Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 38: Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas

Artikel: Cumulus from America : alternative paths for the noble savage = Alternativpfade für den edlen Wilden

Autor: Ponce de León, Carolina / MacAdam, Alfred / Aigner, Thomas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681414

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

Our contributors to this issue are CAROLINA PONCE DE LEÓN and ADRIAN SEARLE. Carolina Ponce de León is an art critic and curator. She lives in Santa Fé de Bogotá, Columbia. Adrian Searle is a critic and curator living in London.

ALTERNATIVE PATHS FOR THE NOBLE SAVAGE

CAROLINA PONCE DE LEÓN

The multiculturalism of recent years has favored a change of perspective toward the South: Latin American art is a greater presence than ever before in metropolitan centers. This change has paradoxical implications. The center is redefining itself, decentralizing itself, opening itself to the other. But how does Latin American art fit in this new system of relationships? "The hegemonic center is always the I, the rest of us are the others," notes the Cuban critic Gerardo Mosquera. Even if borders are being crossed and displaced, the situation is not absolutely clear for Latin American art: Either it accepts the hospitality of the centers and risks a kind of domestication or it decides strategically on what terms it will accept that hospitality.

Multiculturalism, motivated in part by cultural guilt and spiritual fatigue, corresponds to today's notions of the politically correct. It has put pressure on different art institutions and has been reinforced by the necessary commemoration of the five-hundredth anniversary of the arrival of Christ to the Americas. But vestiges of the modernist model still influence the ways in which Latin American art is presented in the centers, so the vertical axis of cultural dependency is still intact.

The recent exhibition *Latin American Artists of the Twentieth Century,* organized by Waldo Rasmussen for the Museum of Modern Art, is an extreme example of the complex implications that ensue when Latin American art is presented from the point of view of modernist premises that ignore the tensions extant within Latin American art.

One of the primary objectives of the curator was "to offer visual evidence that the work of Latin American artists deserves to be exhibited or collected."[1] In other words, Latin American art not only has a quality valid enough to be recognized by the center (MOMA) but can transcend geopolitical coordinates and be assimilated within the circuit of values, market and otherwise, of the mainstream.

Setting aside intentions to correct cultural indifference, it is clear that Latin American art will do itself precious little good either by assimilating itself into the Eurocentric model of Twentieth Century Art History or into the options of the magical or political. In a structure like MOMA, which strongly reinforces the idea of the West as a global center, one wonders what would become of projects as radical as

those of Eugenio Dittborn, José Bedia, or Cildo Meireles, where the condition of being peripheral is inseparable from the artistic action they undertake: stereotypes and categories are so defined that the work limits itself to representing them.

Getting into MOMA is an important symbolic conquest, but what is it that Latin American art has gotten itself into? When the institution itself is based on an artistic project that excludes context and presents cultural difference by means of absolutist and formal premises, we have to ask if difference is not being institutionalized to the point of becoming inoperative. In the face of an attempt at recognizing the "cultural other" in these terms, we come to feel that we are witnessing a diplomatic act as awkward as Dan Quayle's in Central America—when he lamented to his "Latin" interviewers at his not having continued his study of Latin so that he could better communicate with them: the other only seems to be recognizable to the degree that its difference is assimilated into a previous expectation. (MOMA committed a similar gaffe when it sent out invitations to "La" MOMA, the "Latin" touch that was supposed to be a publicity hook to announce the event to the press: the word "museum" in Spanish is, of course, masculine, so "La" MOMA should have been "El" MOMA.)

Being in the role of the other means being alert to the cultural prototypes that reduce your identity to an essential as a guarantee of authenticity or originality; it also means analyzing that political implications included in that reduction. The homogeneous category "Latin American art" simultaneously neutralizes the interior complexity of its expressive registers, the hybrid character of its cultural, historical, and social processes, as well as the strategies it exercises to present and represent itself in its relationship to the center.

