

Ana Amado/Nora Domínguez

Frauen in Kunst, Politik und Kulturkritik: Ideen, Wege, Dissidenzen

1. Die politische Szene

Einer in der heutigen Gesellschaft und in Argentinien besonders stark verbreiteten Überzeugung nach sind die bürgerlichen, politischen und sexuellen Rechte, um deren Durchsetzung die Frauen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und das ganze 20. Jahrhundert hindurch mehr oder weniger streitbar gekämpft haben, längst erobert. Diese Auffassung beinhaltet so etwas wie eine Selbstverständlichkeit, nivelliert jedoch gleichzeitig die fortbestehenden Konflikte in Bezug auf die Errungenschaften des weiblichen Geschlechts, indem sie darauf hinweist, dass die verschiedenen Formen der Diskriminierung entschärft worden sind, dass die Bürgerinnen und Bürger die Differenzen kennen und sie zu akzeptieren folglich gängige Praxis ist. Es scheint also unangemessen, in einer Welt, die sich selbst als frei, vielfältig, multikulturell und tolerant beschreiben würde, den Akzent auf Identitätsmerkmale zu legen.

In den Medien, im Alltagsgespräch, im angenommenen und normalisierten *common sense* und im trügerischen Konsens geht man so weit zu glauben, es sei eigentlich Zeit für eine "Selbstkritik" jener Gruppen, die ihre Identität über ihre Sexualität definieren. Nachdem also erst einmal alle "das Wort ergriffen" haben, scheint die Stunde gekommen, sich wieder zu beruhigen, den Diskurs zu entschärfen, sanftere Töne bei den Forderungen anzuschlagen und auch die Schneisen, die geschlagen wurden, nicht länger zu verbergen, weil sie inzwischen unverhältnismäßig breit erscheinen und man nicht mehr verlangen kann als das, was schon erreicht ist.

Aktuelle Daten aus der Wirklichkeit allerdings belegen keineswegs, dass Diskriminierung und Gewalt gegen Frauen abnehmen: Sie werden sogar immer extremer, sind aber weniger sichtbar. Zahlen über häusliche Gewalt, Todesfälle bei heimlichen Abtreibungen, sexuellen Missbrauch und Vergewaltigungen, oder solche zur Ausbeu-

tung des Körpers von Frauen und Mädchen im Zusammenhang mit Menschenhandel zum Zwecke der Prostitution sind keineswegs rückläufig. Nach wie vor nicht vollständig überwunden ist die Ungleichheit bei der Arbeit, bei Führungspositionen in Institutionen oder in Technologieentwicklung und Wissenschaft. Andererseits ist nicht zu leugnen, dass es in der Gesetzgebung und bei den Frauenrechten Fortschritte gegeben hat, dass es im Alltagsleben mehr Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern gibt, mehr Risikobereitschaft bei der Bestimmung der eigenen Position sowie persönliche und gesellschaftliche Formen von Autonomie. All dies sind Errungenschaften, auf die Frauen verschiedener sozialer und kultureller Herkunft viel Energie verwandt haben. Auch ist festzustellen, dass die Zahl von Frauen in Politik, Bildung, Kunst und Wissenschaft in den letzten Jahrzehnten des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts deutlich gestiegen ist.

In Argentinien waren es gerade die Frauen, die in dieser Etappe Protagonistinnen eines Ereignisses wurden, mit dem sie Geschichte geschrieben haben. Die "Mütter der Plaza de Mayo", zu denen später die Gruppierung "Großmütter der Plaza de Mayo" hinzukam, waren in den Jahren der Militärregierung die Avantgarde derer, die öffentlich Anklage gegen die Verbrechen des Staates erhoben und für die Menschenrechte kämpften, wobei sie die Rolle der Mutter neu definierten. Hier fand auf der Ebene des Symbolischen ein Wandel statt, der sich auch auf die soziale, familiäre und juristische Ordnung auswirkte und sich deutlich in einer veränderten Auffassung von Weiblichkeit, Weiblichkeitsbildern und weiblichem Handeln niederschlug.

Nach dem Ende der Militärdiktatur im Jahre 1983 unternimmt diese Gruppe von Frauen einen neuen Vorstoß in das öffentliche politische Leben. Die politischen Krisen haben seitdem immer häufiger zu Situationen geführt, in denen Frauen unterschiedlicher sozialer Herkunft sich zur Besetzung des öffentlichen Raums gezwungen sahen, um gegen Ungerechtigkeit und Missstände in der Gesellschaft zu kämpfen. Diese Auflehnung wäre nicht möglich gewesen ohne das kluge und entschiedene Handeln der Frauenbewegung in ihren verschiedenen Strömungen, die durchaus heterogene Interessen verfolgen. Die Bewegung ließ sich von Prinzipien eines Feminismus leiten, dessen Entwicklung während der Diktatur unterbrochen worden war und dessen Netz in den Jahren des Exils von Frauen, die in dieser Zeit

ein *gender*-Bewusstsein entwickelt hatten, neu geknüpft und umstrukturiert wurde. In den ersten Jahren der demokratischen Transition lebten diese Bemühungen wieder auf. Die Vorschläge und Forderungen führten zur Entstehung von Gruppen, die verschiedene Dimensionen des Sozialen (Arbeit, Gesundheit, Erziehung/Bildung) in Theorie und Praxis neu organisierten, staatliche Institutionen infrage stellten und Initiativen zur aktiven und effizienten Unterstützung von Gesetzesvorhaben vorbereiteten, mit denen in der argentinischen Gesellschaft schließlich gemeinsames Sorgerecht, Scheidungsrecht, Quotenregelung und andere landesweit gültige Gesetze durchgesetzt werden konnten.

Bekanntermaßen trafen die Frauen bei einigen Regierungen, der Kirche und den konservativsten Kreisen der Gesellschaft auf Widerstand. Dieser reaktionären Haltung und den ideologischen Allianzen zwischen diesen Machtsektoren ist es zuzuschreiben, dass Argentinien am Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts noch immer nicht über ein liberales Abtreibungsrecht verfügt. Darauf machte unlängst die provokative Aktion einiger Straßenkunstgruppen aufmerksam, bei der Frauen diesen unhaltbaren Zustand öffentlich anprangerten. Auf einem sprachlich, politisch und ästhetisch überzeugend gestalteten Plakat stand in großen weißen Lettern auf schwarzem Grund zu lesen: "Im Jahr 2008 haben wir 384 Frauen getötet. 2009 wollen wir mehr. Der argentinische Staat unterstützt heimliche Abtreibungen." Am Rand war ein Teil des argentinischen Wappens zu sehen.¹ Durch die Verwendung der ersten Person Plural ("haben wir [...] getötet", "wollen wir mehr") wird der Staat als Verursacher und "Schirmherr" dieser Todesfälle angegriffen und in direkter Form eines Tötungsdelikts beschuldigt, durch das in Armut lebende Frauen Opfer der heimlichen Abtreibungspraxis werden.

2. Vom Journalismus zum akademischen Leben und zurück

Die achtziger Jahre waren von wiederholten Forderungen an die jeweiligen Regierungen geprägt, gestellt von Frauen in politischen Parteien, sozialen Bewegungen oder NGOs (Nichtregierungsorganisationen). Im Ergebnis entstanden zu Beginn der neunziger Jahre in einem

1 Die Idee stammte von der Gruppe *Mujeres Públicas*, auf die wir noch genauer eingehen werden.

guten Teil der nationalen Universitäten Zentren für *Gender Studies*. Es war eine Phase der Begegnungen, Tagungen und Kongresse, bei denen die Überzeugung artikuliert wurde, dass die Einführung der neuen Themen nicht nur Auswirkungen auf die soziale und politische Situation der Frauen haben, sondern auch einen Erkenntnisprozess in Gang setzen würde, der sexistische Profile der Disziplinierungsapparate zu demontieren hilft. Wie die Historikerin und ehemalige Abgeordnete des Stadtparlaments von Buenos Aires Dora Barrancos erklärt, machten diese Initiativen zu Beginn des neuen Jahrzehnts den Weg frei für neue Untersuchungen,

und so wurde es einfacher, aktivistische Positionen mit systematischer Forschung zum Thema Frau zu verbinden. Der Feminismus, der bisher ein Dasein am Rande des akademischen Betriebs gefristet hatte, fand nun Aufnahme in die universitären Disziplinen, wenngleich nicht als gleichberechtigter Teil. Dieses Jahrzehnt wird neue Wissenschaftlerinnen hervorbringen, neue Problemstellungen formulieren und den Zugang zu eklektischen Interpretationsrahmen eröffnen. Mit einer wachsenden Zahl von Fachpublikationen erweiterte sich auch das Netz für die Aufnahme und Verbreitung der wissenschaftlichen Produktion: In diesem Jahrzehnt erscheinen die Zeitschriften *La Aljaba (segunda época)*, *Mora* und *Zona Franca*, die der akademischen feministischen Produktion eine Plattform bieten (Barrancos 2004-2005).

