

Kurze Chronik des Surrealismus in Argentinien

Um eine Chronologie des Surrealismus in Argentinien ins Auge zu fassen, um seine Ähnlichkeiten und Unterschiede im Verhältnis zur Pariser Surrealistengruppe zu erörtern, muß man sich dem Diktat der Bilder überlassen: geschriebener oder gemalter, festgehaltener oder nur geträumter Bilder, Bilder von Zuschauern oder Akteuren – surrealistischer Bilder. Gleichwohl ist der Surrealismus nicht bloß ein Sammelsurium beweglicher oder träger Teile, ein Konglomerat von Dingen, Territorien und Zeichen, das wie im Fieberwahn die gegebene Realität, die Gesetze der Rangordnungen und Klassifizierungen, die Logik des diskursiven Denkens herausfordert; im Gegenteil, in Argentinien war er ebenso wie in Europa aufgrund seiner Wesensart dazu bestimmt, zum Laboratorium eines neuen Bildes und eines neuen Sprechens zu werden und so zu einem tiefgründigen Wandel zu führen, der das versteinerte oder eklektisch professorhafte Geschwafel stets zurückgewiesen und ein anderes, völlig neues, bewegliches und veränderndes Sprechen erfunden hat.

1926 Aldo Pellegrini formuliert in Buenos Aires einen Surrealismus, der die Sprengung des Individuums ebenso wie die der Gesellschaft und die Neuordnung der Beziehungen zwischen Traum und Realität, Subjektivem und Objektivem, Symbolischem und Imaginärem ordert. Pellegrini, Arzt und Dichter, artikuliert die Postulate der Pariser Gruppe und paßt sie dabei der argentinischen Realität an. Meist ist von einem solidarischen Weg die Rede, wenn die französische und die argentinische Gruppe miteinander verglichen werden. Sicher hat es zwischen ihnen Beziehungen und sogar Kongruenzen gegeben, aber richtiger wäre doch, von Überschneidungen und Interferenzen zu sprechen.

Die Umstände des Entstehens der argentinischen Surrealistengruppe hat Pellegrini selbst in einem Brief an Graciela Matur's geschildert: »Anlässlich des Todes von Anatole France veröffentlichte die Zeitung ‚Critica‘ in Buenos Aires eine ganze Nummer, die diesem Schriftsteller gewidmet war, der damals eine Bedeutung ähnlich derjenigen Victor Hugos zu besitzen schien. Für mich waren die Leidenschaftslosigkeit und der wohlfeile Skeptizismus Anatole France' die Karikatur des echten Nonkonformismus. Damals interessierte mich insbesondere Apollinaire. In der erwähnten Nummer von ‚Critica‘ war auch ein Telegramm aus Paris abgedruckt, das die

Veröffentlichung eines Pamphlets gegen France ankündigte, dessen Titel mir ausgesprochen passend zu sein schien: ‚Un cadavre‘ (Ein Leichnam). Auch die Liste der Schriftsteller, die das Pamphlet unterzeichnet hatten, stand in der Zeitung. Ich schickte dieses Namensverzeichnis an Gallimard, der mir damals französische Bücher besorgte, und bat ihn, mir alles zu schicken, was die besagten Schriftsteller veröffentlicht hatten. Einige Wochen danach erhielt ich ‚La Revolution surréaliste‘ und Bretons erstes *Manifest des Surrealismus*. Ich war zu der Zeit Medizinstudent und erzählte meinen Freunden David Sussman und Mario Cassano, später auch Elias und Ismael Peterberg und Adolfo Solari mit großer Begeisterung von diesem Material. Wir haben dann eine Art surrealistische Bruderschaft gegründet und Experimente mit dem automatischen Schreiben gemacht. Die Aktivität dieser Gruppe, die sich völlig am Rande der damaligen literarischen Strömungen in Argentinien bewegte (wir ließen nur Macedonio Fernández und Oliverio Girondo gelten), hat nicht lange danach zur Herausgabe der Zeitschrift ‚Qué‘ geführt.«