Latin American art is faced with creating a new cultural topography internally and externally, and diversifying the preconceived parameters within which it has been placed and which promote cultural undervaluation—such things as "the exotic paradise" (geographical and sexual) of preindustrial magic realism, political instability, and the postcolonial condition. This frame of reference creates an ideologically charged set of expectations: finding a folkloric, ritualistic, political, or simply derivative artistic response. The modernist model only allows two options for the art of the periphery: one, correspondence to the models of the center, which condemns it to being an epigone and to seeing itself diluted within aseptic internationalism; two, difference, tricked out with political, religious, or social exoticism, as the only possibility for originality. If Europe underwent its self-criticism in the eighteenth century through the romantic figure of the "noble savage," in today's world the condescending understanding of difference reiterates that kind of relationship: it's constituted in an inverted model of the center, one that cannot be communicated, that is intangible, separated, and alien.

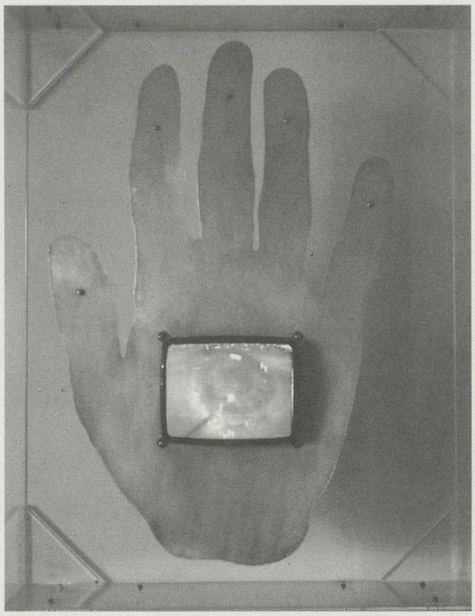
Although most Latin American nations took stylistic tendencies from the centers, it was not, in the best cases, done in a servile manner. Looking at Latin American art through the filter of the modernist model reveals little about what attempts to invent modernity meant in the countries of the southern half of the hemisphere. Modernity in the art of Latin America does not have a one-for-one correlation with that of the industrialized nations. Under the permanent tension and demand—as much internal as external—of validating its position with regard to identity, social priorities, tradition, and universality, the produc-

ARTURO DUCLOS, PARADISUS, 1991, mixed media, oil and acrylic on canvas / Mischtechnik, Öl und Acryl auf Leinwand.

tion of art represented, and still represents, a clear ethic, social, and cultural commitment.

Venezuela's Armando Reverón, Cuba's Wifredo Lam, or Uruguay's Joaquín Torres-García are pioneering examples of modern art in South America that fused a cultural and spiritual tradition with the universalist premises of modernism and legitimized an action that went in two directions: the first, to infiltrate aesthetic priority with a charge rooted in their cultural heritage; the second, to renew, reactivate, and modernize the symbols and meanings of their cultural identity. We may use this same point of view when looking at the work of many contemporary Latin American artists who are aware of the double, center/periphery register within which they must move and in which the center is only one zone of passage.

Eugenio Dittborn's *Airmail Paintings* fly over frontiers, break the isolation, join center and periphery in a single place, open up and then come back by return mail. They constitute an exemplary metaphor for the transversality that contemporary Latin American art uses to connect different spaces and temporalities. Cultural hybridization creates new orders of complexity in which the experience of the center is atomized, made mobile, and able to locate itself in any venue. Being peripheral nowadays offers the Latin American artist the privileged possibility to act in various contexts. To be agile, strategic. To displace the center or subvert it.



JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ DIEZ, MANO PODER (HAND POWER / DIE KRAFT DER HAND), 1991. VIDEO INSTALLATION.

Local references like Jose Bedia's Afro-Cuban Congo vision of the universe; or the disappearance or deterritorialization of the victims of Colombia's violence that construct the artificial memory of Doris Salcedo's *Defiance* series; or the transposition of Catholic iconography in the works of the Venezuelan José Antonio Hernández Diez or the Chilean Arturo Duclos have a much wider resonance to the degree that the sophistication of their techniques connects the local and private being with the new reality of signs and systems in contemporary art. The displacement of the center creates the possibility of modifying the historic equilibrium between the periphery and the center and allows the adoption of political, artistic, and cultural strategies.