Auch außerhalb des Universitätsbetriebs entstehen im Umfeld dieser Debatten weitere Publikationen, die sie befördern und hinterfragen oder sich polemisch in die intellektuellen Auseinandersetzungen einmischen. Es sind die Zeitschriften *Brujas*, eine Publikation der *Asociación de Trabajo y Estudio de la Mujer (ATEM)*; *Travesías*, die sich vorrangig den Themen Gewalt und Vergewaltigung widmet; und insbesondere das interdisziplinäre Projekt der Zeitschrift *Feminaria*, die ein Forum für die Übersetzung ausländischer theoretischer Ansätze und die kritische Produktion im eigenen Land schafft.

In den ersten Jahren des Übergangs zur Demokratie gründete die Journalistin und Schriftstellerin María Moreno die erste feministische Zeitung, *Alfonsina* (erschieden von Dezember 1983 bis Juni 1984), die zentrale Themen des emanzipatorischen Feminismus in die öffentliche Diskussion einbrachte und sich unmissverständlich (und in einem unverwechselbaren Stil) für die Schaffung eines *gender*-Bewusstseins, die Förderung der Autonomie und die Verteidigung der Rechte von Frauen einsetzte. Moreno leistete Pionierarbeit für das Projekt eines alternativen Journalismus (und bei seiner Realisierung), der sich so-

wohl innerhalb der Zeitungen als auch über die Gründung neuer Beilagen etablieren sollte, die in provokantem Gegensatz zu traditionellen Themen wie Kosmetik, Mode und Küche eine andere Linie vertraten: *La mujer* und *Señores* (als Beilagen zur Zeitung *Tiempo Argentino*, 1982-1986), *La Porteña* (Beilage zur Zeitschrift *El Porteño*, 1982-1993), *La cautiva* (Beilage zur Zeitschrift *Fin de siglo*, 1987-1988). 1987 begann María Molina schließlich, als Herausgeberin des Supplements *Las 12* der Zeitung *Página/12* zu arbeiten.

Der offensichtliche Zuwachs an Bedeutung in der Öffentlichkeit, den die Frauen in diesen Jahren erlebten, wurde jedoch durch die neoliberale Politik der neunziger Jahre gebremst: Hyperinflation, Schließung von Betrieben und wachsende Arbeitslosigkeit führten zu einer Destabilisierung der Arbeitsverhältnisse; überdies betrieb die Regierung Carlos Menem in enger Allianz mit kirchlichen Kreisen eine neokonservative Politik. Die während der Regierungszeit von Raúl Alfonsín auf nationaler und Provinz-Ebene eingerichteten, dem Ministerium für Gesundheit und Soziales unterstellten Abteilungen für Frauenfragen, die 1991 in den *Consejo Nacional de la Mujer* umgewandelt worden waren und in diesem Sinne als besondere politisch-institutionelle Errungenschaft der Frauenorganisationen der achtziger Jahre gelten können, wurden aufgelöst oder waren nunmehr von Gruppen dominiert, die traditionelle und im Politisch-Symbolischen rückschrittliche Familienmodelle durchsetzen wollten.

Ergebnis der von der Regierung verfügbaren unflexiblen neoliberalen Maßnahmen war ein wachsender wirtschaftlicher und sozialer Verfall, der breite Bevölkerungsschichten erfasste, wobei die Armut immer stärker zu Lasten der Frauen ging, zumal sie immer häufiger die Rolle des Familienoberhaupts übernehmen mussten. Viele fanden zu neuen Kampfformen: wie die *piqueteras*, deren Name sich von der Aktionsform der *piquetes* ableitet, bei der Straßen und Wege gesperrt werden, um Aufmerksamkeit für die gestellten Forderungen zu erzwingen, und die sich insbesondere im Kampf gegen die Schließung von Fabriken an kleineren Provinzorten zusammenfanden. Andere Frauen ketteten sich an ihren Arbeitsplätzen an Maschinen, um eine Schließung des Betriebs zu verhindern, und gaben damit nicht nur ein mutiges Signal für andere Sektoren der Gesellschaft, sondern führten auch neue Methoden des Kampfes ein. Diese originären Enklaven weiblicher Macht standen nicht unbedingt im Dialog mit der feminis-

tischen Bewegung, die sich während der neunziger Jahre aufgrund politisch-sexueller Konversionen und Differenzen verschiedenster Art – zwischen Akademikerinnen und Feministinnen, zwischen Befürworterinnen einer Institutionalisierung und Autonomen – spaltete.

3. Umwege des Künstlerischen, historische Wegstrecken

Wie bekannt, stimmen Periodisierungen der dominanten Geschichte mit ihren Ereignissen, Faktoren und Daten nicht unbedingt mit den Zäsuren überein, die für das Leben der Frauen entscheidende Veränderungen markieren. Diese Zäsuren unterliegen einer anderen Zeitlichkeit: Sie treten vor allem im Zusammenhang mit bestimmten Debatten auf, mit der Verabschiedung einzelner Gesetze, die Auswirkungen auf den rechtlichen Status der Frau haben, oder mit wissenschaftlichen Errungenschaften wie der Entwicklung von Antikonzeptiva am Ende der fünfziger Jahre. Beim Nachdenken über die Beziehungen zwischen dem historisch-sozialen Wandel, den Umgestaltungen im System der Geschlechterdarstellung und den ästhetischen Darstellungsweisen ist daher Vorsicht geboten: Langfristige, langsam, zurückhaltend und vor allem diskontinuierlich verlaufende Entwicklungen dürfen nicht mechanisch mit Vorgängen verknüpft werden, die sich in – zumindest bis zu einem gewissen Grad – autonomen Sphären vollziehen.

Wenn wir uns auf die Ebene der ästhetischen Kreativität begeben, kann die Problemlage nicht mehr in den Begriffspaaren Unterdrückung und Ungleichheit vs. Protagonismus und Autonomie erfasst werden – insbesondere dann nicht, wenn man (wie die Verfasserinnen) künstlerische Manifestationen für unglaubwürdig hält, die sich direkt der öffentlichen Anklage verschrieben haben, sich jeder Form von Ausgrenzung, Armut, Überlebenskampf, Krise oder Marginalisierung annehmen und dabei als ein einfaches – das heißt: natürliches oder realistisches – Korrelat einer verfolgten oder verletzten – nationalen, ethnischen oder sexuellen – Identität verstanden sein wollen. Was uns interessiert, ist die Erkundung der komplexen Verbindungen zwischen dem Sichtbarmachen sexueller Identitäten und ihrer Einschreibung in die Kultur auf der einen und diskursiver und ästhetischer Produktion auf der anderen Seite. Dabei untersuchen wir einige Abweichungen und Brüche, die sich zwischen diesen Ebenen ergeben

können, ohne diese Fragen allerdings einer systematischen Betrachtung zu unterziehen.

Unser Augenmerk soll also den Nuancierungen und zahlreichen Paradoxien gelten, die zwischen der Verortung im Gesellschaftlichen einschließlich der entsprechenden sozialen Forderungen einerseits und dem in literarischen und visuellen Texten erkennbaren System der Darstellungen und Bedeutungen andererseits entstehen. Auf der einen Seite sind die eingespielten Mechanismen und Zugänge zu beachten, die Frauen gleiche Chancen in Institutionen der Kultur und der Kunst verschaffen sollen, wobei eine Vielzahl von Anekdoten und Episoden allerdings das Gegenteil beweist. Auf der anderen Seite ist die mit den herrschenden Normen dieser Institutionen verknüpfte Rezeption ihrer Werke zu untersuchen, die hämisch als "Frauenliteratur" gelesen und unterschätzt werden (Molloy 2000: 56). Was Frauen schreiben oder in Filmen darstellen, wird oftmals unfairerweise als "emotional" gesteuert bewertet und mit dieser Begründung als kulturell wenig relevant abgetan.

