Este hecho fue perfectamente comprendido por los intermediarios que apoyan y promueven a las nuevas corrientes organizando exposiciones nacionales o internacionales. Estos personajes en un principio limitaron su acción a la selección de un grupo de artistas que participaba en la exposición con las obras que cada uno de ellos resolvía. Pero luego los organizadores se transformaron en tutores del arte y en creadores: sus obras eran las exposiciones colectivas que organizaban pretendiendo que las diversas piezas expuestas se ajustaran a sus directivas. Propusieron entonces formas, descartaron temas, sugirieron otros, rechazaron ideas y obras y terminaron exigiendo informes previos sobre las obras a exponer. El caso límite se registró este año cuando el director de un Museo, suspendió el montaje de una obra porque su autor se negó a disponer algunos materiales de la misma en la forma como dicho personaje exigía. Es como si antes de colgar una muestra cubista o dadá los cuadros debieran pasar por las oficinas del director del museo donde el buen señor, pincel en mano, procediera a modificar las formas y colores que encontrara de mal gusto.

El caso mencionado unido a los numerosos episodios de censura, autocensura y discriminación, tolerados en un principio por los artistas y agudizados durante el corriente año, señalaron muy claramente que una de las funciones de los intermediarios es impedir que los artistas hagan obras que molesten a las minorías. Ante esa realidad, la vanguardia se encontró frente al siguiente dilema:

o seguir trabajando en desarrollos formales bajo la dirección y censura de los intermediarios, en obras destinadas a las minorías y reflejando tendencias y modas que nos llegan del exterior donde también están destinadas a las minorías, o cambiar de público. Es decir que si el pequeño público era una suerte de coautor que deformaba sus obras, el artista se vio ante la necesidad de buscarse otro que las esclareciera. Y esto es lo que ahora está sucediendo: por primera vez nuestra vanguardia no se limita a un mero cambio formal, realizado con no-significados frente a un pequeño público, sino que rompe con todo el medio que lo alentaba y controlaba, rechaza a las minorías y a sus intermediarios nacionales y extranjeros, y se dirige a las mayorías. Es decir que la vanguardia se niega a agregar un eslabón más en la cadena abstracción geométrica, informalismo, neofiguración, neogeometría, arte pop, happenings, etc, y se traslada a otros medios donde experimentará con intenciones estéticas absolutamente diferentes.

Cabe señalar que ha habido algunos intentos de acercar el arte a un público más amplio. Aparte de todos los usos y aplicaciones que el arte tiene en publicidad, modas diseño industrial, etc, una vez que el lenguaje desarrollado por las vanguardias comienza a ser comprendido y gustado, hubo algunas obras de la vanguardia formalista que tuvieron carácter más popular pero que nada tienen que ver con las intenciones de la nueva vanguardia. Algunas obras de Marta Minujin, por ejemplo, y las exposiciones de Julio Le Parc, con ser muy diferentes tienen en común la intención, o el resultado, de presentar obras con características ingeniosas, novedosas o divertidas, que originan una mayor afluencia de visitantes. Son obras que el artista abre al gran público desde su posición de elite en estrecha alianza cultural con las minorías y, a veces, desde las instituciones de las minorías. Esto las hace aparecer como participando del paternalismo cultural que las minorías suelen sentir por las mayorías.

En un plano bien diferente se encuentra alguna de las obras del arte de los medios y, por encima de las obras, las ideas que publicaron Roberto Jacoby y Eliseo Verón sobre la utilización de los medios masivos de información en obras que no se limiten a un juego formal sino que "actúen sobre el receptor", de "hacer hacer". Las ideas expuestas, especialmente por Jacoby, incluyen la ampliación del público receptor y el uso de los medios de información para llegar a él, y constituyen uno de los más valiosos antecedentes de la nueva vanguardia.

El cambio de público, el cambio de coautor, implica un cambio en la manera de analizar y estudiar una obra. El artista ya no verá más a su obra en el espejo formado por los aplausos y críticas de los teóricos de la elite, que se detienen en los aspectos formales de la misma, sino que la verá a través de las reacciones y opiniones de las mayorías, que suelen preocuparse más por lo que la obra significa que por su estilo formal. Es decir que el artista juzgará sus obras, y las ajenas, por lo que las mismas signifiquen para el público al que van dirigidas. Las obras no son entonces geométricas, informalistas o figurativas; sino que son significantes o no significantes.