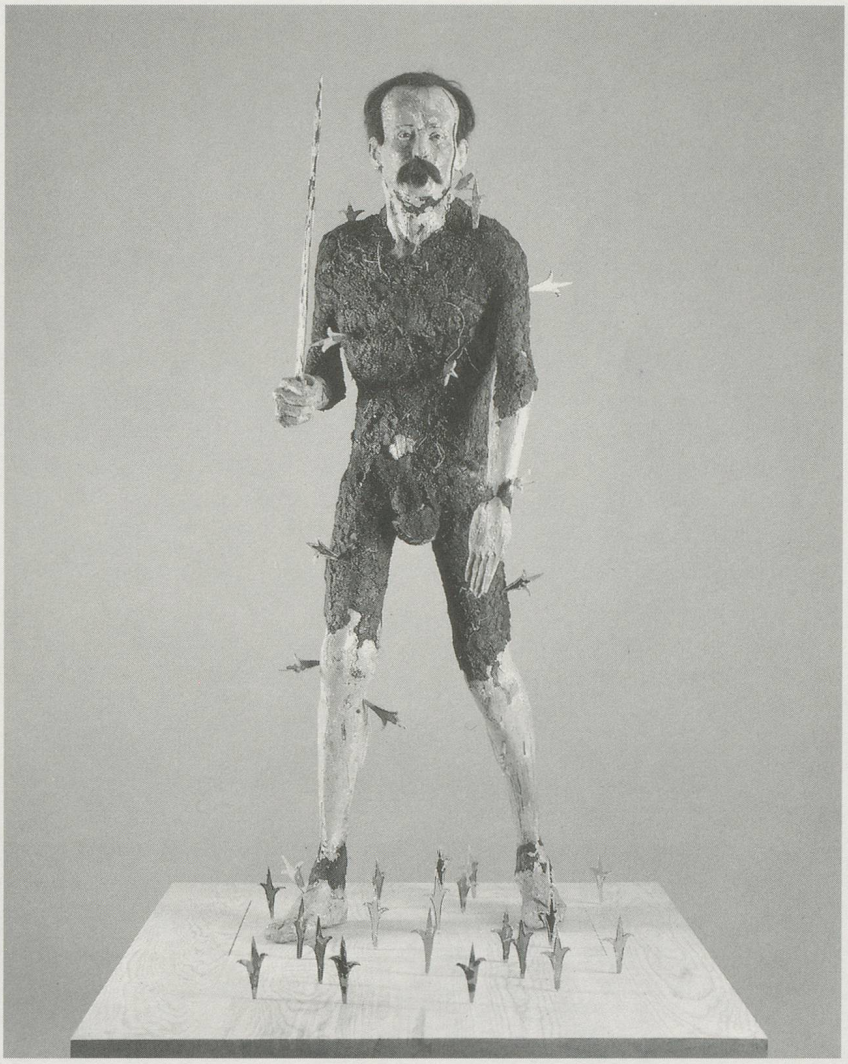
The new political and cultural frameworks that have arisen in the past few years are altering both monocultural hegemony and the pyramidal structure of modernism. They have obliged artists, critics, and curators to reformulate their activities in the light of local, hybrid, variable, and diverse eventualities. Even if postmodern and multicultural art is, without any doubt, a context more in accord with Latin American cultural hybridization, it is necessary to be aware of the systematization already taking place.

The need to be politically correct has fractionalized art that is not located within the parameters of sex, gender, race, or ethnicity. The tendency is toward a unifying moralism. Difference is being fetishized. The symmetry between curatorial discourse and the works of art in the 1993 Whitney Biennial, for instance, makes one think that the challenge to categories is becoming trapped in a provisional formal coherence that makes art predictable and programmatic. It is very possible that multiculturalism will become just one more trend, one, unfortunately, that marginalizes those who are not explicitly located on the center/periphery axis: those, for instance, who work within the periphery and for the periphery, on the margin of official local circuits, like the Colombian artist Antonio Caro, who creates field work

in marginal urban or rural areas. There are also artists who work from within the centers, altering or enriching the systems of signification of the centers without necessarily making a point of their own ethnicity or specific difference. This is the case of Meyer Vaisman, whose work wraps the problem of identity within a paradox and dissolves the extremes of the opposition center/periphery. His actual status as a Latin American seems diluted because of his participation in the mainstream circuit. The paradox of his coordinates has left more than one curator of multicultural projects perplexed, even in his native Venezuela. They simply don't know where to place him.