Die unsichere Lage der Frauen auf dem hispanoamerikanischen Literaturmarkt war, um ein Beispiel zu nennen, einmal mehr auf der letzten Buchmesse von Guadalajara (Mexiko) in aller Deutlichkeit zu erkennen. In ihrer Kolumne für die Kulturbeilage *Ñ* der Zeitung *Clarín* berichtet die Lyrikerin und Essayistin Tamara Kamenszain, dass sie auf dieser Messe zusammen mit Schriftstellerinnen mehrerer Länder bei der Vergabe gut dotierter Literaturpreise eine offensichtliche Asymmetrie feststellen konnte. Die Vergabe des Preises der Buchmesse ("Premio FIL 2009, dotiert mit 150.000 US\$) an Rafael Cadenas bestätigte die Statistik: Der Preis wurde bisher 19-mal verliehen; er ging in 17 Fällen an Männer, nur zweimal an Frauen (an die Brasilianerin Nélida Piñón und die Argentinierin Olga Orozco). Der *Premio Cervantes*, mit 200.000 US\$ der vielleicht höchstdotierte Literaturpreis auf dem spanischsprachigen Markt, wurde in 32 Fällen an Schriftsteller und nur zweimal an Schriftstellerinnen verliehen. Die von den in Guadalajara versammelten Schriftstellerinnen gezogene Schlussfolgerung war eindeutig: "Die seit den sechziger Jahren vorgebrachten, mittlerweile inhaltslosen Forderungen nach Gleichberechtigung der Frau müssen überprüft werden, um sie in einer neuen Sprache und mit anderen Strategien zu aktualisieren." Kamenszain fügt in diesem Zusammenhang hinzu, dass sich eine argentinische Gruppe

von jüngeren Schriftstellerinnen mit ähnlichen Zielsetzungen zusammengeschlossen hat, weil sie mit Sorge die mangelnde Präsenz weiblicher Stimmen in den kulturellen Medien feststellt.²

Was für den Literaturbetrieb zu konstatieren ist, wiederholt sich mit geringen Abweichungen in den Feldern der übrigen Künste. Vor diesem Hintergrund ist hervorzuheben, dass die von Frauen geschaffenen Werke, Texte und Filme, ein bemerkenswertes kreatives Niveau erreichen und höchst interessante ästhetisch-ideologische und/oder narrative Strukturen aufweisen. In jeder dieser Ästhetiken – und damit verbunden in den institutionellen Räumen, in denen jede Einzelne von ihnen angesiedelt ist – treten heute Frauen mit neuen Sichtweisen auf, die die herkömmlichen symbolisch-politischen Konventionen der Geschlechterbeziehungen destabilisieren und einen ganzen Fächer möglicher und alternativer Fiktionen des Weiblichen eröffnen; demontierend und erweiternd, greifen sie in die verschiedenen Bedeutungszusammenhänge der politischen Kultur ein. Außerdem ist zu beobachten, wie sich ihre künstlerischen Produktionen und symbolischen Aktionen immer wieder aktiv in jene sozialen und politischen Geschehnisse einbrachten, die die argentinische Geschichte in den drei Jahrzehnten der wiedergewonnenen Demokratie geprägt haben. Die Frauen stellten sich den komplexen Alltagsproblemen der argentinischen Gesellschaft, beteiligten sich an den diversen Debatten und der – oft an Grenzen stoßenden – Suche nach Auswegen. Es waren Stimmen von Frauen, die im Zusammenhang mit dem Schicksal der Verschwundenen zuerst die Forderung nach Wahrheit und Gerechtigkeit erhoben. Sie erweiterten die Strategien der Erinnerung mittels innovativer ästhetischer Verfahren der öffentlichen Anklage, begleiteten und intensivierten Proteste gegen die neoliberale Politik der Ausgrenzung in den neunziger Jahren und gegen die verheerenden Auswirkungen der wirtschaftlichen und politisch-institutionellen Krise am Ende des Jahres 2001.

Im Folgenden geht es uns nicht darum, Aspekte eines konfliktiven historischen Prozesses mit der *gender*-Thematik³ zu verknüpfen. Wir möchten uns eher den Positionen und Richtungen eines weiblichen

2 Siehe hierzu *Crítica*, 29.07.2009; Kamenzain (2009).

3 Der Terminus "gender" ist einer akademischen Tradition geschuldet und soll hier begrifflich nicht näher präzisiert werden.

Blicks widmen – und dabei auf spezifisch “weiblichen” Merkmalen beruhende Wahrnehmungsraster vermeiden –, indem wir einen kurzen Überblick über Autorinnen und Texte geben, die dem Muster der *gender*-Erzählungen eine Wendung gegeben haben, ohne sich dabei ausgedienter Verfahren zu bedienen oder Gegenerzählungen mit normativem Anspruch zu liefern (Molloy 2000). Die Liste dieser Autorinnen und Texte ist lang, und sie verdienen unsere Aufmerksamkeit, weil ihre ästhetischen Entwürfe sowohl die eingefangenen und dargestellten Inhalte als auch die gewählten ästhetischen Verfahren befragen; weil sie Unruhe im Kanon der künstlerischen Formen und Bedeutungen stiften, indem sie deren Konflikträchtigkeit im Bereich der Texte selbst und in Bezug auf die Sphäre des Sozialen zum Ausdruck bringen; schließlich auch weil sie das produktive Verstörungspotential imaginärer Welten entdecken, die von der Gegenwart aufgezwungene hegemoniale und offizielle Bedeutungen infrage stellen und den Bruch mit ihnen vollziehen.⁴

4. Verschränkte Körper

1982, ein Jahr vor dem Ende der Diktatur, machte Adriana Lestido bei einer der ersten massiven Demonstrationen zur Aufklärung der Verschundenenschicksale ihr erstes Foto als Bildjournalistin. Es wurde zu einer Ikone, denn es stand für die politische Situation dieser Jahre – und war der Beginn einer beruflichen Karriere. Das Bild begründet eindrucksvoll ein thematisches Interesse und eine bestimmte Art, den weiblichen Körper wahrzunehmen. Lestido erläutert:

Es ist eine untypische Mutter der *Plaza de Mayo*; sie fordert nicht ihren Sohn zurück, sondern ihren abwesenden Mann. Und das Mädchen fordert seinen Vater zurück. Wenn ich diese Frau aus größerem Abstand sehe,

4 Die Entscheidung, hier nur einige herausragende Persönlichkeiten aus verschiedenen künstlerischen Feldern vorzustellen, impliziert leider den Verzicht auf wichtige Vertreterinnen des Theaters (Autorinnen und Schauspielerinnen), der Musik (Sängerinnen diverser Genres populärer Musik, Komponistinnen, Autorinnen) und der bildenden Künste. Unter Letzteren wären (u.a.) Diana Dowek, Liliana Porter, Marcia Schwartz sowie die Jüngsten unter ihnen, Nicola Costantino und Flavia Da Rin, zu zählen, die einem Raum, der von unterschiedlichen ästhetischen Entwürfen durchzogen ist, Ausdruck verleihen. Die große Zahl von Künstlerinnen in diesen schöpferischen Feldern und die deutlich vom *gender*-Bewusstsein geprägte Haltung, die man in ihren Werken finden kann, erfordert eine eingehendere Würdigung, die den Rahmen dieses Artikels sprengen würde.

halte ich dieses Bild für die Grundlegung all dessen, was danach kam. Ich habe die ganze Zeit Frauen angesehen, aber im Mittelpunkt steht bei mir, es durchzieht alles, was ich gemacht habe: die Abwesenheit des Mannes.⁵

Das Ungewöhnliche an dem Bild ist tatsächlich, dass es sich um eine junge Frau handelt, jünger als die "Mütter der Plaza de Mayo" im Durchschnitt. Einen Arm reckt sie in die Höhe, die Geste begleitet den Schrei, während der andere Arm den Körper der etwa vierjährigen Tochter hält, bei der sich die Motive wiederholt: der gleiche Gesang, der gleiche Schmerz, der in die Höhe gereckte kleine Arm. Dabei drückt das Mädchen nicht nur in seiner Mimik eine politische Botschaft aus, deren Sinn es vermutlich noch nicht versteht; auch über die Geste und die Haltung wird diese Botschaft weitergetragen.

Der körperliche Kontakt, die Umarmung zwischen Mutter und Kind, stiftet das Objekt eines Blicks, einen Fokus, den Lestido in ihren späteren experimentellen Fotoserien beibehalten und vielfach variieren wird. Und diese thematische und kompositionelle Suchbewegung setzt sich in ihrer beruflichen Laufbahn bis heute fort – mit einem Werk, das sich zweifellos durch seine Originalität auszeichnet. Lestidos Interesse richtet sich auf einige vom Staat finanziell völlig vernachlässigte Institutionen, in denen sich zahllose Szenen der Verwahrlosung und Armut abspielen. In Krankenhäusern für Kinder und Heranwachsende aus armen Familien, in Asylheimen für Minderjährige und in Frauengefängnissen findet sie die Szenarien alltäglicher Situationen, wo diese von der staatlichen Politik im Stich gelassenen Subjektivitäten soziale Bindungen aufbauen und Körper entdecken, die in einer Rhetorik der Affekte und verschlissener Kleidung miteinander verschränkt sind. Die Kamera stößt nicht nur auf Körper (und Körperhaltungen) im Zustand der Marginalisierung und Verletzbarkeit, sondern scheint sie zu berühren, beim Namen zu nennen, ihnen genau jenen Wert zurückzugeben, den die Gesellschaft ihnen durch Ausschließung, Anonymität oder die Registratur einer Institution entreißt.

