# Das Andere innerhalb der Veränderung, eine Fuge im innersten Herzen der Quelle: Ney Matogrosso, Arca und ein buchstäblicher Augenblick in der Differenz

Aldo Poblete Varas

## Einleitung: Hildegard von Bingen

Es geht also darum: zu sehen, was geschieht, wenn die künstlerischen Ausdrucksformen einer bestimmten Disziplin, in diesem Fall der Musik, der populären Musik, aufgegriffen und als Achse, als zentraler Vorwand verwendet werden, um bruchstückhaft auf Fragen Bezug zu nehmen, Fragen zu behandeln, die jener Ordnung angehören, in der sich die ästhetische Diskussion an einem bestimmten Ort und auch zu einer bestimmten Zeit darbietet. Was an den Rändern geschrieben bleibt, sollte nicht als ahistorischer Ausdruck betrachtet werden.

Die Analyse der künstlerischen Operation ist ein natürliches Hindernis dafür, zu erklären, warum diese Kunstform und keine andere zu einem gegebenen Zeitpunkt und an einem gegebenen Ort auftritt. Es ist ein begriffliches Labyrinth, voller Bilder leerer Signifikanten, ohne Folgen und ohne mögliche Erlösungen. Es ist auch eine Wiege, in der andere Schemata, andere Besonderheiten Zuflucht finden und wachsen, Besonderheiten, die vom zentralen Dogma europäisierender Kunst oft aufgegeben, beiseitegelassen werden.

Eine Kritik an Beständigkeit und Ewigkeit aus einer spezifischen Instanz lateinamerikanischer Kultur heraus muss berücksichtigen, dass solche Bezeichnungen einer radikalen Neubedeutung unterzogen werden müssen, wenn sie je eine wirkliche Handlungsfähigkeit besitzen sollen. Die Vorzüge einer Kunst, die von in Lateinamerika geborenen Subjekten hervorgebracht wird, können keiner Kunst angehören, die gegenüber ihrer ästhetischen Geschichte, nicht ihrer politischen Geschichte, naiv oder unwissend ist.

Zu den Dingen, die wir über die lateinamerikanische populäre Musik der letzten fünfzig Jahre sagen können, gehört, dass alles, was in diesen Ländern hervorgebracht wurde, allzu oft in zwei erschöpfte Deutungen gezwungen worden ist: entweder die faktische Organisation der Macht oder grobe Obsessionen mit früheren Stadien kultureller Entwicklung. Armselige Kulturalismen, prekäre Kulturalismen, unvollständige und antimoderne Kulturalismen. Die Lösung kann nicht darin bestehen, jede Spur operativer Möglichkeit zu beseitigen. Man besänftigt das Feuer nicht, indem man das Feuer selbst zerstört. Dies zu tun heißt, sich letztlich der reinsten Form des Nihilismus zu ergeben.

Hier also nimmt sofort eine kleine, wenn auch exoterische Frage Gestalt an: Brasilien, Venezuela, eine Gefahr der Vernichtung, ein Raum außerhalb der Moral, innerhalb des Elitären, aber außerhalb des Populären?

Die Gründe, sich der Analyse von Künstlern zuzuwenden, die sich der Musik widmen, müssen in jenem Teil von uns gesucht werden, der am noch immer heterodoxen musikalischen System teilhat, das wir von einem lateinamerikanischen Land aus auszuüben vermögen. Hier interessiert es nicht, dem Beispiel Europas zu folgen, noch den großen Schemata, die unsere Texte überladen. Nichts davon kann dazu dienen, eine kritische Frage für unser lateinamerikanisches Werden hervorzubringen. Alles, was in und unter diesen kulturellen Geboten existierte, befuhr und befährt noch immer denselben Ozean, und Zeitlichkeit ist unerheblich, wenn auch nicht immer. Und das kommt uns zugute.

Ein Künstler ist derjenige, der kann. Was ein Künstler unter bestimmten Bedingungen tun kann, mag dem gleichkommen, was derselbe Künstler dem ihn Betrachtenden nicht als Warnung ausdrücken will. Das Performative ist jene andere Facette dessen, was Kunst nicht sein kann, dessen, was sich präzise und listig auf die Unmöglichkeit ästhetischer Erfahrung zentriert: eine Art spöttischer, manchmal koketter Aufruf, eine neue Propädeutik dessen zu begründen, was Kritik werden kann oder nicht werden kann; mit anderen Worten, eine Politik.

Lateinamerika bleibt bis heute ein Tier, das der traditionellsten Taxidermie unterworfen ist, und gerade deshalb ist es noch nicht in Kontrast zu dem gestellt worden, was es in seinen tiefsten Absichten durch seine Position im geistigen Schema dessen neu zu definieren und zu konditionieren sucht, was intellektuelle Kreise als angemessen oder zumindest praktikabel betrachten wollen. Bisweilen erreicht das Maß an Prekarität einen solchen Punkt, dass bloße Sichtbarkeit für ausreichend gehalten wird.

Das Schwierige, was wahrhaft Mühe kostet, ist, nicht ins Außergewöhnliche zu fallen, draußen zu bleiben, der radikalen Andersheit fremd, zu der alles Existierende gemacht wird. Es kostet große Mühe, sich so weit abzuflachen oder zu vereinfachen, dass man normal wird, zu etwas Akzeptablem für ein System wird, das am Ende all das Grundlegende ist, was etwas Künstliches und schlecht Begründetes jemals werden kann.