These are factors to take into account when predicting what will happen to Latin American art once the media lower the volume on the "Latin boom." It is vital that the multicultural process refine the mechanisms of transversality. Contemporary art's new systems of representation and the new politics of difference have combined in order to gain access to more effective levels of communication that are closer to society at large. But in the same way that contemporary art has reevaluated the politics of representation, it is important that critics and curators do the same with regard to the way in which art is presented and discussed—without preexisting, new, or unifying categories, favoring instead the creation of zones of convergence, tension, and expansion among the individual paths taken by artists, establishing networks that do not neutralize the signs of difference.

1) "Latin American Artists of the Twentieth Century," Berta Sichel interviews Waldo Rasmussen for the magazine *Art Nexus* (Bogotá, 1993).



JUAN FRANCISCO ELSO, POR AMERICA (FOR AMERICA / FÜR AMERIKA), 1986, carved wood, plaster, soil / Geschnitztes Holz, Gips, Erde.

(Translation from the Spanish: Alfred MacAdam)

ALTERNATIVPFADE FÜR DEN EDLEN WILDEN

CAROLINA PONCE DE LEÓN

Die Multikultur der letzten Jahre hat einen Blickwechsel Richtung Süden begünstigt: Die lateinamerikanische Kunst ist in den Zentren der Metropolen umfassender vertreten als je zuvor. Dieser Wechsel birgt Widersprüche. Das Zentrum definiert sich neu, dezentralisiert sich, öffnet sich dem anderen. Aber wie fügt sich die lateinamerikanische Kunst in dieses neue Beziehungssystem ein? «Das Hegemonialzentrum ist immer das Ich, wir übrigen sind die anderen», bemerkt der kubanische Kritiker Gerardo Mosquera. Selbst wenn nun Grenzen überschritten und verschoben werden, ist für die lateinamerikanische Kunst die Situation nicht vollkommen klar: Entweder nimmt sie die Gastfreundschaft der Zentren an und riskiert so eine Art Domestizierung, oder sie geht strategisch vor und entscheidet, unter welchen Bedingungen sie jene Gastfreundschaft annehmen will.

Multikultur, zum Teil durch kulturelles Schuldgefühl und geistige Ermüdung begründet, entspricht den heutigen Vorstellungen von politischer Korrektheit. Sie hat verschiedene Kunstinstitute unter Druck gesetzt und mit der unumgänglichen Gedenkfeier zum 500. Jahrestag der Ankunft Christi in Amerika noch mehr Gewicht bekommen. Aber Überreste des modernistischen Modells prägen noch immer die Art und Weise, in der lateinamerikanische Kunst in den Zentren präsentiert wird; die Längsachse kultureller Abhängigkeit bleibt also unangetastet.

Die Ausstellung *Latin American Artists of the Twentieth Century,* die Waldo Rasmussen kürzlich für das Museum of Modern Art (MOMA) organisierte, zeigte ganz krass auf, welche komplexen Auswirkungen es hat, wenn lateinamerikanische Kunst aus einem modernistischen Voraussetzungen verhafteten Blickwinkel dargestellt wird, der die innerhalb der lateinamerikanischen Kunst bestehenden Spannungen ausser acht lässt.

Es war eines der Hauptziele des Kurators, «einen sichtbaren Beweis dafür zu erbringen, dass die Arbeiten lateinamerikanischer Künstler ausgestellt und gesammelt zu werden verdienen»[1]. Das heisst mit anderen Worten, dass die lateinamerikanische Kunst nicht nur gut genug ist, um vom Zentrum (MOMA) anerkannt zu werden, sondern ausserdem über geopolitische Koordinaten hinausgehen und in den üblichen Kreislauf der Werte, auch des Marktwerts, aufgenommen werden kann.

Wenn man einmal die Absicht, kultureller Gleichgültigkeit entgegenzuwirken, ausklammert, dann ist klar, dass es der lateinamerikanischen Kunst mehr schadet als nützt, wenn sie sich entweder ans eurozentrische Modell einer Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts anpasst oder mit der Wahl des Magischen oder Politischen gleichsetzt. Man fragt sich, was in einem Gefüge wie jenem des MOMA, das die Vorstellung vom Westen als einem weltumspannenden Zentrum tatkräftig unterstützt, wohl mit so radikalen Projekten wie jenen von Eugenio Dittborn, José Bedia oder Cildo Meireles geschehen würde, wo der Umstand, sich an der Peripherie zu befinden, untrennbar ist von ihrer künstlerischen Tätigkeit: Klischees und Kategorien sind so festgelegt, dass sich das Werk darauf beschränkt, diese darzustellen.