5 In: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4459-2008-02-24.html>> (04.01.2010). Adriana Lestido hat diesen Gedanken bei verschiedenen Gelegenheiten geäußert. Zu ihrem fotografischen Werk, Zeitungskritiken und Interviews sei auf ihre Website verwiesen: <<http://www.adrianalestido.com.ar>> (04.01.2010).

Mutter und Tochter von der Plaza de Mayo (1982)

Foto: © Adriana Lestido.

Die Serien "Krankenhaus für Kinder und Jugendliche, 1986/1988", "Minderjährige Mütter, 1988/1990", "Frauen im Gefängnis, 1991/1993", "Mütter und Töchter, 1995/1998" bilden eine Abfolge technischer und thematischer Erkundungen und sozialer Reflexion, die einen Beitrag zu den Genres des Dokumentarischen darstellt und ihren Höhepunkt in "Die Liebe, 1992/2005" erreicht. In dieser Arbeit, mit der die 2008 im Kulturzentrum *Recoleta* der Stadt Buenos Aires gezeigte Retrospektive unter dem Titel "Was man sieht. Fotografien 1979/ 2007" abgeschlossen wurde, setzt Lestido ihr Experiment mit der Schwarz-Weiß-Fotografie fort. Der Brennpunkt ihres Interesses verschiebt sich; sie erkundet ein Terrain, wo andere Weisen der Subjektivierung entworfen werden, jenseits der Marginalisierung.

Falls man wirklich von einem weiblichen Blick sprechen kann, müsste man ihn vielleicht in Bezug auf den Abstand definieren, den

die Künstlerin zu ihrem Objekt konstruiert, eine fast verfehlt Distanz. Adriana Lestido erklärt:

Ich versuche, Interferenzen mit der Kamera so gering wie möglich zu halten, damit die Erfahrung dem Blick ähnelt: Ich arbeite mit einer kleinen Kamera, ohne künstliches Licht, mit normalem Objektiv. Wenn ich selbst abwesend sein könnte, wäre ich es.

Aber diese Vorsicht, die gemessene Zurückhaltung und der Wunsch des Verschwindens finden auf der anderen Seite, auf der Seite des Bildes, ihre Fortsetzung in einem liebevollen Umgang mit diesen Körpern und ihren Bewegungen, die erfasst und fixiert werden, um sie einzeln hervorzuheben und dem Ort ihres Aufenthalts zurückzugeben: das Gitter, ein Flur, ein Fenster, ein Bett, von der Patina eines jetzt mit Affekten beladenen Verwaistseins überzogen. Es hat den Anschein, dass es an diesen Orten, wo der Staat es bei Kategorisierungen belässt und seine soziale Verantwortung nicht mehr wahrnimmt, nichts zu erfinden gibt. Dagegen gibt es eine nachdrückliche Forderung, der sich der Blick und die aufzeichnende Kamera stellen: zu *zeigen*; und dabei machen sie die paradoxe Oberfläche einer einzigen Seite sichtbar. "Was mich beim Sehen interessiert, ist zu verschwinden. Ich möchte der Spiegel dessen sein, was ich sehe", sagt Lestido. Es geht nicht um Abbilder der Innerlichkeit, sondern um den notwendigen Versuch, eine Konstellation von Affekten, eine Kraft, die Würde der Hilflosigkeit zu erfassen.

Dies ist die Weise, in der Adriana Lestido Politik auffasst: als die Festlegung des fotografischen Bildausschnitts, als visuelle Arbeit und eine Art Ausleuchtung des Menschlich-Vitalen hinsichtlich der Grenzen, in deren Richtung staatliche Gesetze diese Körper treiben, wo man ihre Individualität abschaltet und sie in etwas Unwürdiges verwandelt. Lestidos Suche nach einer Erzählung des Mütterlichen, deren Modulationen sich in den von ihr komponierten Serien finden, bringt immer wieder zum Vorschein, dass mütterliche Identität beweglich ist, fließend, in einem anhaltenden Zustand der Aktion. Bei den Müttern im Gefängnis ist dieser Zustand durch die umarmenden und umarmten Körper von Mutter und Kind bestimmt; in der Serie "Mütter und Töchter" kehrt er in Gestalt von Paaren wieder, die mit Eigennamen ("Eugenia und Violeta", "Mary und Estela", "Marta und Nana" usw.) benannt und vor einem häuslichen Hintergrund oder in offenen Landschaften von extremer Einsamkeit und Leere aufgenommen werden.

Lestido folgt diesen Beziehungen zwischen Mutter und Tochter jenseits aller Klischees. Verschränkte Körper, die in der konflikträchtigen Unsicherheit der Bindung, die aus ihnen spricht und die sie bekräftigen, nur sich selbst haben und gefangen bleiben, dabei aber offen sind für die von der Kamera vorgeschlagene Befragung der Sinne.

Aus der Serie "Frauen im Gefängnis, 1991/1993"



Foto: © Adriana Lestido.

5. Mütterliche Fabeln

Adriana Lestido findet in der Erzählung der Mutterrolle, die sich in diesen Jahren (wie bereits gezeigt) allmählich von den besonders festen und stabilen, traditionellen Formen befreit, nicht nur ein Untersuchungsobjekt für die politisch-kulturelle Reflexion, sondern auch ein in besonderer Weise zu dieser sozialen Beziehung gehörendes Verfahren oder narratives Mittel: die Trennung. Und aus diesem Blickwinkel, der sowohl der einer ästhetischen Suchbewegung als auch politisches Projekt ist, löst sie die Knoten der in der argentinischen Kultur vorkommenden mütterlichen Bindungen, um diese neu herzustellen.

Die "Mütter der Plaza de Mayo" und der Feminismus haben zur Neuformulierung einer Vorstellungswelt beigetragen, die sich in die-

ser Phase mit einer Reihe literarischer Beispiele als Modifikationen der hegemonialen mütterlichen Erzählung konfrontiert sieht. *El Dock* (1993) von Matilde Sánchez, *El común olvido* (2002) und *Varia imaginación* (2003) von Sylvia Molloy, *Letargo* (2000) von Perla Suez, *La última vez que maté a mi madre* (1999) von Inés Fernández Moreno und *Hija del silencio* (1999) von Manuela Fingueret sind einige Beispiele für diese Tendenz, die sich noch weiter zurückverfolgen ließe: etwa mit *Los amores de Laurita* (1984; dt. *Lauritas Liebschaften*, 1992) von Ana María Shua, *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985; *Eine Vase aus Alabaster*, 1992) von Angélica Gorodischer oder *Conversación al sur* (1981) von Marta Traba.⁶ Diese von Frauen geschriebenen Texte bringen einen anderen Standpunkt ein, indem sie mit einem Erzählen experimentieren, das von einer ersten Person artikuliert wird, die sich als Mutter definiert oder im Erzählvorgang zur Mutter wird, und sie verweisen auf eine andere Form, die Beziehung des "Körper an Körper mit der Mutter" zu denken (Irigaray 1985: 14). Diese visuellen und narrativen Entwürfe verbinden auf eine neue Weise künstlerische Sprachen mit der Erfahrung der Mutterschaft, Gesichter und Körper mit Worten, und dabei wählen sie sprachliche und fotografische Ausgangspunkte, die ihrerseits andere Erzählungen in Gang setzen. In ihrem Essay "Bordado y costura del texto" reflektiert die Lyrikerin Tamara Kamenszain über die mütterliche Hinterlassenschaft, indem sie das Schreiben assoziativ mit der Mutter in Verbindung bringt und sich dabei auf mögliche stilistische Analogien im Modus der Produktion (minutiös, lateral, schräg, flüsternd) beruft, die mit Nähen und Stoff zusammenhängen (Kamenszain 2000), während von einer anderen Dichterin, Mirta Rosenberg, jene Seite der Trennung beschrieben wird, die Geburt und Tod in je eigener Weise modulieren: "Wie es scheint, haben wir beide/ die Mutter verloren:/ ich dich/ du sie" ("Retrato terminado"; Rosenberg 2006: 177).⁷

6 Zu den Varianten einer Erzählung der Mutterrolle in der argentinischen Kultur siehe Domínguez (2008).

7 Die Verse von Mirta Rosenberg lauten im Original: "Parece que las dos/ nos hemos quedado sin madre:/ yo sin vos/ vos sin ella" Die zahlenmäßig starke Gruppe der Lyrikerinnen ist in der argentinischen Kulturszene äußerst präsent und stößt insbesondere bei den jüngeren Generationen auf eine starke Resonanz. Neben Tamara Kamenszain und Mirta Rosenberg ist unbedingt noch Diana Bellessi zu nennen.