1928 Die Veröffentlichung von »Qué«, die die erste surrealistische Zeitschrift in spanischer Sprache ist und die sich als Ferment des lateinamerikanischen Surrealismus erweisen wird, zielt auf eine Ausweitung der Aktivitäten der Gruppe um Pellegrini. Obwohl »Qué« eine ausschließlich literarische Publikation ist, bewundern ihre Herausgeber doch sehr die Arbeiten eines Malers, Xul Solar, der 1924 seine erste Einzelausstellung gehabt hat und den man als Vorläufer in der Umsetzung der bildkünstlerischen Prinzipien des Surrealismus in Argentinien ansehen kann. Neben anderen Dingen erfand er ein Spiel, »El Panjuego«, eine Art Schachspiel, das auf drei Ebenen übereinander ablief und in dem jeder Zug, den man machte, mit einem Buchstaben, mit einer Note und mit einer Farbe korrespondierte. Auf diese Weise brachte das Spiel so etwas wie ein Gedicht, eine Komposition und ein Gemälde hervor... Xul Solar, ein Mann, der in seiner ganzen Art ein wenig Ähnlichkeit mit Raymond Roussel hatte und den ein spontaner, sehr weittragender Humor auszeichnete, verarbeitete in seinen Bildern ästhetische Elemente aus den unterschiedlichsten Bereichen (chinesische Schriftzeichen, präkolumbische Symbole usw.). Alle diese Werke, in denen ein mehr oder minder greifbarer Einfluß der Malerei Paul Klees

spürbar ist, sind in ihrem momenthaften, intuitiven Erfassen einer traumhaften Wirklichkeit, deren be-seelte oder unbeseelte Gegenstände und Figuren aus ihrem gewöhnlichen Kontext herausgelöst sind, vor allem surrealistische Bilder. »Xul Solars Male-ri«, hat Pellegrini bemerkt, »ist eine ständige Her-ausforderung der Alltagsrealität und der Welt der starren Ordnungssysteme; ihnen setzt er die Welt des Unbekannten und Grenzenlosen entgegen.« Nach dem Erscheinen der beiden Nummern von »Qué« (1928 und 1930) entwickelte sich der argenti-nische Surrealismus ziemlich marginal. Der fanati-sche Nationalismus und die allgegenwärtige Zen-sur sorgten dafür, daß seine Entwicklung zunächst ein wenig im Sande verlief.

1934 In diesem Jahr erregt eine große, siebzig Ge-mälde umfassende Picasso-Ausstellung in der Gale-ria Muller in Buenos Aires die Aufmerksamkeit des jungen Malers Juan Batlle Planas, der auf den Spu-ren seines Onkels Jose Planas Casas beginnt, Traumbilder auf die Leinwand zu bringen.

1936 In dieser Zeit beginnt in Argentinien die Psy-choanalyse bekannt zu werden, was dem Wirken einer kleinen Gruppe von Pionieren zu verdanken ist, die sich um einen Mann geschart haben, der in mancherlei Hinsicht einer der bemerkenswertesten Kulturanimatoren ist, die das intellektuelle Leben des Landes hervorgebracht hat: der Arzt und Schriftsteller Enrique Pichon-Rivière. Danach macht eine andere Doktrin von sich reden, zuerst in Buenos Aires und später auch im übrigen Land. Für ihre Adepten sind der Sozialvertrag und die Repres-sion unvereinbar miteinander. Von der psychoana-lytischen Theorie angezogen und beeinflusst, be-ginnt Batlle Planas eine Serie sogenannter »parano-ischer Radiographien« (oder Röntgenbilder) zu ma-len.