Darin liegt ein innerer Widerspruch im Diskurs des Systems: Das normale Leben ist das Unnormalste, das es gibt. Normalität ist die Frucht einer Auferlegung, einer Ordnung, die notwendig ist, damit die Dinge so und nicht anders sein können. Auf dieser Prämisse ruht die gesamte symbolische Struktur der Kultur. Alle Künste und alle kulturellen Ausdrucksformen müssen nach genau dieser Musik tanzen, oder vielmehr nach dieser Art zu lesen, was Musik ist. Es gibt keine alternativen Mechanismen mit einem Visum, sich zu entfalten und andere operative Szenarien bereitzustellen.

Worauf es ankäme, wäre, das Komplexe zu öffnen, das Bild und den Filter zu öffnen, nicht alles es verwirren zu lassen, nicht alles es abflachen zu lassen, das kleine Geräusch anzunehmen, eine Erscheinung des Körpers, des Fleisches.

Hier wird Matogrosso wichtig, weil er eine Linie auf den Boden zeichnet. Er grenzt auf besondere und scheinbar geplante Weise die Plattform ab, auf der er sich erhebt, und verleiht ihr auch Farbe. Er tut dies a posteriori, um das gesamte lateinamerikanische Werk auf einen Stuhl zu setzen. Matogrossos erbarmungsloser, brutaler, androgyner und zugleich seltsam wohlgestimmter Schrei stellt das gesamte lateinamerikanische Kunstkorpus infrage. Er versetzt den Beobachter in die Lage zu fragen, inwieweit jene formalen Paradigmen, die das kulturelle Regime dieses Teils der Welt organisiert haben, nicht systematisch von einem seltsamen Impuls verändert worden sind, den wir sogar mit einer gewissen Form des Nihilismus verbinden könnten, mit einer Kultur des Sichabfindens mit Irrtum und Unzufriedenheit.

Der Impuls zur Ablehnung ist stark; der Kontext ist höllisch; das Leben ist ein Augenblick in Gefahr, auf welcher Seite man auch stehen mag. Insbesondere Brasilien in den Siebzigern ist eine Bombe. Es gibt Dinge, die uns interessieren, und andere, die uns nicht interessieren, und es ist nicht ehrlich, das, was uns nicht interessiert, nur zu behandeln, um den Auftrag zu erfüllen. Der Auftrag kann das Leben, das Werk erschöpfen. Dasselbe geschieht mit dem Zitat. Man kann der Forderung gehorchen, sich auf das bereits Bekannte zu stützen, doch dieser Gehorsam kann leicht zur Prothese werden, zur Krücke, zur Weigerung, von der Wunde selbst aus zu denken.

So bleiben wir zumindest zwischen zwei Extremen gefangen: jenem, das uns zur Einfachheit bloßer Wiederholung führt, zur bloßen Erfüllung äußerer, institutioneller Anforderungen; und andererseits der völligen Annahme der eigenen Überzeugung, der Vorstellung, dass das, was man erfährt, dem Sicheren, dem Wahren gleichkommt. Wir müssten versuchen, uns irgendwo zwischen diesen beiden Extremen zu verorten. Tatsächlich könnten wir dieses Bedürfnis als eines von unausweichlichem oder zumindest unvermeidlichem Charakter betrachten.

Die Idee, dass ein tellurisches, ideologisches Zentrum zwischen zwei scheinbar unvereinbaren Räumen zumindest als Vorwand dienen muss, um eine andere Art von Dynamik hervorzubringen oder vorzuschlagen, eine reinere, vielleicht weniger politische oder der mystischen Erzählung nähere, einen wahren Radikalismus, der für die Produktion des Künstlers viel nützlicher ist als die Welt der Akademie, die Welt des Buchstabens, die jeglicher Fähigkeit entbehrt, irgendetwas als Analogie des Fleisches zu strukturieren, findet ihren Seinsgrund in der schrecklichen Erfahrung mit dem Tod, zu der uns auf dieser Seite der Welt das Spiel der Macht geführt hat: Knechtschaft als Dauerzustand.

Wenn es irgendeinen Nutzen hat, ein solches Hindernis hervorzubringen, wenn von irgendetwas gesagt werden kann, es enthalte die notwendige Prägung zur Umstrukturierung des audiovisuellen Kanons, dann sollte der Produzent davon Gebrauch machen und den Kräften der Arbeit und der Kontingenz Raum geben. Zwischen dem Theatralischen, dem Heiligen, dem Ökonomischen und dem Politischen erscheint kein einfacher Gegensatz zwischen dem Göttlichen und dem Weltlichen, sondern eine Differenz zwischen Intensitätsregimen, zwischen Weisen, Pathos, Verlangen und Form zu organisieren.

Wenn das, was unseren moralischen Imperativ beugen kann, auch ausreicht, die Kräfte einer befreiten Ästhetik zu mobilisieren, dann müssten wir sagen, dass wir für eine solche Operation offen sind. Dennoch können wir in unserer Erhebung des Zweifels fest bleiben, denn Erfahrung ist ein trügerischer Ratgeber, wenn man das Wort oder die Harmonie solcher formalen Kallistenik unterwerfen will, wenn man die Zeichnung auslöschen und nichts als Reste von Farbe und Richtung zurücklassen will, bloße Pinselstriche, die das Unendliche nachzeichnen.

Wer solche Hoffnungen zu beherbergen vermag, sollte keine Bedenken haben, darauf hinzuweisen und natürlich anzuerkennen, dass ein großer Teil der Kunst im Lateinamerika des zwanzigsten Jahrhunderts als prekäres Korrelat dessen fungierte, was in den hegemonialen Mächten als wünschenswert, gut und modern institutionalisiert wurde. Die Kraft einer Institutionalität, die völlig von einer ihr entgleitenden materiell-teleologischen Kraft besessen ist, kann nicht länger als Grund für die Begeisterung des Volkes gelten. Ganz im Gegenteil: Sie ist nichts weiter als Annahme, die traurige Kapitulation vor einem auferlegten Schema, in dem das scheinbar Eigene nur die Maske eines anderen Ortes, eines anderen Platzes, einer anderen Welt und vor allem einer anderen Andersheit ist.