Das im Umfeld dieses Themas entstandene produktive Klima hat bewirkt, dass der Wandel in der künstlerischen Darstellung der Mutterfigur auf andere Zonen der Kultur ausgreift und so auch seinen Niederschlag in literarischen, dokumentarischen und filmischen Werken einiger männlicher Autoren findet. So werden weitere Versionen in Texten ermöglicht, die die soziale und politische Chronik mit fiktionalen Elementen verknüpfen, wobei die Beziehungen, Möglichkeiten und Grenzen, wie sie zwischen Zeugenbericht, Fiktion und historischem Gedächtnis aufgespannt sind, infrage gestellt werden. Der Roman *El desierto y su semilla* (1998) von Jorge Barón Biza, der Dokumentarfilm *Fotografías* (2007) von Andrés Di Tella und der eine historische und gleichzeitig fiktionale Rekonstruktion vornehmende Film *M* (2007) von Nicolás Prividera setzen auf Konstruktionen, in denen die persönliche und familiäre Geschichte zur Grundlage verschiedener, in gewissem Sinne allegorischer Erzählungen wird: die eng mit der Politik verknüpfte Gewalt in einer Paarbeziehung (Barón Biza); Familiengeheimnisse, vermischt mit Varianten des Ausländisch-Exotischen im Kontext der Modernisierungsschübe der sechziger Jahre, z.B. der Industrialisierung, und der Entwicklung der Psychoanalyse in Theorie und Praxis (Di Tella); oder eine Revision des politischen Handelns der Elterngeneration zur Zeit des militanten Aktivismus der *Montoneros*, in der der Dokumentarfilm zu einer durch den Sohn, gleichzeitig Regisseur des Films, vorgenommenen Rekonstruktion der vergessenen oder verlorenen Erinnerung wird (Prividera).

Einen weiteren fotografischen Entwurf, bei dem die ästhetische Behandlung der familiären Beziehungen und Hinterlassenschaften in den Mittelpunkt gerückt wird, legt Lucila Quieto mit ihrer Bildserie "Arqueología de la ausencia" (2000-2001) vor. Quieto ist die Tochter eines während der letzten Diktatur verschwundenen politischen Aktivistin und war selbst Gründungsmitglied der Gruppe *Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio* (H.I.J.O.S., Kinder für die Identität, die Gerechtigkeit, gegen das Vergessen und das Schweigen). In ihrer Arbeit rekonstruiert sie 13 Geschichten, indem sie aktuelle Fotos von Kindern Verschwundener mit Fotos der Eltern kombiniert. In unterschiedlichen Szenen reproduzieren die Kinder imaginäre Familiensituationen, sitzen nacheinander vor den sie umgebenden und sie bis zu einem gewissen Punkt einschließenden Bildern

der Vergangenheit in einer Verdoppelung von Zeiten, Räumen, Generationen, wo am Ende weder die Erzählung der Vergangenheit noch die der Gegenwart klare Konturen gewinnt. Die Fotografin inszeniert sich in verschiedenen Posen und aus variierender Perspektive im Selbstporträt und im Wechsel mit dem lächelnden Gesicht ihres Vaters auf einem alten Passbild. Das visuelle Experiment entwirft eine Wiedersehenszeremonie im Unmöglichen: Sie will die Aufnahmen eines vor 25 Jahren zerstörten Familienalbums wiederholen und durch die Verdoppelung in einer Zeit ohne Logik restaurieren. Dem von Quieto entworfenen visuellen Dialog, der anscheinend keinerlei Risse aufweist und die familiäre Intimität ohne fremde Zeugen wiedergibt, korrespondiert im Formalen eine Oberfläche räumlicher und zeitlicher Brüche, die sich besonders in der Verwendung verkraetzter, gefalteter, manipulierter Materialien zeigen. So entsteht in dieser Arbeit eine eigene Zeitlichkeit, in der weder Vergangenheit noch Gegenwart dominieren – eine Zeit, die so abstrakt ist wie die Begegnung in Form einer Collage mit unsicheren Rändern. Die Markierungen dieser Distanz lässt Quieto in "Selbstporträt mit Familie" durchscheinen.

Es gibt eine bedeutende Anzahl von Filmen, in denen Frauen sich mit dem Schicksal ihrer durch die politische Gewalt der siebziger Jahre getöteten Eltern beschäftigen. Die Perspektive der Tochter konkretisiert sich zum Beispiel in *Papa Iván* (2000) von María Inés Roqué, *Los rubios* (Die Blonden, 2003) von Albertina Carri und *En ausencia* (2003), einem Kurzfilm von Lucía Cedrón. Es sind Fiktionen mit autobiografischen Zügen, die unter Verwendung unterschiedlicher filmischer Mittel den unterbrochenen Dialog mit der Elterngeneration wieder aufzunehmen suchen. In ihnen werden die Erzählungen des historischen Gedächtnisses aufgegriffen und durchgespielt, modifiziert durch die Perspektive der Familiengeschichte und als Restbestände einer Erbschaft früherer Generationen. An der Beantwortung der aufgeworfenen Fragen muss, wie diese Werke deutlich machen, weiter gearbeitet werden.⁸

8 Zu den Beziehungen zwischen Kino und Politik in Argentinien siehe Amado (2009).

6. Ruinen des Familiären

Das Geflecht aus Stimmen verschiedener Generationen, ästhetischen Entwürfen und symbolischen Strategien verknüpft sich von den siebziger Jahren bis in die Gegenwart nach dem Modell der "Familienbande", welches als Metapher, Fiktion oder politische Botschaft das kulturelle Verständnis der Gegenwart zu durchdringen scheint (Amado/Domínguez 2004). Vor diesem Hintergrund lassen sich einige Manifestationen jüngerer Künstlerinnen im Rahmen des Postfeminismus und der Postavantgarde vielleicht als radikalisierte Gegen-Imaginationen des Familiären und des Politischen lesen. Was man heute als argentinische Gegenwartskultur kennt, ist hauptsächlich das Werk der jungen, etwa Mitte der siebziger Jahre geborenen Generation. Zwar kann man nicht von einem homogenen Ensemble von Ästhetiken sprechen, doch eint sie der Drang, in ihrem Geltungsanspruch wahrgenommen zu werden und ihren Platz in den verschiedenen künstlerischen Szenen einzunehmen. Einige Schriftstellerinnen erfassen die Gegenwart im schnellen und schwindelerregenden Rhythmus ihrer urbanen Erzählungen als Familienkatastrophen junger deklassierter Frauen (Lucía Puenzo); andere machen in ihren Texten Orte familiärer und sozialer, individueller oder kollektiver Konflikte aus und deuten die beklemmende Gegenwart in einer Weise, in der das Thema des Geschlechterkriegs nicht dominiert, aber doch zu Brüchen führt (Samanta Schweblin). Eine weitere Möglichkeit ist die autofigurative Versenkung eines Ich in Fabeln, die auf verschiedene Weise Risse im Familiären entstehen lassen (Mariana Docampo).

2001 erscheint der erste Film der Regisseurin Lucrecia Martel, *La ciénaga* (Der Morast); es folgen *La niña santa* (Holy Girl, 2004) und *La mujer sin cabeza* (The Headless Woman, 2008). Ins Blickfeld rücken in diesen Filmen, deren Szenarium Provinzstädte sind, die Desintegration und der Zerfall sozialer und familiärer Normen in den argentinischen Mittelschichten. In *La ciénaga* werden die Körper, Objekte und Ruinen in ihrer "wörtlichen" Bedeutung zu einem optischen Inventar der Zeitlichkeit und der Erfahrung einer historischen Epoche. Zeitlich in die Endphase des menemistischen Jahrzehnts und den Beginn des neuen Jahrhunderts eingebettet, bezieht *La ciénaga* seine Inspiration aus der pessimistischen Einsicht, dass etwas unwiderruflich zu Ende geht, und aus einer Stornierung der Zukunft. Der