Encarando el estudio en esta forma nos encontramos con dos casos extremos. Uno de ellos sería una obra informalista que reprodujera la mancha simétrica de un test Rorschach; una encuesta entre un grupo de observadores nos indicaría que hay tantas interpretaciones como observadores, pues cada uno de ellos proyecta en el significado de la obra su propia personalidad. Estas obras, que podrían llamarse de arte Rorschach, son de significado abierto, libre o múltiple, y su personalidad significante es casi nula pues se limitan a ser un punto de apoyo, un centro de sugestión, para que el observador encuentre en ella lo que él mismo determina, o la rechace de plano si no le interesa. Con este tipo de obras el autor no puede hacer mensajes pues si los incluye en su cuadro su mensaje se deformará al transformarse su significado en el observador.

El otro caso extremo es el de una obra cuyo significado sea igualmente interpretado por todos los observadores: es una obra de significado cerrado, único o ineludible. Entre estos dos puntos extremos se encuentran todos los matices que resultan de la mayor o menor preponderancia de la obra o del observador cuando se produce el choque entre ambos. Allí se encuentran también las obras sobre las cuales la mayoría de los encuestados conteste que no significan nada: son obras sin significado.

Cabe señalar la diferencia que existe entre una naturaleza muerta, por ejemplo, cuyo significado es sólo un soporte para hacer buena o mala pintura, y otra obra a la cual el autor premeditadamente quiere dar un significado trascendente.

La mayor parte de las obras de vanguardia de los últimos años son de significado libre, sean cuales hayan sido las intenciones de sus autores y las interpretaciones que los críticos le hayan dado. Y se puede sospechar además que gran parte de los artistas no se preocuparon por los significados sino que invirtieron todos estos años en renovar las formas. De modo que la vanguardia, cuya característica es la de romper reglamentos, normas y leyes estéticas, se limitó a destruir leyes formales sin darse cuenta quizá que su afán de cambio se limitaba a un aspecto de la obra, que su destrucción de academias estaba gobernada por una academia invisible e inviolada: la academia de la revolución formal, la academia del significado libre o del no significado.

Las obras de vanguardia tuvieron un significado, a pesar de todo, un significado que se refiere precisamente al cambio formal que esa vanguardia propone. El significado principal de las primeras obras informalistas no se desprendía del cuadro en sí, sino de la aparición de la mancha en oposición a la abstracción geométrica. El significado era el hallazgo de una nueva forma de expresión. Eso es lo que las hace fuertes. Pero perdido ese significado inicial por el rápido desgaste de las nuevas formas, esas escuelas mueren en el arte decorativo y académico. La vanguardia se lanza entonces a buscar otro cambio y a buscar otro significado de cambio que dé vida a sus obras, pero se limita a buscar nuevas formas de decir cosas sin preocuparse por lo que esas formas en definitiva van a decir, sabiendo quizá que, de todos modos, su obra tendrá una interpretación oficial, vector resultante en un principio de las interpretaciones de los observadores contemporáneos, en especial de los críticos, teóricos, etc, y más adelante, cuando esto sea historia, de su ubicación en el tiempo estético.

Si consideramos a la obra de arte como una organización de materiales estéticos seleccionados por su autor y realizadas siguiendo reglas inventadas por el autor o tomadas prestado, podemos comprobar que lo que la vanguardia ha hecho ha sido ampliar constantemente la lista de materias primas usables en arte y renovar constantemente las leyes que la organizan. Así fue como al óleo y al bronce se agregaron los trapos, las latas, lo cursi, la luz, el sonido, el tiempo, el ambiente donde se expone, los medios de difusión, la autodestrucción, la acción, etc. Pero al ampliar la lista, la vanguardia y sus teóricos olvidó o rechazó uno de los materiales estéticos más importantes: los significados. Cuando algunos teóricos afirman que la ideología es el anticuerpo del arte o que los significado son irrelevantes en el juicio de la obra y cuando algunos artistas afirman que no es posible mezclar la política con el arte, están en realidad afirmando que los contenidos, por lo menos los contenidos políticos, no son materiales estéticos sino que son aestéticos o antiestéticos. La vanguardia obedeció a esos principios como si le hubieran ordenado: de los colores no usarás el amarillo. Olvidando que no hay absolutamente nada que no pueda ser usado para hacer arte y que quien afirme que el rojo, el tiempo, el significado, la política , no es compatible con el arte, no es material estético, desconoce lo que es vanguardia.