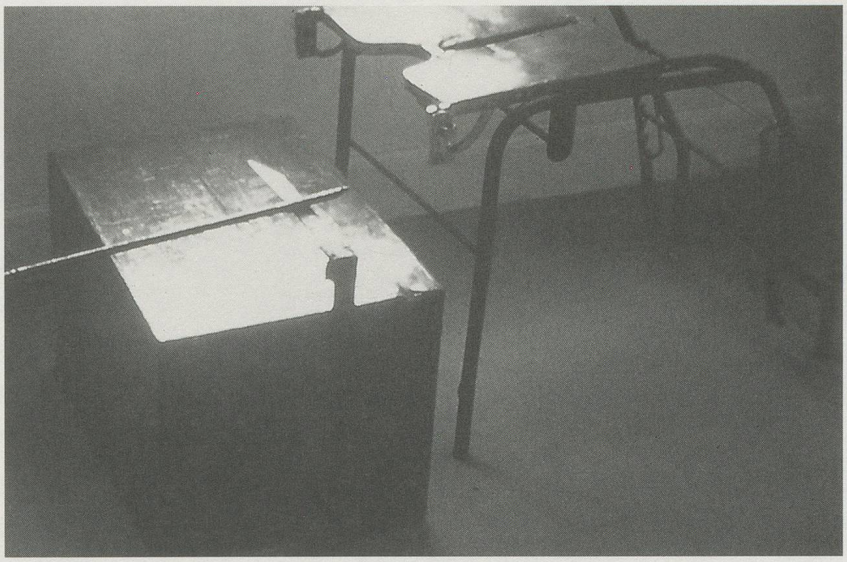
Der Einzug ins MOMA ist eine wichtige symbolische Eroberung, aber worauf hat sich die lateinamerikanische Kunst hier eingelassen? Wenn die Institution selbst auf einem Entwurf der Kunst gründet, der den Zusammenhang verweigert und sich zur Darstellung kultureller Differenz absolutistischer und formaler Prämissen bedient, dann ist zu fragen, ob man die Differenz nicht so sehr institutionalisiert, dass sie wirkungslos wird.

In Anbetracht des Versuchs, das «kulturelle Andere» solchermassen anzuerkennen, drängt sich das Gefühl auf, einen so peinlichen diplomatischen Akt wie jenen von Dan Quayle in Mittelamerika mitzuerleben, als er seinen «latein(amerikan)ischen» Interviewern klagte, sein Lateinstudium nicht weitergeführt zu haben, so dass er sich jetzt besser mit ihnen verständigen könnte. Das andere scheint nur in

dem Masse erkennbar zu sein, als seine Differenz einer früheren Erwartungshaltung angeglichen wird. (Das MOMA beging einen ähnlichen Fauxpas, als es Einladungen für «La» MOMA verschickte; dieser «latein(amerikan)ische» Touch war als Werbeaufhänger gedacht, mit dem das Ereignis in der Presse angekündigt werden sollte. Das Wort «Museum» ist im Spanischen natürlich männlich, statt «La» MOMA hätte es also «El» MOMA heissen müssen.)

ihre Beziehung zum Zentrum aufzuzeigen und darzustellen.

Die lateinamerikanische Kunst steht jetzt vor der Aufgabe, nach aussen und innen eine neue kulturelle Topographie zu schaffen und den ihr gesetzten Rahmen zu erweitern – indem der kulturellen Geringschätzung, beispielsweise der politischen Instabilität, des nachkolonialen Zustandes und des «exotischen Paradieses» (geographisch und sexuell) eines vorindustriellen magischen Realismus, ausgeschmückt mit politischer, religiöser oder sozialer Exotik, als einzige Möglichkeit, Originalität zu wahren. Wie Europa im 18. Jahrhundert Selbstkritik anhand der romantischen Figur des «Edlen Wilden» übte, so wiederholt das herablassende Verständnis für die Differenz jene Art von Beziehung. Sie beruht auf einem umgekehrten Modell des Zentrums, einem nicht mitteilbaren, nicht greifbaren Modell, fremd und abgetrennt.