Film vermittelt keine Utopien, sondern teilt Niederlagen mit, sieht keinen Hoffnungsschimmer, sondern Ohnmacht angesichts sich erschöpfender Möglichkeiten. Keine Überlieferung, keine Weitergabe an die Nachgeborenen scheint mehr möglich, wenn, wie es in diesem Film geschieht, ein Kind zu Tode kommt. Oder wenn diesem schrecklichen Ereignis die abschließende zweifache Leugnung durch die Hauptfigur des jungen Mädchens folgt, das über seinen Besuch einer Heiligenstätte sagt: "Ich habe nichts gesehen." Das Wunder der den Armen erschienenen Jungfrau und der aus diesem Glauben erwachsende Trost erreichen diese Generation nicht mehr. So präfiguriert das Ende von Martels Film auch den vom Verzicht auf jedes Zeichen eines Glaubens geprägten Blick dieser Generation, die sich schließlich an die Erfahrung der Erwachsenen hält: die einer ewigen Gegenwart, in der keine Zukunft aufscheint (Amado 2009). Martel meidet Psychologismen und Innerlichkeit, sie

schlägt vielmehr einen Zugang vor, der sich als anthropologisches Dokument entschlüsseln lässt: verschiedene Alter und Generationen, Gewohnheiten und Haltungen von Männern, Frauen, Kindern; Aufdeckung heterogener Modalitäten der Zeit und ihrer Rhythmen (Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Innehalten, Wiederholung, Geschwindigkeiten) als formaler Schlüssel einer Poetik, gleichzeitig Chiffre der privaten Reproduktion des kollektiven Traumas (Amado 2009: 236).⁹

Dem Zerfall der Familie, der Offenlegung in ihr existierender Masken und Gewalt stellen sich sowohl Martels Filme als auch der erste Roman von Lucía Puenzo, *El niño pez* (2004; dt. *Das Fischkind*, 2009), der in der Kontaktzone zwischen Literatur und Massenkultur ebenfalls die Geschichte eines getöteten Kindes erzählt. So haben die Fiktionen ästhetisch Anteil an der biologisch-sozialen Reproduktion und der Darstellung familiärer Vorstellungswelten; ihre offenen Enden finden sich dann verstreut im narrativen Gewebe: tote Kinder, Föten, Missbildungen oder Fischkinder mythischen Ursprungs. Es sind Kreaturen, die in literarischen Archiven überleben und von Enklaven der sexuellen Vorstellungswelt des Landes und seiner Bio-Politik zeugen. In den sich herausbildenden möglichen Durchdringungen von Sexualität, Familie und literarischem Diskurs sind diese verlassenen Körper der Reproduktion die Reste, die politisch-kulturellen Abfälle, die die Kategorie des Fiktionalen überdehnen und es in Politik verwandeln.

9 Zu Lucía Martel siehe auch den Beitrag von David Oubiña in diesem Band.

Im Bereich des Theaters rückt die Schriftstellerin, Performerin, Sängerin und Dramatikerin Lola Arias die Familienbeziehungen ins Blickfeld, um sie in ihren verschiedenen Entwürfen auf originelle Weise durcheinanderzuwirbeln. Von *La escuálida familia* (2001) bis zu *Mi vida después* (2009; dt. *Mein Leben danach*, 2009) verwendet Arias eine Vielzahl von Formaten und Genres – Theater, biografische Installationen, interdisziplinäre Projekte, vorgetäuschte wissenschaftliche Experimente, Dokumentarfilme, futuristische Fiktionen – sowie szenischen Mitteln – Musik, Amateurfilmaufnahmen, Körperspiele, Video –, um das Thema auf experimentelle Weise anzugehen. Mal nimmt ein Baby den Platz als Hauptdarsteller auf der Bühne ein, während die Eltern telefonieren (*Striptease*, 2007; dt. *Striptease*, 2008); ein anderes Mal sind die Protagonisten eine Gruppe “nomadisierender” Kinder, die mit ihren Eltern von Flughafen zu Flughafen ziehen und “reale” Geschichten darstellen (*Airport Kids*, 2008).¹⁰ In *El sí de las niñas* (*Notas para la educación de las futuras mujeres*) aus dem Jahre 2004 wird ein klassischer Text, die Anfang des 19. Jahrhunderts uraufgeführte gleichnamige spanische *comedia* von Leandro Fernández de Moratín, parodiert; Lola Arias arbeitet hier mit einer Gruppe von Mädchen zwischen acht und elf Jahren, die sich ihre Gefühle und ihr häusliches Leben als künftige Frauen vorstellen sollen. Die Werke von Martel, Puenzo oder auch Perla Suez und Matilde Sánchez, die mit Ästhetiken der Ruinen und ihrer Reflexion arbeiten, sind kein Schlüssel zum Verständnis der Stücke von Lola Arias, die sich an einem anderen Ort zu befinden scheinen. Sie schaffen kein Universum der Kinder, sondern integrieren diese als Weggefährten in eine vitale, zugleich menschliche und ästhetische Erfahrung.

10 Die mehrsprachige Uraufführung fand in Lausanne statt; die mitwirkenden Kinder im Alter von 4 bis 14 Jahren stammten aus verschiedenen Kulturen.

Lola Arias, *Stühle*

Foto: © Lorena Fernández.

In *Mi vida después* bewegt sich Lola Arias innerhalb der Prämissen eines Theaterzyklus, den die Dramatikerin Vivi Tellas konzipiert hat. Für diese “Biodrama” genannte Reihe von Stücken, die im Teatro San Martín der Stadt Buenos Aires gezeigt werden, erkunden hervorragende Autoren und Autorinnen die theatralischen Möglichkeiten des Zeugenberichts, der von den Modulationen einer Erzählung in der ersten Person überlagert wird und Körper und Stimme der einstigen Protagonisten lebendig werden lassen.¹¹ In *Mi vida después*, 2009 als abschließendes Werk des Projekts “Biodrama” uraufgeführt, interpretieren sechs zwischen 1974 und 1981 geborene junge Menschen (drei

11 Vivi Tellas hat ihr Projekt auf folgende Weise beschrieben: “Das Projekt Biodrama schreibt sich in etwas ein, was man als ‘Rückkehr des Realen’ auf das Feld der Darstellung nennen könnte. Nach fast zwei Jahrzehnten der Simulationen und Simulakren kehrt – teils als Opposition, teils als Kehrseite – die Idee wieder, dass es noch immer Erfahrung gibt und Kunst eine neue Form erfinden muss, mit ihr in Beziehung zu treten. [...] Die Rückkehr der Erfahrung – was im Projekt Biodrama ‘Leben’ heißt – ist auch die Rückkehr des Persönlichen. Das Ich kehrt zurück, aber es ist ein unmittelbar kulturelles, soziales und sogar politisches Ich.” In: <http://www.geoteatral.com.ar/frontend/nota.php?seccion_id=10&contenido_id=1051> (04.01.2010).

Frauen und drei Männer) ihr eigenes Leben und inszenieren Fragmente der elterlichen Biografie. Geprägt vom militanten Aktivismus in Guerillagruppen, vom Exil oder einfach der eigenen Tatenlosigkeit an den Brennpunkten der militärischen und politischen Kämpfe, werden Väter und Mütter, die in ganz unterschiedlicher Weise von den Folgen des politischen Schreckens betroffen sind, durch schauspielernde Kinder zur Rede gestellt, die neugierig und sogar überrascht – obwohl es sich um subjektiv bereits durchlebte Geschichten handelt – eine Erbschaft antreten, die von Familienangehörigen wie Außenstehenden gleichermaßen schwer zu assimilieren ist.

Jede Schauspielerin und jeder Schauspieler ist in der Einheit mit einer Person Trägerin bzw. Träger eines Geheimnisses aus ihrer bzw. seiner Vergangenheit; darüber nachzudenken, ist der Versuch, etwas von seiner Zukunft zu verstehen. Wie die Kritikerin Lucía de Leone schreibt,

versetzt die Formel “Mein Leben danach” die Schauspieler und die Kinder und vielleicht auch die Nachkommen in eine in gewisser Weise oszillierende Position in Bezug auf das Leben der Eltern, eine Haltung zwischen Bewunderung, Unterordnung und Ferne zugleich (Leone 2009).

Für Lola Arias überschreitet das Familiäre die Kategorie eines “Themas”:

Mir gefällt der Gedanke, dass jedes Werk mehrere Probleme, Obsessionen, einander widersprechende Ideen auf die Bühne bringt [...]. In *Mi vida después* rekonstruieren die Kinder das Leben ihrer Eltern mit Hilfe von Fotos, Briefen, Tonbändern, getragenen Kleidungsstücken, verblassten Erinnerungen (Rosso 2009: 4).