Los significados claros, los compromisos sociales, la ideologías, constituyeron entonces lo que Noé llamaría una de las antiestéticas más perdurables e inconmovibles. Era previsible que, aunque sólo fuera por motivos profesionales la vanguardia la eligiría para hacer de ella su nueva estética. Es lo que está sucediendo.

El significado sólo no hace una obra de arte. Los diarios están llenos de significados que la gente lee indiferente. Nuestro trabajo consistirá entonces en organizar esos significados con otros elementos en una obra que tenga la mayor eficacia para transmitirlos, revelarlos y señalarlos,. Nuestro trabajo consiste en buscar materiales estéticos e inventar leyes para organizarlos alrededor de los significados, de su eficacia de transmisión, de su poder persuasivo, de su claridad, de su carácter ineludible, de su poder o de obligar a los medios de difusión a publicitar la denuncia, de su característica de foco difusor de escándalo y perturbación.

El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera.

Algunos de estos pensamientos originaron las obras que expuse o publiqué en los últimos años. Otros se los debo a conversaciones con amigos o a la observación de sus obras, en especial de: Margarita Paksa, Ricardo Carreira, Roberto Jacoby, Pablo Suarez, Eduardo Ruano.

León Ferrari, Agosto 1968

Zusammenfassung

León Ferraris umfangreiches Oeuvre vorzustellen, die Bedeutung dessen Heterogenität zu hinterfragen und ihr weniger eine naive Orientierungslosigkeit als vielmehr eine bestimmte Absicht zu attestieren, ist Ziel der vorliegenden Diplomarbeit. In seiner 60-jährigen Laufbahn als Künstler hat der Autodidakt ein lebendiges, anspruchsvolles und hoch poetisches Werk geschaffen, bestehend aus Skulptur, Zeichnung, Collage und Assemblage. Heute noch beschäftigt er sich intensiv mit Schrift und Sprache, er schafft Kommentare zu Raum und Zeit, gibt Rätsel auf und lotet Grenzen aus, um diese daraufhin zu brechen. Polemisch aber auch humorvoll hinterfragt er das Absurde und die Gewalt in politischen und religiösen Systemen und schreibt kritische Texte zu Kunst, Macht und christlicher Intoleranz. Unabhängig gängiger Normen findet Ferrari stets neue künstlerische Ausdrucksweisen und entwickelte damit eine eigene, sehr persönliche aber gleichzeitig auch universelle Sprache. Inhaltlich ziehen sich die Kritik am politischen System und sein Hass gegen die Institution Kirche wie ein roter Faden durch sein Schaffen, das Streben nach Unabhängigkeit und Freiheit bildet eine Konstante.

Angesichts dieser Vielfalt stellt León Ferrari im Kunstgeflecht Argentiniens eine beachtenswerte Einzelposition dar und nimmt selbst im Vergleich mit der internationalen Avantgarde oftmals eine Vorreiterrolle ein, überregionale Anerkennung und Auszeichnungen für sein Werk erhielt er jedoch erst in hohem Alter. Die Frage warum dem so ist und ob wir es mit einer eurozentristischen Kunstgeschichtsschreibung, die alles Fremde der eigenen Geschichte unterordnet, zu tun haben, bildet einen zusätzlichen Schwerpunkt.

Curriculum Vitae

Maria Laska
***1985**

Ausbildung	
2004 - 2013	Studium der Kunstgeschichte, Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien
10-11/2009	Forschungsaufenthalt in Buenos Aires, KWA-Stipendium der Universität Wien
1995 - 2004	Gymnasium Kollegium Aloisianum, Linz
Arbeitserfahrung	
2013	Registrar, Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21), Wien
06-12/2012	Persönliche Assistenz von Francesca von Habsburg, TBA21, Wien
02-05/2011	Assistenz Künstlerdepartment, Life Ball, Wien
07-11/2010	Praktikum, Swiss Institute / CONTEMPORARY ART, New York
10/2008 - 06/2009	Praktikum, Christine König Galerie, Wien
08/2008	Volontariat, Neue Galerie, Graz
Sprachen	
Deutsch	Muttersprache
Englisch	Verhandlungssicher
Spanisch	Verhandlungssicher
Französisch	Grundkenntnisse
Italienisch	Grundkenntnisse