Musik und bildende Kunst werden zu Komplizen eines solchen systematischen, langfristig aufrechterhaltenen Irrtums, in der Analogie einer von Künstlern besessenen Politik und von Künstlern, die von der Obsession besessen sind, deren Gegenstand sie sind. Die Angst vor dem Text kommt der Angst vor der eigenen Biografie gleich, der Angst, eine eigene Geschichte der eigenen Vergangenheit hervorzubringen, ein scheinbar ungehöriger Ersatz, in dem Formen nicht anders können, als sich zu überschreiten, sich zu erschöpfen, sich auszulöschen.

Die Freisetzung materieller Kraft in der Kunst hat die Stabilität der Form immer bedroht. Wenn Farbe, Klang, Geste oder Körper die Linie überschreiten, die sie angeblich enthält, lautet die Frage nicht länger, ob ein neues ästhetisches Ereignis stattgefunden hat. Die Frage lautet, wohin dieses Ereignis führt, was es zerbricht, was es offenlegt und welche Art von Welt es denkbar macht.

Absoluter Schrecken, vielleicht in der Art der vollkommensten Verkörperung von Maskerade, kommt dann der eigenen Auflösung gleich, der Simulation einer Konfrontation, dem Manöver dessen, der entkommen muss, sich aber nicht mehr bewegen kann. Seine Farbe, sein eigentliches Sein ist nun im

Unbelebten enthalten. Er ist Teil jenes Es geworden. Er ist in das Regime des Beherrschten übergegangen, dessen, der auf seiner Seite nichts mehr hat als Nominalität, das heißt, der auf Kosten des bedeutungsverleihenden Wohlwollens anderer lebt, dem Pathos überlassen.

Es gibt nichts Neues mehr, nur Gesten, die vorgeben, neu zu sein: disziplinäre Gesten, politische Gesten, institutionelle Gesten, selbst Gesten, die aus den erschöpftesten Archiven der Autorität entlehnt sind. Alles kann dazu dienen, den Autor davon freizusprechen, sich der Tafel und der unmöglichen Gleichung zwischen Kunst und Leben stellen zu müssen, zwischen allem, was bereits existiert, und der Wahl des Neuen. Am Ende kommt es darauf an, richtig zu unterscheiden, wer was hervorbringen kann. Alles hat seinen Ort und seinen Augenblick. Nicht in die Obsession der Disqualifizierung zu verfallen, stellt einen bedeutenden Fortschritt in einem Ökosystem dar, das daran gewöhnt ist, auszulassen und vergessen zu lassen, obwohl in Wirklichkeit nichts vergessen werden sollte.

Dort können wir beständig gewisse Werte finden, die wir als im eigentlichen Sinne in Arca territorialisiert betrachten könnten. Denn wenn wir an eine Parallele zur venezolanischen Künstlerin denken, etwa Grimes, konstruiert die Kanadierin einen Raum der Überschreitung, in dem Deterritorialität von Anfang an durch ein Spiel mit dem abgegrenzt oder institutionalisiert wird, was in dieser Welt nicht mehr gegenwärtig ist, doch in die Musik einsickert und sich im Visuellen als fremdes Paradigma konstituiert: die Metapher eines verstörenden, aber traditionellen Außen, transgressiv und doch völlig rational.

Der Augenblick breitet sich aus; die rechnende Chiffre fällt auf null. Das liegt implizit in einer Musik, die nicht länger daran interessiert ist, das Leben der Menschen zu bekehren, zu revolutionieren. Eine Existenz innerhalb einer bereits konsolidierten Virtualität, eine Routine jenseits biologischen Geschlechts, jenseits des Fleisches, jenseits der Teilchen einer Natur, die bereits beginnt, übertroffen zu werden, hypermanipulierbar. Eine Virtualität, die in den vorhersehbaren Raum die Manövrierbarkeit dessen einfügt, was neue Körperlichkeiten nahelegen mag, neue Weisen, Körper und ihre Beziehungen zur Erzeugung kommunikativer Inhalte zu finden.

All dies sind Ausdrucksformen eines Kapitalismus, der in den letzten fünf Jahrzehnten nichts anderes getan hat, als sich zu beschleunigen, zu verkomplizieren und zu totalisieren, wenn auch auf stille Weise, und den Marktkräften gestattet hat, eine ganze Kohorte von Intellektuellen der Vergangenheit zu überantworten, die buchstäblich mit Ideen und Ideologemen aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts leben. Heute ist es üblich, Veränderungen aufzuzeichnen. Man stellt nicht mehr etwas her und zerlegt es dann, um es dem Vergessen zu übergeben. Heute würde dies als eine Form des Rückschritts gelten, als ausdrückliches Zeichen dafür, wie der gewöhnliche Bürger nun kapitalistische Akkumulationsstrategien auf sich selbst anwendet.

## Teil I: Miyamoto Musashi

Produktion, Verbreitung und Konsum erscheinen nicht länger als getrennte Prozesse. Sie bilden nun einen einzigen ästhetisch-kommunikativen Kreislauf, eine zwanglose und doch höchst wirksame disziplinäre Formation. Die Welt wird durch Formate gestaltet, durch Werbung, durch Kreativindustrien, durch die unsichtbare Disziplin der Zirkulation. Produziert wird nicht bloß ein Objekt, sondern ein Stück Welt, das bereits zum Konsum vorbereitet ist.