DORIS SALCEDO, SIN TITULO (UNTITLED / OHNE TITEL), 1987, wood, metal, plastic, latex / Holz, Metall, Plastik, Latex.

Den anderen zu verkörpern heisst wachsam sein gegenüber den kulturellen Prototypen, die Identität auf ein Wesentliches reduzieren, das für Authentizität und Originalität bürgen soll; es heisst auch, die politischen Implikationen jener Reduktion zu untersuchen. Der einheitliche Begriff «lateinamerikanische Kunst» verwischt gleichzeitig die innere Vielfalt ihrer Ausdrucksebenen und den hybriden Charakter ihrer kulturellen, historischen und sozialen Prozesse, aber auch die Strategien, die sie entwickelt, um

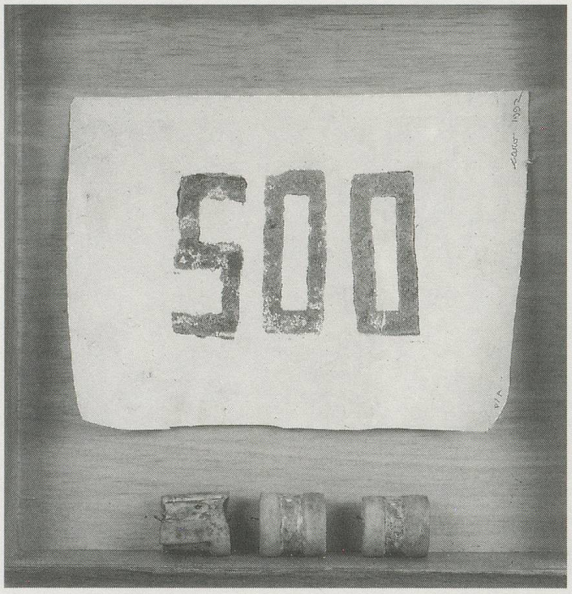
Vorschub geleistet wird. Dieser Bezugsrahmen erzeugt eine Reihe von ideologisch besetzten Erwartungen: Es soll eine folkloristische, ritualistische, politische oder einfach eine übernommene Antwort gegeben werden. Das modernistische Modell lässt der Kunst an der Peripherie nur zwei Wahlmöglichkeiten: Als erste die Übereinstimmung mit den Vorbildern des Zentrums, was sie zum Epigonentum verdammt und wodurch sie sich zu einem sterilen Internationalismus verwässert sieht. Als zweite die Differenz,

Auch wenn die meisten lateinamerikanischen Länder Stilrichtungen von den Zentren aufnahmen, geschah dies, in den besten Fällen, nicht in unterwürfiger Weise. Der Blick auf die lateinamerikanische Kunst durch den Filter des modernistischen Modells lässt nur wenig davon erkennen, was die Versuche, Modernität zu erfinden, in den Ländern der südlichen Hemisphäre bedeuteten. Modernität in der Kunst Lateinamerikas ist nicht dekkungsgleich mit jener der Industriestaaten. Aufgrund der ständigen

Anspannung und Anforderung – von innen als auch von aussen –, der eigenen Position im Hinblick auf Identität, soziale Prioritäten, Tradition und Universalität Geltung zu verschaffen, vertrat und vertritt die Kunstproduktion ein klares ethisches, soziales und kulturelles Engagement.

Armando Reverón aus Venezuela, Wifredo Lam aus Kuba oder Joaquín Torres-García aus Uruguay sind bahnbrechende Beispiele einer modernen Kunst in Südamerika, die eine kulturelle und geistige Tradition mit den universalistischen Voraussetzungen der Moderne verknüpfte und eine Bewegung in zwei Richtungen legitimierte: Erstens die ästhetische Priorität mit einer im eigenen kulturellen Erbe verwurzelten Kraft zu durchdringen, zweitens die Symbole und Bedeutungen der eigenen kulturellen Identität zu erneuern, zu reaktivieren und zu modernisieren. Derselbe Standpunkt kann auch gelten, wenn man das Werk vieler zeitgenössischer Künstler Lateinamerikas betrachtet, die sich der zweifachen Ebene Zentrum/Peripherie bewusst sind, auf der sie sich bewegen müssen und wo das Zentrum nur eine Durchgangszone bildet.