Regisseurin, Schauspielerinnen und Schauspieler gehören derselben Generation an. Geboren in den siebziger und beginnenden achtziger Jahren, blicken sie mit den Augen von Spionen auf die Vergangenheit und stellen sich Fragen über ihre Eltern. Jeder Schauspieler realisiert ein *remake* von Szenen der Vergangenheit, um etwas von der Zukunft zu verstehen. Die Kinder sind eine Art Double, ziehen die Kleidung ihrer Eltern an und versuchen, die Familiengeschichte darzustellen. An der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, in der Begegnung zweier Generationen gewinnen sie mit dieser “wörtlichen” Interpretation von Szenen der Vergangenheit für sich vielleicht eine Form, die Zukunft umzugestalten. Es ist eine Darstellung ohne Emphase, wobei

die Jugendlichen im Sprechen weniger geübt scheinen als im Umgang mit Musikinstrumenten – sie spielen Elektrogitarre, pfeifen Melodien, liefern furiose Schlagzeugeinlagen – oder im Tanz oder im ungehemmten Spiel der Körper. Die bemerkenswerte Publikumsresonanz, die *Mi vida después* während des Jahres 2009 in Buenos Aires fand – möglicherweise auch das Interesse bei mehreren europäischen Festivals, zu denen das Stück in der zweiten Jahreshälfte des Jahres 2009 eingeladen wurde –, ist in hohem Maße darauf zurückzuführen, dass sich in diesem Theaterstück eine Reihe von Fragen bündeln: über die Zeit, die Vergangenheit, über Unerledigtes und die Kluft zwischen den Generationen, über persönliche Geschichten, die die Historie ausmachen; all dies in Übergängen zwischen verschiedenen Ästhetiken, der literarischen, der des Dokumentarfilms oder der filmischen Fiktion. Gleichzeitig restauriert das Stück die kollektive Dimension von Fragmenten des individuellen Diskurses und einer Sprache der Liebe, denen so ihr Platz als Quelle oder Dokument zu dieser dramatischen historischen Phase zugewiesen wird.

Am Beginn dieses Abschnitts haben wir uns auf die “Familienbande” bezogen als einem Modell, das als Metapher, Fiktion oder politische Botschaft das kulturelle Verständnis der Gegenwart zu durchziehen scheint. Hinzuzufügen wäre: und als Problem. Wie ein Prisma bringt das Familiäre jenes komplexe System von Schnittlinien mit ihren Fasern und Verknüpfungen ans Licht, und von jeder Generation werden ästhetische und politische Antworten gegeben, die in ihren besten Ausdrucksformen den Boden für potenzierende und gleichzeitig konfliktträchtige Überlieferungen bereiten.

7. Wirkungen des Realen, Wirkungen auf das Reale

Grundlegendes Merkmal der zeitgenössischen Kunst ist ihre enge Beziehung zur Gegenwart. Dieser sozusagen tautologische Reflex der Kunst und ihre “wörtliche” Bedeutung verstärken noch den von ihr im Allgemeinen angestrebten politischen Charakter. Sie bedient sich verschiedener Instrumente und setzt diverse ästhetische Mittel in Gang, wobei sich auf der Ebene des Politischen und der künstlerischen Interpretation divergierende oder “gespaltene” Wirkungen einstellen können. Einige Praktiken dieser Gegenwartskunst sind darüber hinaus als Art und Weise der Intervention aber auch aufgrund der in ihre Arbeit

einbezogenen Vorstellungswelten – die sie reflektieren, und auf die sie einwirken – deutlich von der beabsichtigten Konfrontation mit der Logik des Marktes geprägt. Ausdrucksformen, die sich den Marktgesetzen entziehen können, sind zu dieser Zeit äußerst selten anzutreffen; das dokumentarische Genre, das die Revolten vom Dezember 2001 begleitet, kann man dagegen als Suche nach einem Selbstverständnis jenseits der Marktgrenzen auffassen. Hierher gehören auch die in dieser Phase auftretenden Formen der Straßenkunst, die vor allem Organisationsformen des Kollektiven annehmen.

In diesen Jahren wird der Dokumentarfilm zu einer wichtigen Anregung für junge unabhängige Regisseurinnen. Er erweist sich als Instrument einer auf alternative bzw. "Gegeninformation" gerichteten Suchbewegung und ermuntert zur Entscheidung für Themen und für Frauengestalten, deren Aktionen und Initiativen zu politisch-sozialen Ereignissen dringend eine visuelle Aufzeichnung forderten. Malena Bystrowicz debütierte mit dem Film *Piqueteras* (2002), in dem sie die Rolle der Frauen dokumentiert, die in den neunziger Jahren die Schließung von Betrieben zu verhindern suchten, welche für einige Orte im Landesinnern (wie General Mosconi, Cutral-Có und Ledesma) die einzigen Verdienstmöglichkeiten boten. Der Film wurde auf nationalen und europäischen Festivals gezeigt, in akademischen Medien diskutiert und auf Versammlungen politischer Parteien und Organisationen einer breiteren Öffentlichkeit vorgeführt. Bei einer dieser Vorführungen entstand die Idee, mit Frauen der "Villa 20" im Stadtviertel Lugano (Buenos Aires) einen Workshop für audiovisuelle Techniken zu veranstalten. So drehte Bystrowicz (in Zusammenarbeit mit Fernanda Álvarez) den Dokumentarfilm *Agujeros en el techo* (2007; Holes on the Roof). Die Kamera zeichnet das Alltagsleben einer Familie auf, in der zwei Frauen, die in zwei verschiedenen Wohnungen leben, das Sagen haben. Die Räume verwirren, die Lebensgeschichten kreuzen sich, die Blicke überschneiden und zerstreuen sich ohne Hierarchien. Der Film wendet seine Aufmerksamkeit einer 19-Jährigen zu, die allmählich zur Hauptfigur wird; sie erzählt von ihren Träumen, die immer wieder von der durch Arbeitslosigkeit und Unsicherheit geprägten Realität unterbrochen werden, und spricht von dem lange genährten und dann doch nicht erfüllten Wunsch, eines Tages die versprochene Ausbildung machen zu können.

Die neu gegründeten Künstlerkollektive sahen sich allerdings selbst der sozialen Unsicherheit ausgesetzt und griffen deshalb zu Recyclingverfahren, mit denen sie für die erarbeiteten Materialien neue Verwendungsformen überlegten. So entstand eine neue Konfiguration in den Beziehungen zwischen individuellem Künstler, Gruppe und Zuschauer, die offen ist für alternative Konzepte, also auch für verschiedene Formen der Politisierung bei der Anwendung von Techniken und Materialien.

Das plötzliche Auftauchen von Praktiken, die die vorgefundenen Bedeutungen in Bewegung bringen und das Sichtfeld erweitern wollen, wird vom Auftreten einiger Frauenkollektive begleitet, die eine politische und soziale Neuformulierung des Bestehenden anstreben und dabei auch jenen Ideenkomplex aushöhlen wollen, der Frauen und Mädchen daran hindert, sich aus dem Bedingungsgefüge von Unterdrückung und Diskriminierung zu befreien. Dabei führen sie einen Sprachgebrauch ein, der ins Zentrum heterosexueller Normen zielt. Die Gruppen "Mujeres Públicas" in Buenos Aires und "Fugitivas del desierto" in der Stadt Neuquén erreichen mit ihren Diskussionsangeboten eine mehr oder weniger große Präsenz im öffentlichen Raum und nähern sich in verschiedenen Graden dem Gestus der öffentlichen Anklage und einer Ästhetik des Anstößigen. Die erste Gruppe greift hauptsächlich auf politisch-visuelle Aktionen zurück, die zweite operiert eher mit sprachgebundenen Verfahren. "Mujeres Públicas" versucht, den Blick für Unterdrückungssituationen zu schärfen und die "Normalität" sexistischer und/oder lesbenfeindlicher Praktiken und Diskurse zu entlarven. Dabei nutzt die Gruppe die Straße als Bühne und die künstlerische Praxis als Strategie politischer Aktion. Plakataktionen, Verteilen von Gegenständen des täglichen Bedarfs und Straßenmalerei dienen den Frauen für die Arbeit mit feministischen Inhalten und Verfremdungsverfahren wie Ironie und Humor, um Stereotype des Weiblichen zu demontieren; wie etwa beim Plakat "Mujer colonizada" ("Die kolonisierte Frau", 2004), auf dem die alles erduldennde Frau im Haus, das Mädchen und die das männliche Begehren erfüllende Schönheit dargestellt sind. Die Namen der drei Karavellen, mit denen Kolumbus nach Amerika kam – die "Santa María", die "Niña" und die "Pinta" – dienen als kultureller Bezugspunkt, umgedeutet aus der weiblich-kritischen Position dieser Aneignungen.

Die kolonisierte Frau



“La Santa María” (Übersetzungen jeweils im Uhrzeigersinn, links beginnend): Du sollst dich opfern. Du sollst nicht genießen. Du sollst nicht abtreiben. Du sollst auch die andere Wange hinhalten. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib. Meine Schuld, meine Schuld, meine große Schuld. Du sollst keusch und rein sein.

“La Niña”: Mädchen spielen nicht mit Autos. Darüber spricht man nicht. Das fasst man nicht an. Das tut ein Mädchen nicht.

“La Pinta”: Nimm ab. Schmink dich. Färb dir das Haar. Lächle. Lass dir die Brüste machen. Lackier dir die Nägel. Lass dir die Haare entfernen.