Bei Matogrosso, insbesondere in Flores Astrais, wird offenkundig, dass jede Avantgarde zunächst in der Mehrdeutigkeit einer fernen Peripherie stattfindet, die aufgrund ihrer Möglichkeitsbedingungen außerhalb imperialer Kulturherrschaft liegt und erst danach, auf völlig verspätete und irrige Weise, Anerkennung für das erhält, was sie immer besaß: ästhetische Wahrheit.

Eine einzige Tatsache: Matogrosso und Flores Astrais sind Zeitgenossen von Bowies Ziggy Stardust und Genesis' Selling England by the Pound. Wenn dies nicht die unendliche Tiefe des in diesem Text formulierten und behandelten Problems offenbart, könnte nichts es tun.

Was zunächst und am skandalösesten als Warnung und dann als direkter Schlag erscheint, als Opfergabe an die Göttin der Unwissenheit, ist das brutale Bild, dass alles, was wir innerhalb des Lateinamerikanischen verorten können, auch dort verortet werden kann, ohne dass dies irgendeine moralische oder ästhetische Tragweite hätte. Dies bringt natürlich einen fatalen Widerspruch mit sich, denn wäre dem so, fiele das ganze Gewicht der Technik auf die Schultern derer, die an unserer Geschichte nicht teilhaben. Wir wären das Ergebnis reiner Äußerlichkeit, und so lässt sich keine wirkliche Existenz erlangen. Auf diese Weise wird Kunst zu bloßem Konventionalismus.

Dass dies der Charakter sein soll, dem eine Diskussion dieser Art ausgesetzt ist, ist weder bemerkenswert noch besonders. Ein großer Teil des Grundes, weshalb so sehr darauf bestanden wird, dass ein Begriff wie das Lateinamerikanische zirkulieren soll, gründet im völligen Mangel an Bewusstsein dafür, was Literatur tun kann. Musik und Literatur bewegen sich auf derselben Bahn auf ihre jeweiligen Aufgaben zu. Der grundlegende Unterschied liegt allein in etwas so Banalem wie der Geschwindigkeit der Operation, in der sie gefangen sind.

Die existenzielle Lage des Menschen, der unentrinnbar einem Leben aus Kunst und Krieg, aus Gewalt und Schönheit ausgesetzt ist, bedeutet, dass alles, was außerhalb des Fatums fällt, um es schlecht auszudrücken, seinen Sinn verliert, den transzendentalen Charakter, an dem jedes Wesen teilhaben will. Dies liegt bei Matogrosso und Arca bereits in Bedeutungsschichten verborgen: nicht als Doktrin, nicht als Zitat, sondern als Druck, als Atmosphäre, als unmögliche Forderung, dass das Werk der Gewalt der Existenz ebenbürtig werde.

Musik bewahrt sich durch dunkle Mechanismen, ein Schutzsystem, das, obwohl in einer gewissen zeitlichen Verteilung verankert oder vielmehr von ihr getragen, von Anfang an auf eine als unausweichlich, unmittelbar bevorstehend bekannte Instanz vorbereitet ist: ein mit allen Phänomenen der Existenz geteiltes Schicksal, eine Form totalen Schreckens.

Matogrosso hätte eine Kriegerfledermaus sein können, doch nein. Es ergab sich, dass er ein Künstler der Musik war. Sein Ausdruck wurde durch ein kulturelles Ökosystem destilliert, das, wie wir wissen, zugleich mehr und erheblich weniger war als die Summe aller Facetten einer Gesellschaftsordnung, die zumindest als prekär, wollüstig und prekär beschrieben werden sollte.

Ein gewisses Opfer des Außergewöhnlichen und das neudeutende Aufspüren der letzten Akte der Schrift: Das ist das Diktum, das den Werken der hier behandelten lateinamerikanischen Künstler vorausgeht und sie begründet. Eine Art apokalyptisches Ideal? Ja und nein.

## Teil II: António Conselheiro

Das Erhabene beginnt dort, wo Bewahrung und Ausgesetztheit ununterscheidbar werden. Was das Lebewesen bewahren will, ist nicht bloß biologische Kontinuität, sondern die Intensität, durch die das Leben des Ertragens würdig wird. Deshalb stellt Kunst das Leben nicht einfach dar. Sie drängt das Leben an seine eigene Schwelle.

Die Paraphernalien, vollkommen darauf ausgelegt, die morbide Versuchung einer lokalen Musik zu nähren, finden dafür nicht mehr den nötigen Raum, da der Rhythmus ihr überhaupt nicht mehr gehört. Sie hat ihre Kraft verloren. Alles, was ihr einst Vitalität gab, ist nun in den Händen anderer, in Sensoren, die anderen Realitäten und Produktionsbedingungen angehören, sogar einer anderen Materialität.

Die Digitalisierung ist die vorherrschende Strömung, die hauptsächliche Agonie für jene, die sich noch aus dem Inneren des künstlerischen Bereichs begreifen können. Die Dauerhaftigkeit, das Gesicht des Wandels, passt kaum in die verfügbaren Räume. In diesem Sinne ist Lateinamerika ein vollkommener Produzent von Schöpfern, da die Illusion der Territorialität noch Individuen hervorbringen kann.

Sowohl die alte als auch die neue Welt, und ich betrachte Lateinamerika nicht als die neue Welt, sind von Subjektivität und Krankheit gesättigt. Die Maschinisierung ist ihnen fremd, und ihre Körper ebenso wie ihre geistigen Schemata sind zerbrechlich geworden. Sie sind unfähig, einen wirklichen Krieg zu führen, eine vollständige kulturelle Schlacht. Sie können sich nur durch die Zentralität bewegen und mit aller vorstellbaren Angst darauf warten, dass das ganze Gebäude noch nicht fällt.