1948 Nicht zufällig tun sich die argentinischen Sur-realisten mit Aldo Pellegrini an der Spitze und mit Pichon Rivière zusammen, um einem gemeinsa-men Projekt Gestalt zu verleihen. In ihrer Vorge-hensweise spielt nicht nur die Politik eine wesentli-che Rolle, sondern sie befassen sich auch mit den zur Erstarrung neigenden Strukturen der Sprache, die sie durch semiotische Spiele und die Einbezie-hung der Traumwirklichkeiten zu destrukturen suchen. Das Resultat der Zusammenarbeit von Sur-realisten und Psychoanalytikern ist schließlich die Herausgabe der von Pellegrini, Pichon-Rivière und Peterberg geleiteten Zeitschrift »Ciclo«. Damals wird der Knoten geschürzt, in dem die zur »écriture« gewordene Literatur von mehreren Seiten gleich-zeitig angegangen wird: seitens der Malerei, der Po-esie, der Soziologie. In der ersten Nummer von

»Ciclo« finden sich ein Artikel von Moholy-Nogy zu seinen Lichtexperimenten, ein Text Bretons über den surrealistischen Maler Jacques Hérold und Re-flexionen Pellegrinis zum Werk Wolfgang Paalens (der damals in Mexiko lebt). In der zweiten Num-mer veröffentlicht Pichon-Rivière eine Lautréa-mont-Biographie, Pellegrini behandelt »Die Eroberung des Wunderbaren«, und außerdem gibt es Aufsätze über die Malerei Max Bills und vor allem zwei Gedichte von Mario Trejo. Dank den »Ciclo«-Artikeln werden sich die argentinischen Leser all-mählich der Tatsache bewußt, daß die Kunst nicht nur eine ästhetische Angelegenheit ist, sondern auch und vor allem eine kritische Übung, die um so wirksamer ist, desto mehr sie darauf hinzielt, den alten Klischees entgegenzutreten und eine Praxis in die Gesellschaft einzuführen, die ihr diese Dinge näherbringt, von denen sie in der Regel nichts hö-ren will und die sie sogar mit Zensur belegt. Das große Verdienst der Zeitschrift »Ciclo« besteht da-rin, die Grenzen des Tätigkeitsfeldes des Surrealis-mus in Argentinien dadurch spürbar erweitert zu haben, daß sie mit neuen Ausdrucksweisen, den Verbindungen zwischen verschiedenen, sonst im-mer getrennt voneinander gesehenen Sachgebieten und unterschiedlichen Zeichensystemen be-kanntmacht. Im gleichen Jahr 1948 nimmt das Ate-lier von Batlle Planas zwei Schüler auf, die später die Geschichte des Surrealismus in Argentinien prä-gen werden: Roberto Aizenberg, der nach einem kurzen »Praktikum« im Atelier von Antonio Berni bereits surrealistische Wege beschritten hat, sowie Juan Andralis. Letzterer, später Gefolgsmann der Pariser Gruppe um Breton, wird nach Pellegrinis Tod (1973) der luzideste und zuverlässigste Anima-tor des Surrealismus in Argentinien sein. Andralis, ein an Duchamp erinnernder hermetischer Geist voll friedfertiger Obsessionen, verbirgt seine Entde-ckungen stets hinter einer ganz alltäglichen Argu-mentations- und Vorgehensweise.

1952 Vier Jahre nach »Ciclo« erscheint die erste Nummer einer neuen Zeitschrift, »A partir de cero«, die von Enrique Molino herausgegeben wird. Dieses Periodikum ist ein Forum der Begegnung und des Zusammenwirkens aller argentinischen Surrealis-ten der damaligen Zeit: Enrique Molina, Aldo Pel-legrini, Antonio Porchia, Juan Antonio Vasco, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Olga Orozco und Julio Llinás. Auch der peruanische surrealistische Dichter Cesar Moro, der sich einst an den Aktivitäten der Pariser Surrealistengruppe beteiligt hat, arbeitet an dieser Zeitschrift mit. Den Umschlagentwurf hat Juan Batlle Planas beigesteuert. Gleich in der ersten Nummer macht Molina den Leser mit seiner Devise bekannt: Verschmelzung der Poesie mit dem Leben