Quelle: <<http://www.mujezpublicas.com.ar>>.

Im Format eines Votivbildes der Jungfrau Maria wurde das “Gebet für das Recht auf Abtreibung” vervielfältigt und ab 2004 in Schulen der Oberstufe, auf Konzerten und in Kirchen verteilt.¹² Der alte anarchis-

12 Das Gebet lautet: “Gib uns das Recht, über unseren Körper zu entscheiden. Und gewähre uns die Gnade, weder Jungfrauen noch Mütter zu sein. Befreie uns von der Autorität des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, damit wir es sind, die für uns entscheiden. Bitte für uns, dass die Justiz sich nicht die Gebote der Kirche zu eigen macht und beide uns von ihrer frauenfeindlichen Unterdrückung erlösen. Möge das Recht mit uns sein zu entscheiden, ob die Frucht unseres Leibes gesegnet ist. Führe uns nicht in die Versuchung, nicht für unsere Rechte zu

tische Spruch "Nur eine brennende Kirche erleuchtet" wurde auf Streichholzschachteln gestempelt und an verschiedenen Orten in der Stadt verteilt; auf der Rückseite war eine brennende Kirche abgebildet. Die Verwendung der Farben Rot und Schwarz betont nicht nur grafisch die Macht der Kirche bei der Konstruktion von Geboten zur Fortpflanzung und der weiblichen Sexualität, sondern dient in diesem Fall der gezielt zweckentfremdeten und kritischen Verwendung der Symbole. Die Gruppe "Fugitivas del desierto", in der sich lesbische Feministinnen zusammengeschlossen haben, erklärt:

Ohne Nachsicht erschienen wir in der Öffentlichkeit von Neuquén, ungeachtet der herrschenden Lesbenfeindlichkeit und des Heterosexismus, der besänftigenden politischen Korrektheit, der scheinheiligen Kirche und ihrer inquisitorischen Sermonen, der Armut in unseren Taschen, der tadelnden Kommentare lesbischer Frauen, die in der Verborgenheit des offenen Geheimnisses leben, der verstohlenen Blicke derer, die mit uns zusammen andere Kämpfe ausgefochten haben.¹³

In Neuquén, einem Ort in Patagonien mit wenigen Einwohnern, schlagen die Frauen bei ihren im Jahr 2006 beginnenden Auftritten frechere und provokantere Töne an. Die Gruppe verknüpft lesbischen Aktivismus mit öffentlicher Anklage und Einmischung in höchst konfliktreichen Auseinandersetzungen mit der Regierung auf Provinz- und nationaler Ebene, ohne dass dabei die auf die Geschlechterfrage bezogenen Forderungen vereinfacht würden; im Gegenteil: Sie werden radikaler. Die Frauen gehen auf die Straße, agieren in den verschiedensten Bereichen der Öffentlichkeit: bei politischen Aufmärschen, in Schulen (wo einige von ihnen unterrichten) und in den Medien. Aber sie wollen auch politisch-diskursiv eingreifen, etwa mit ihren Artikeln die Verabschiedung bestimmter Gesetze (wie des Gesetzes über Sexualerziehung) verhindern; sie schreiben Essays von hoher theoretischer Dichte, wo sie philosophische Kritik und politisches Manifest miteinander verknüpfen. Der theoretische Diskurs ist politische und ästhetische Reflexion und Praxis in einem. Er ist Lektüre (Butler, Haraway, Preciado, Wittig), Revision von Konzepten (De-

kämpfen. Und gewähre uns das Wunder der Legalität der Abtreibung in Argentinien. Amen." ("Oración por el derecho al aborto"; Intervention anlässlich der 2. *Jornadas de Cultura y Desarrollo Social* im "Centro Cultural General San Martín", Juli 2004; in: <<http://www.mujerespublicas.com.ar/>> (28.03.2009).

13 In: <<http://lesbianasfugitivas.blogspot.com>> (28.03.2009).

leuze und Guattari) und auf lokale Bedingung zugeschnittene Wiederaaneignung:

Was bedeutet es, das Konzept Körper von dieser geographischen Breite aus, vom Süden Argentiniens aus, zu überdenken? Wie schreibt sich ein Raum, der als das Andere, das Unzivilisierte, das Primitive, das Naturgegebene imaginiert wird, in unsere Körperlichkeit ein? Ein Raum, dessen Gedächtnis der historischen Zerstörung in den Jeeps wieder auflebt, die mit ihren Reifenspuren die Erdölexpeditionen des 21. Jahrhunderts nachzeichnen (Fugitivas del desierto 2009: 47).

Für diese Frauen, „Bewohnerinnen des Landesinneren“, ist der Körper ein „Feld der politischen Aktion“, und ihre Diskurse sind „semiotisch-materiale Praktiken“. Für einen Wandel der Erzählungen bedarf es eines „kreativen Eingreifens auf der Ebene von Projekten der Wissensvermittlung und politischer wie kognitiver Sensibilität“ (Fugitivas del desierto 2009: 49).

Diese Kollektive von Aktivistinnen, die ein bis auf den heutigen Tag fortbestehendes hetero-normatives System – seine binären Strukturen und Enklaven von Gewalt, Unterordnung und Diskriminierung, die Kolonisierung von Körper und Geist – kritisieren und bekämpfen, zeigen das Beharrungsvermögen dieses Systems auf und betonen die Notwendigkeit, seine perversen Erscheinungsformen zu demontieren. Zwischen dieser Kritik und jener, die von den Feministinnen der siebziger und achtziger Jahre formuliert wurde, lässt sich eine Kontinuität erkennen. Der Grund ist zweifellos, dass es um dieselbe Brandherde fortbestehender Ungerechtigkeit geht. Es darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass sich die Sprache und die Methoden der Aufdeckung entschieden gewandelt haben. Die Erzählungen von Frauen, über Frauen, mit Frauen und aus der Perspektive von Frauen experimentieren weiter; dies sowohl in der künstlerischen Praxis (Kino, Theater, bildende Künste, Fotografie, Literatur, Musik) als auch auf dem Gebiet der Reflexion. Auf diesem offenen und weiten Terrain sind die möglichen Varianten der Geschlechterbeziehungen, die Vielfalt von alternativen Subjektivitäten und Sexualitäten eine unleugbare Tatsache. Die Vielzahl sich verschiedener Formate und Träger bedienender Erzählungen zeugnishafter und fiktionaler Art ist der Beweis. So manifestiert sich in den Fiktionen und Praktiken des historischen Gedächtnisses eine andere Auffassung des Geschlechts und spielt dabei auf ein weiteres Thema an, dessen Bearbeitung in der argentinischen

schen Kultur und Politik noch aussteht: die Frage, wie das Erbe, wie Schuld und Wunden zwischen den Generationen verhandelt werden, wie sie sich mischen und überschneiden. In diesem Raum ist die Kategorie *gender* in ihrem Bezug zur Reproduktion auch die Vorausdeutung auf künftiges Geschehen, auf Entstehendes und Beginnendes, auf das, was schließlich doch einmal in ein gerechtes, ausgewogenes Verhältnis kommen wird.

Aus dem argentinischen Spanisch übersetzt von Uwe Schoor

Literaturverzeichnis

- Amado, Ana (2009): *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Amado, Ana/Domínguez, Nora (2004): "Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción". In: Amado, Ana/Domínguez, Nora (Hrsg): *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, S. 13-39.
- Barrancos, Dora (2004-2005): "Historia, historiografía y género. Notas para la memoria de sus vínculos en la Argentina". In: *La Aljaba*, Segunda época, 9, S. 49-72.
- Domínguez, Nora (2008): *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Fugitivas del desierto (2009): "Prácticas ficcionales para una política bastarda. La tecno-lesbiana". In: *Biopolítica*. Buenos Aires: Ají de pollo, S. 45-71.
- Irigaray, Luce (1985): *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona: LaSal.
- Kamenszain, Tamara (2000): "El texto silencioso". In: *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós.
- (2009): "Esa vieja asimetría". In: *Ñ* (Kulturbeilage zur Tageszeitung *Clarín*), 19.12..
- Leone, Lucía de (2009): "Después de Mi vida después". In: <http://www.conicet.gov.ar/scp/vista_resumen.php?produccion=560432&id=13093&keyword=s=arbusculares> (27.04.2010).
- Molloy, Sylvia (2000): "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano". In: *Revista de Crítica Cultural*, 21, S. 54-56.
- Rosenberg, Mirta (2006): *El árbol de las palabras. Obra reunida 1984/2006*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Rosso, Laura (2009): "Entrevista a Lola Arias. La mujer orquesta". In: *Las 12* (Beilage zur Tageszeitung *Página/12*), 13.03., S. 4.