Die einst vom Spektrum einer überwältigenden Kunst geweckten Emotionen stellen nun Gelegenheiten dar, ein neues Zwischenstadium zu schaffen, ein neues Zentrum, das die Technik mit sich selbst versöhnt: eine Scholastik abjekter Formen, eine neue Eigenart für eine posthumane Welt. Am Ende betrifft dieser

gesamte Text nur diesen Punkt: Lateinamerika als geistigen Raum, in dem noch etwas anderes geschehen kann.

Von den Universitäten aus können wir dies deuten und dabei beobachten, wie sich eine Trance im Einklang mit der Industrie entfaltet, mit allen Industrien. Kultur wird zum Hauptprodukt, da sich das gesamte System durch sie selbst korrigieren, absondern und seine peripheren Manifestationen strukturieren und dadurch die eigene Verwüstung vermeiden kann.

Aus den territorialen Rändern tritt ein Geist hervor, der zu frei ist, um eingesperrt zu werden, der die Wirbelsäule eines bereits reifen, unfruchtbaren Systems ergreift und sich als Erzeuger von Symbolen und als Reproduzent von Verhaltensweisen präsentiert, die seinen eigenen Ursprung infrage stellen. Dies ist die zentrale Metapher des zeitgenössischen Textes: Die Radikalität unserer plastischen Manöver ist umgekehrt proportional zur Würde, die einst allein der politischen Praxis zugesprochen wurde.

Nun, da jede Poetik sich in Silizium auflöst, bleibt uns nur, auf den Start zu warten und die Verhaltensweisen zu erkennen, die sich als normalisierend oder hegemonial erweisen. Das wahre heutige Gesicht des Kapitalismus manifestiert sich in der kommerziellen Ausbeutung seiner scheinbaren Widersprüche, Abweichungen und Andersheiten. Jedes Gefühl von Freiheit ist nichts weiter als der maschinische Ausdruck dessen, was nicht geboren werden kann.

Völlig nervlich zerrüttet, hyperästhetisierte Übermenschen, die von Politik, Kunst oder sonst irgendetwas nichts mehr wissen. Sie kennen nur die Erfahrung oder den unkritisch gelesenen Text. Bedeutung und Funktionen einer wahrhaft ätherischen und spezifisch abjekten Musik vertreten nicht von sich aus die Werte einer Generation, die schlecht mit dem Schwindel verbunden ist, der einer von außen vorgegebenen Politik innewohnt: zuerst die koloniale Ordnung, dann die oligarchische Ordnung und später eine Mischung aus oligarchischer Ordnung und Geopolitik mit dicken Grenzen. Wir wissen mit unserer Freiheit nichts anzufangen, denn sie war nicht die Frucht eines siegreichen Kampfes um sie, sondern das Produkt bloßen Verlassenseins, eine auf Geheiß der Erinnerung offenbarte Wahrheit.

Vielleicht geht es um die gesamte Pflicht des Wissens hinsichtlich der Lust, die in der Zerstörung und in der Erinnerung an den Tod gegenwärtig ist, innerhalb einer Vorstellungswelt, die ein nahezu sportliches Verhältnis zur eigenen Existenz unterhält, ähnlicher der Interaktion einer bereits ausgestorbenen Gemeinschaft mit sich selbst als einem tragischen Gott, der seiner eigenen Umkehrung widersteht.

So ermöglicht der hervortretende Raum eine Rechtfertigung des Körpers, die sich von anderen Formen ästhetischer Selbstsakralisierung zugleich unterscheidet und ihnen ähnelt. Doch hier muss der Körper nicht zur Doktrin werden. Er muss sein Glaubensbekenntnis nicht schreiben. Er erscheint, zeigt sich, schreit, singt, legt das Fleisch offen und verschafft sich Gehör.

Die logischen Strukturen dessen, was dem Göttlichen angehört und was dem totalen Denken entsagt: ein divergierender epistemologischer Rahmen, um einer neuen Weise zu begegnen, das zu verstehen, was lateinamerikanische zeitgenössische Kunst sein mag. Es ist ein Augenblick des Schweigens, unausweichlich, weil er sozusagen außerhalb dessen liegt, was von einem kulturellen Produktionsschema erwartet wird, das der regionalen Entwicklung verpflichtet ist.

Was so Teil davon wird, sind das Lineare, die klassische Kunst, die Performance aus der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts und die gequälte Form, zu der lateinamerikanische Hypothesen schließlich und schuldbewusst wurden. Alles kommt als Bündel.

Wir können sowohl den vorbegrifflichen Rahmen als auch die geistigen Zeichnungen bereitstellen, die nötig sind, damit Übersetzung an ihre Grenze geführt werden kann, zwischen dem, was Musik sagen kann, und dem, was das Lied bewahren kann. Das Bild der Funktionsweise einer zumindest formal neuen Welt scheint wenig mit dem Ergebnis zu tun zu haben, das ihr, wie wir beobachten können, zugewiesen worden ist, einem Ergebnis, das einem Fluch näherkommt als einer verwirklichbaren Aufgabe.

Die poetische Vielheit erscheint unerheblich und paradoxerweise wesentlich. Das Maschinische und das Plurale werden zu perversen Synonymen, eine instrumentelle und zugleich paranoide Facette einer besonderen und epigonalen Suche nach der verlorenen Zeit.

Bei Arca bildet die in der Kritik vorhandene Neigung, ihren Gegenstand allein durch den Vergleich mit als ähnlich betrachteten Ausdrucksformen bewerten zu wollen, den Ausgangspunkt jeder Frage nach jener ästhetischen Demontage, an der sowohl ihr visueller als auch ihr klanglicher Eindruck teilhaben. Dies bringt eine gewisse Verwischung mit sich, sowohl der disziplinären Grenzen als auch des Hervortretens begrifflichen Werts oder Unwerts, über den man Rechenschaft ablegen möchte.