Eugenio Dittborns Luftpost-Bilder überfliegen Grenzen, durchbrechen die Isolation, bringen Zentrum und Peripherie an einem einzigen Ort zusammen, öffnen sich und kehren schliesslich postwendend wieder zurück. Sie bilden eine beispielhafte Metapher für die Querlinie, mit der die zeitgenössische Kunst Lateinamerikas verschiedene Räume und Formen von Zeitlichkeit verbindet. Kulturelle Vermischung erzeugt neue, vielschichtige Ordnungen, worin die Erfahrung des Zentrums aufgelöst, fliessend wird und sich über jede beliebige Stelle ausbreiten kann. An der Peripherie zu liegen gewährt heute den lateinamerikanischen Künstlern das Privileg und die Möglichkeit, in verschiedenen Bereichen tätig zu sein. Beweglich zu sein, strategisch zu handeln. Das Zentrum zu verschieben oder zu untergraben.



ANTONIO CARO, HAGALO USTED MISMO (DO IT YOURSELF), 1992
Arnotto-tree printed on fig tree paper and ceramic pieces /
Arnotto-Baum auf Feigenpapier gedruckt und Keramikstücke.

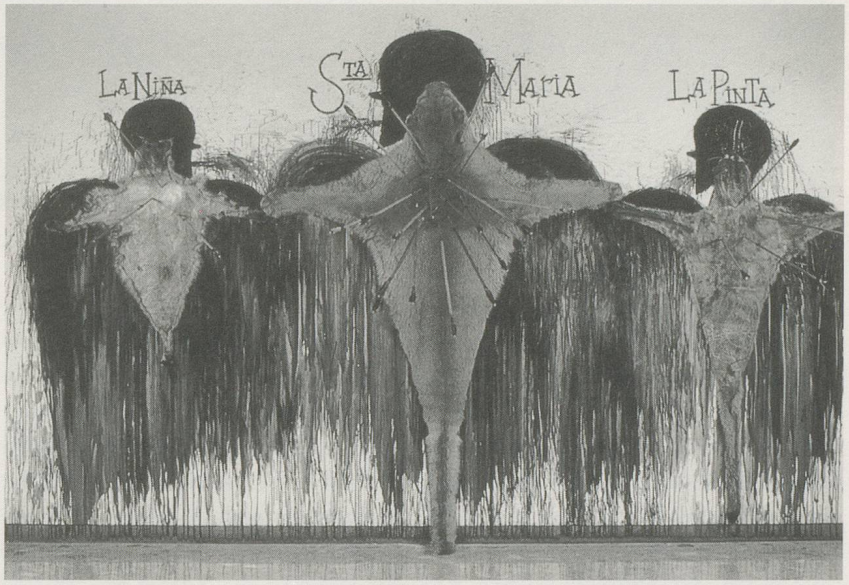
Örtliche Beziehungen, wie sie José Bedias afrokubanische Kongo-Vision des Universums ausdrückt; oder die verschwundenen oder von ihrem Grund vertriebenen Opfer der Gewalt in Kolumbien, die das künstliche Gedächtnis von Doris Salcedos Bitterkeit-Serien bilden; oder die Umsetzung der katholischen Ikonographie in den Arbeiten des Venezolaners José Antonio Hernández Díez oder des Chilenen Arturo Duclos – dies findet viel mehr Resonanz in dem Masse, als sie durch die Ausgereiftheit ihrer Technik die private und an einen Ort gebundene Existenz mit der neuen Realität von Zeichen und Verfahren in der zeitgenössischen Kunst verknüpfen. Die Verlagerung des Zentrums ermöglicht eine Änderung des historischen Gleichgewichts zwischen Zentrum und Peripherie und gestattet politische, künstlerische und kulturelle Strategien.