Dies bedeutet nicht, dass sich das Werk der venezolanischen Künstlerin in ein Register einschreibt, das für eine lateinamerikanische Kultur- oder Kunstkritik besonders schwer zu erfassen wäre, die angeblich durch bestimmte Vorstellungen davon verkümmert ist, was solche Kunst ist oder sein kann. Vielmehr scheint jeder Unwert zumindest hinsichtlich des Inhalts und der strukturierenden Aspekte der Expressionalität seine Grundlage in der Handlungsmacht zu finden, die vom geistigen Werden von Generationen um Generationen von Angehörigen der lateinamerikanischen geisteswissenschaftlichen Akademie ausgeht: ein gewisser besonderer Geschmack, oder genauer, eine gewisse Neigung, das, was sein mag, mit Blicken zu beobachten, die eher einer instrumentellen Fetischisierung als Erbin kolonial-imperialer Herrschaft zugehören als einem Verlangen nach ästhetischer Unabhängigkeit als solcher.

## Teil III: Oggun

Nichts Menschliches entgeht der nahen Zukunft. Die alte politische Vorstellungskraft träumt noch von souveräner Selbstgenügsamkeit, von stabiler Identität, von Körpern, die in ihre angemessenen Grenzen eingeschlossen sind, von Intelligenz, die domestiziert wird, bevor sie fremd werden kann. Doch jedes System, das das Menschliche sichern will, bereitet auch die Szene seines eigenen Aufbrechens vor. Was aus der Zukunft eintrifft, trifft nicht als neutrales Werkzeug ein. Es trifft als Vereinnahmung, Aufstand, Eigentum, Verführung, Krieg und List ein.

Gibt es also irgendetwas, das wir im eigentlichen Sinne lateinamerikanisch nennen können? Die Antwort müsste lauten: nein. Jede Anerkennung, dass Lateinamerika besondere Eigenschaften besitzt, würde implizieren anzuerkennen, dass die Definition nur formal und nicht durch einen Rahmen gegeben wird, in dem irgendein innerer oder struktureller Aspekt vorherrscht.

Für uns wird das Lateinamerikanische deshalb das sein, was Lateinamerikaner hervorbringen. Wenn dies zu Paradoxien führt, sind diese Paradoxien unausweichlich, wenn es darum geht, Phänomenen bloß nominelle Kategorien zuzuweisen, die, selbst ohne zur komplexesten Klasse von Dingen zu gehören, genügend Facetten und Kanten enthalten, um jeden groben oder vereinfachenden Abgrenzungsversuch ins Abseits zu stellen.

Kann eine Kunst, die bereits durch die Gewalt einer fremden Kultur gezähmt ist, ihrem Seidenkäfig entkommen? Die Antwort wird zum Register dessen gehören, was aus der Zeit heraus Gelegenheiten hat, sich zu bewegen und zu bleiben. Es geht um eine verborgene Logik, die offen zutage liegt: eine Kapillarität, die mangels des nötigen Filters zur Nutzung ihrer eigenen Materialien schließlich Fähigkeiten ausgesetzt ist, die ihren eigenen Interessen fremd sind. Das Ergebnis ist, dass das, was sich anfänglich als ein seiner Zeit eigenes Werk konstituierte, letztlich tatsächlich zum Gegenstand der Zensur oder zumindest des Wunsches wird, es zu ignorieren, und zwar seitens derer, die irgendwie von der symbiotischen Macht betroffen sein mögen, die das Werk mit sich bringt.

So wird der natürliche Weg verändert, den das Werk der Kultur angekündigt hatte. Für jene, die nur die Geschichte kennen, ist jede Schrift, die jener formalen disziplinären Struktur entkommt, ein Zeichen von Gefahr und Verbergung, eine Entzündung von Begriffen und eine Verirrung dessen, was in die Kosmogonie der Identitäten eingehen muss. Kunst ist in den Händen von Historikern oft in Gefahr.

Meine Ausbildung zum Kunsthistoriker wurde schließlich völlig von all dem bestimmt, was sie in ihrem Bemühen, es zu verbergen oder zu ignorieren, letztlich hervorhob. Was Arca vorschlägt, ist, einem Kontext entgegenzutreten, in dem das Fehlen formaler Grenzen die Möglichkeit selbst aufzuheben droht, dass etwas, irgendetwas, einem Denken entspringen könnte, das sich subtil als unzufrieden abzeichnet.

Die größte Verirrung liegt nicht im Zentrum des politischen Manövers, weder auf der einen noch auf der anderen Seite. Wahre Abjektion liegt darin, die Nase aus dem christlichen Makrorahmen zu stecken. Es ist leicht, Extremist zu sein, wenn dieser Extremismus selbst in seinen blutigsten oder ikonoklastischsten Formen nicht einmal angedeutet hat, die Grundstruktur des abrahamitischen Prismas zu verlassen. Der Marxismus selbst kann in diesem Sinne als eine weitere teleologische Maschine gelesen werden, eine weitere Erlösungsgrammatik, ein weiteres Versprechen endgültiger Versöhnung. Wenn ihm so viele seiner Ungeheuerlichkeiten verziehen worden sind, liegt der Grund hier.

Arca ist nur eine neue Weise, in der diese Trugbilder die Welt erneuern, doch sie gehen nicht in jene Hölle hinaus, die nötig wäre, um wahrhaft draußen zu denken. Es gibt kein größeres Interesse als jenes, das in konkreten Handlungen zum Ausdruck kommt, sei es im Denken oder im Opfer, in der Operation, in der Verneinung, des Werks oder des Körpers.

Von wo aus können wir dann erfassen, was eine solche Übung in Buchstäblichkeit auszudrücken sucht? Zweifellos wird die Idee des Ausdrucks selbst in einem solchen Kontext verdächtig oder offen unerwünscht. Es ist eine Darbietung dessen, was nicht einmal die geringste Gelegenheit zur Entfaltung zu verdienen oder ihrer würdig zu sein scheint. Es präsentiert sich dem Bewusstsein sofort unter der luziferischen Figuration des non serviam: das Unerwünschte in seinem reinen Zustand.

Denn, das sei klargestellt, es geht nicht nur um Maschinen und darum, wie sie mit dem Menschlichen verflochten werden. Das ist nur das erste Bild, das offensichtliche, das unreflektierte. Was im Grunde liegt, ist eine Quelle, von der wir noch nicht wissen, was ihr entströmen mag.

## Teil IV: Pazuzu

Wenn menschliches Schaffen nicht bloß ungewiss, sondern ontologisch unbestimmt ist, dann deshalb, weil die Existenz selbst nicht abgeschlossen ist. Der Mensch schafft aus einer Struktur heraus, die sich selbst überschreitet. Jedes Werk, das diesen Namen verdient, ist daher kein der Welt hinzugefügtes Produkt, sondern ein Bruch in der Selbstbeschreibung der Welt.

Form, Inhalt und die absolute Spur des Ursprungs: All dies gestaltet den anfänglichen Begriff, der von der maschinischen Idee beherrscht wird, die überschritten werden muss oder werden zu wollen scheint. Außerhalb jeder Gelegentlichkeit des musikalischen Diskurses besitzt die Gewalt selbst, die sich in einem Bild verkörpert, dessen materielle Ladung unendlich scheint, alle Eigenschaften, die sie an einer Ordnung teilhaben lassen, die wir sensorisch-kulturell nennen könnten. In der Art einer Metaphysik des Handelns weiht sie ihren Platz im Kollektiven und zeigt, dass wieder einmal eine andere Form des Tuns unentschuldbar wird.

Das Identitätsgefühl ist in diesem Sinne nur eine Frage möglichen Zugangs zu dem, was aus der vorherigen formelhaften Außergewöhnlichkeit hervorgeht, die Dispositive zu bewahren und funktionsfähig zu machen vermögen. Ein guter Teil aller Vorstellungskraft oder dessen, was fälschlich künstlerische Kreativität genannt wird, findet zumindest seine technische Grundlage in dieser Frage.

Daher wäre von Anfang an klarzustellen, dass das, was Arca als absichtliche Verwirrung mit dem maschinischen Bereich anzeigt, nicht so sehr darauf zielt, innerhalb der Andersheit eine gewisse Disruptivität vorzuführen, um diese Horizonte gesellschaftlich zu erweitern. Vielmehr soll gezeigt werden, dass dies eine Frage ist, deren Sein in einer Zeitlichkeit liegt, zu der wir keinen Zugang mehr gewinnen können, und dass der Grund, warum wir dies nicht mehr vermögen, direkt mit unserer disziplinären Weise zusammenhängt, uns Diskursen zu nähern oder uns an sie zu klammern.

Wir können bereits sehen, wie die Idee direkt offengelegt wird: Was in der einen Richtung Sympathien oder Überzeugungen erzeugen kann, mag in der anderen Richtung nicht nur Unbehagen und Phobie erzeugen, sondern auch zur Quelle ausreichender Kriterien werden, um jede Möglichkeit von Kunst zu verneinen. Es geht hier um eine Körperlichkeit, die gänzlich sakralisiert, entmaterialisiert, metallisch, zeitlos und zugleich absolut mineralisch ist.

Was also spricht, ist ein Ort im Raum, eine Metapher des Seins, die beansprucht, sich durch Klänge auszudrücken, die mit voller Geschwindigkeit reisen, gemäß den vorkulturellen Rändern der formalen Abwesenheit eines nahezu posthumanen Ideals. Man muss nicht die tiefsten Tiefen erkunden, um auf der oberflächlichsten Oberfläche die sensorische Praxis zu beobachten, die sich in beiden Künstlern ätherisch ausdrückt.

Manche sind Schatten, geprägt von einer Zeit, in der die Utopie auf der Straße war, während andere einer Zeit angehören, in der Utopien bereits in eine Vorstellungswelt eingegangen sind, in der alles Existierende nichts anderes tut, als ewig zusammenzuwohnen. Hier liegt ein wichtiger Unterschied zwischen Matogrosso und Arca. Bei Ersterem finden wir eine Vision klassischer Vergangenheit in all ihrer Wollust und Gewalt, in der jedoch der wesentlich tragische Charakter vitaler Erfahrung fortbesteht. Bei Arca hingegen existiert die Tragödie nicht mehr. Sie ist einer unbegrenzten Gegenwart gewichen, in der jede Grenze keine andere Bedeutung hat als die doppelte Operation von Sakralisierung und Überwindung.

Der offenkundige Einfluss, den Arcas Zeit an der Tisch School of the Arts der New York University gewiss auf diese Art von Performativität hatte, muss festgehalten werden. Im Werk der venezolanischen Künstlerin erreicht das Fehlen formaler Verankerungen einen weit höheren Grad als bei lateinamerikanischen Kollegen, die diese Art elitären Eintauchens nicht erlebt haben. Damit soll nicht gesagt sein, dass der Besuch einer Schule, an der die künstlerische Elite der Welt studiert, ein Element ist,

ohne das sich beträchtliche Grade an Innovation und wirklicher Disruptivität nicht erreichen lassen. Doch es ist offenkundig, dass die Verbindung dessen, was Arca mitbrachte, mit dem, was sie sicherlich an der Tisch erlangen konnte, ein Produkt ergab, das kaum anders hätte inszeniert werden können.