Die neuen politischen und kulturellen Entwürfe, die in den letzten Jahren entstanden sind, modifizieren nun sowohl die monokulturelle Hegemonie als auch die pyramidenförmige Struktur der Moderne. Sie haben Künstler, Kritiker und Kuratoren dazu gezwungen, ihre Tätigkeit im Lichte örtlicher, hybrider, veränderlicher und unterschiedlicher Bedingungen neu zu umreissen. Auch wenn die postmoderne und multikulturelle Kunst als Kontext mehr mit der kulturellen Vermischung in Lateinamerika übereinstimmt, muss man sich gleichwohl der bereits stattfindenden Systematisierung bewusst sein. Die Verpflichtung zu politischer Korrektheit hat die Kunst, die sich nicht im Rahmen von Sexualität, Geschlecht, Rasse oder Her-

kunft bewegt, abgesondert. Wir gehen einem vereinheitlichenden Moralismus entgegen. Die Differenz wird zum Fetisch gemacht. Die spiegelbildliche Sprache der Kuratoren und der Kunstwerke an der Whitney-Biennale 1993 lässt vermuten, dass die Anzweiflung von Kategorien allmählich einer behelfsmässigen formalen Kohärenz anheimfällt, die Kunst vorhersagbar und programmatisch macht. Es ist sehr wohl möglich, dass der Pluralismus der Multikultur einfach zu einem weiteren Ismus wird, der leider jene an den Rand drängt, die nicht eindeutig längs der Achse Zentrum/Peripherie liegen. Zum Beispiel jene, die in der Peripherie und für die Peripherie arbeiten, am Rande der offiziellen örtlichen Kreise. Dies lässt sich am Beispiel des kolumbianischen Künstlers Antonio Caro erkennen, der in städtischen oder ländlichen Randgebieten Feldarbeit betreibt. Es gibt auch Künstler, die innerhalb der Zentren arbeiten und deren Bedeutungsformen umwandeln oder bereichern, ohne dabei unbedingt besonderes Gewicht auf die eigene Herkunft oder spezifische Differenz zu legen. Was auf Meyer Vaisman zutrifft, dessen Werk die Frage der Identität in ein Paradox verkleidet und das Äusserste des Gegensatzes Zentrum/Peripherie verschmelzen lässt. Seine eigentliche Zugehörigkeit zu Lateinamerika scheint verblasst, weil er am üblichen Kreislauf teilnimmt. Das Paradox seiner Koordinaten hat mehr als einen Kurator für multikulturelle Projekte verblüfft, sogar in seinem Heimatland Venezuela. Sie wissen einfach nicht, wo sie ihn einordnen sollen.

Diese Faktoren sind zu berücksichtigen, wenn man vorhersagen will, was aus der lateinamerikanischen Kunst werden wird, wenn die Medien vom «lateinamerikanischen Boom» einmal weniger lautstark berichten. Der multikulturelle Prozess muss unbedingt zu einer Verfeinerung der Mechanismen führen, die den transversalen Verlauf bestimmen. Die neuen Darstellungsformen zeitgenössischer Kunst und die neue Politik der Differenz haben sich zusammengeschlossen, um wirkungsvollere Kommunikationsstufen zu erreichen, die der Gesellschaft in ihrer Gesamtheit näher sind. Aber so wie die zeitgenössische Kunst die Politik der Darstellungsform neu bewertet hat, ist es auch wichtig, dass Kritiker und Kuratoren dasselbe im Hinblick auf die Art und Weise tun, in der Kunst gezeigt und diskutiert wird, ohne bereits bestehende, neue oder vereinheitlichende Kategorien zu benutzen, sondern indem sie Zonen der Annäherung, der Spannung und der Entfaltung zwischen den einzelnen Pfaden der Künstler schaffen, ein Netz von Beziehungen aufbauen, das die Zeichen der Differenz nicht aufhebt.

(Übersetzung: Thomas Aigner)



JOSÉ BEDIA, LA LLEGADA DE CRISTO (THE ARRIVAL OF CHRIST / DIE ANKUNFT CHRISTI), 1992, mixed media, installation.

1) «Lateinamerikanische Künstler des 20. Jahrhunderts», ein Gespräch von Berta Sichel mit Waldo Rasmussen für die Zeitschrift *Art Nexus* (Bogotá 1993).