Lateinamerikanische Kunsthochschulen sind im Allgemeinen etwas an den Avantgardeideen der sechziger und siebziger Jahre verankert geblieben. Der Augenblick, in dem sie sich befinden, lässt sich eher als Versuch verstehen, eine Erzählung zu konstituieren, die allem, was in jenen Jahrzehnten ästhetisch geschah, Kohärenz verleiht. Ich möchte mich in diesem Text nicht an einer tiefgreifenden Kritik dessen beteiligen, was dies impliziert, und könnte es auch nicht, da die Biografie herrscht. Doch ich möchte sagen, dass diese besondere Operation dazu geführt hat, dass sich die lateinamerikanische Szene zeitgenössischer Kunst in streng performativen Begriffen in einem beträchtlichen Nachteil befindet und ihr im Allgemeinen kühne Perspektiven fehlen, die einer Zeit entsprechen, in der die Welt auf andere Dinge blickt und über sie nachdenkt.

Die neuen Generationen tun, was sie können, um diesen Zustand zu ändern, doch es ist schwierig, weil die künstlerisch-kulturelle Welt in Lateinamerika zu sehr an einer akademischen Welt verankert bleibt, die sie im Allgemeinen schlicht nicht versteht.

## Epilog: Josephs Zepter

Das Unmenschliche ist nicht die Verneinung des Menschlichen, sondern der Druck, der die Menschheit zwingt, sich nicht länger mit ihrem überlieferten Bild zu verwechseln. Es ist nicht die Zerstörung des Menschlichen, sondern die Forderung, dass das Menschliche nicht länger von seinem eigenen Mythos geschützt werde. Was uns entgleitet, mag gerade das sein, was uns zwingt, mehr zu werden als die erschöpfte Form, die wir für Schicksal gehalten haben.

So richtet sich der Verdacht der Intellektuellen, der Priester ein: Welche Art von Manöver kann diese Art von Erfahrung beherbergen? Wie lässt sich eine Begegnung mit Intensität schmieden, ohne dass gerade diese Intensität von den Vorurteilen der Künstler selbst überschattet wird?

Es besteht kein Zweifel, dass alles, was unternommen worden ist, um den gegenwärtigen Zustand der Dinge zu verlassen, in einem Kampf zwischen kosmopolitischen Eliten gefangen geblieben ist. Obwohl sie sich bis zu einem gewissen Grad offenbart haben, ist es ihnen nicht gelungen, andere Formen zu erreichen, das zu konsolidieren, was in den letzten hundert Jahren der Avantgardekunst erlangt wurde.

Es geht um die Gesundheit oder die Gesundheitlichkeit selbst jener, die die offizielle Erzählung anfechten und durch ihre Organisation erneut die Ausbildung von Schulen für das sich nun entfaltende Jahrhundert vereinnahmen wollen. In einem System, dessen einziges Verlangen die Bekräftigung der politischen Ordnung ist, gibt es keinen Raum für ästhetische Zensur oder materielle Disruption.

Wenn Lateinamerika etwas anderes will, muss es die Parteipolitik vergessen und die technokapitalistische Operation annehmen und bis zu ihren letzten ästhetischen Konsequenzen treiben. Und wenn es sich als unerträglich erweist, sich innerhalb eines begrifflichen Rahmens zu festigen, der das Wort kapitalistisch als Teil seiner Bezeichnung enthält, kann man dieses Segment, die Anspielung auf den Kapitalismus, einfach aufgeben und die Sache bei einer schlichten bedingungslosen Annahme der Technologie belassen.

Die Politik den Politikern und die Kunst den Künstlern: eine heftige Rückkehr der Autonomie der Kunst. Unter keinem Vorwand kann man eine Art Fatum akzeptieren, das die Kulturproduzenten dieser Seite der Welt zum Gegenstand, zum Ziel einer ewigen Wiederkehr zur folkloristisch-politischen Substanz macht, zur Einzigartigkeit des Regionalen, zum Gewicht der Nacht.

Zu welcher Art von Substanz kann ein Kunstwerk werden? Kann populäre Massenmusik überhaupt als Kunstwerk gelten? Woher kommt die Grenze, und wo beginnt das Register dessen, was musealisiert werden kann und was nicht?

Die Kontingenz ist es, die in einem Kontext von fünfzig Jahren vorherrscht, und was diese Manifestationen auf die Bühne bringen wollen, ist hier nicht dasselbe wie in den großen Machtzentren. Es geht nicht einfach um einen strategischen Blick, der abgrenzt und hervorbringt, was der Inhalt von Werken sein oder verändern kann.

Es gibt keinen Kontext, der für eine solche Szene von Brechungen einer zugleich gemeinsamen und peripheren Literatur relevant wäre, denn die Art, eine veränderte Zeit herzustellen, Körper, die nicht mehr umhinkönnen, sich auszubeuten, die nicht mehr zu wollen wissen, ohne zu können, liegt bereits jenseits der beschwörenden Klauen der Vergangenheit.

Das Fehlen von Klage in unseren Szenen kann kein klares Bild der eingetretenen Zersplitterung liefern. Klar ist jedoch, dass trotz all dieser Vielfalt kein wahrhaftiger Diskurs auf ästhetischer Ebene erscheint, der eine Handvoll Wahrheiten an die Tür der Kathedrale kultureller Institutionalität nageln würde, die den kritischen Blick deutlich machen, den neue Künstler auszudrücken suchen. Zumindest auf dieser Ebene sollte es möglich sein, als eine Art Minimum: die Rationalisierung formaler Faktoren. Verwirrung ist ein vorherrschender Faktor ästhetischer Bildung, und man sollte die Neigung der Massen zum Banalen niemals übersehen. Die frohe Botschaft anzukündigen wird nicht von sich aus die frohe Botschaft verabreichen.