(oder umgekehrt). Das äußere Erscheinungsbild und die humorvollen und ironischen Texte sind wie eine Zufuhr frischer Luft. In der zweiten Nummer schreibt Molina in einem Artikel, dessen Titel, »Un golpe de dedo sobre el tambor«, bereits die surrealistische Tendenz verrät: »Wenn die Poesie nicht mehr eine alles umfassende Lebenseinstellung ist [...], wenn sie nicht mehr alle Potentialitäten der Liebe und der Revolution in sich birgt, wenn sie nicht eindeutig unvereinbar mit Unterwerfung, Zähmung und Karrierismus ist, erschöpft sie sich schließlich nur noch [...] in von Müßiggang und Bequemlichkeit hervorgebrachten dekorativen Banalitäten...« In derselben Nummer äußert sich Aldo Pellegrini über diverse Protagonisten der Nationalkultur und brandmarkt das Fiasco aller ihrer ästhetischen und kulturellen Unternehmungen, die nur ein jämmerliches Alibi und ein Mittel seien, sich gesellschaftlich abzugrenzen. Er zeigt in seinem Beitrag, daß die seit zweitausend Jahren bestehende Wirklichkeitsauffassung, Gesellschaft und Politik nun vor ihrem endgültigen Bankrott stünden, bedroht durch die begeisterte Formel vom ungehemmten Genießen (Verfechtung des Lustprinzips durch die Surrealisten) und von einer Revolution, die nicht nur die Welt verändern, sondern auch das *Leben* ändern wolle. Politiker, die diese Wahrheit nicht vernähmen, seien zum Anachronismus oder aber zum Rückgriff auf die verschiedenen Spielarten des Totalitarismus verdammt. Diese in bezug auf die offizielle Kunst und Literatur sehr polemische Stellungnahme kommt für Molina und Pellegrini einer Selbstächtung gleich.

Auf den Seiten von »A partir de cero« stellt sich die Kunst als ein spezifisches Verfahren praktischer Erkenntnisse dar, in dem sich bündelt, was die gewöhnliche verbale Kommunikation und der soziale Austausch ausklammern, weil sie allein den Gesetzen des ökonomischen Fortschritts gehorchen. Gleichwohl hat die kapitalistische Industriegesellschaft, die die globalen Kommunikationsmöglichkeiten hervorgebracht hat, es ermöglicht, daß ein Teil ihrer Aktivität diesem Nicht-Ort zugewendet wird, der das einzige freie Gebiet des Denkens ist. Eben dieses Gebiet, welches dasjenige des Surrealismus ist, beginnt »A partir de cero« in Argentinien abzustecken.

Ausstellung »8 junge surrealistische Maler« (Borda, Chab, Tentindó u.a.).

Ende 1952 beschließt Aldo Pellegrini, eine Vereinigung von Avantgardekünstlern unterschiedlicher Tendenz zu gründen, in welcher der Surrealismus jedoch die wichtigste Rolle spielt. Es handelt sich

um die Gruppe »Artistas modernos de la Argentina«.

1953 Das Erscheinen der Zeitschrift »Letra y línea«, herausgegeben von Aldo Pellegrini, kündigt eine neue Etappe des argentinischen Surrealismus an. Die surrealistische Tätigkeit dehnt sich auf alle magnetischen Felder der Kultur aus. Die Redakteure der Zeitschrift – Osvaldo Svanascini, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Enrique Molina, Alberto Vanasco, Ernesto B. Rodríguez, Mario Trejo – , die aus verschiedenen Disziplinen und Sparten kommen, bürgen für ein breites thematisches Spektrum, das sogar das Interesse der offiziellen Kritik weckt, die widerwillig eingesteht, daß die Kunst in ihrer surrealistischen Konzeption mehr ist als eine den gesellschaftlichen Realitäten vorgesetzte dekorative Fassade. Von der vierten Nummer an gehören auch Madariaga, Ceselli und Juan Esteban Fassio der Redaktion von »Letra y línea« an. Fassio veröffentlicht einen langen, sehr gut dokumentierten Aufsatz über Alfred Jarry.

1954 Surrealistische Gemälde und Zeichnungen in der Galerie Wilenski (Aizenberg, Chab, Silva u.a.).

1955 In diesem Jahr gehen Julio Silva und Virginia Tentindó nach Paris, wo sie Juan Andralis wieder treffen, der dort bereits seit 1952 ansässig ist und über Wifredo Lam in Kontakt mit der Pariser Surrealistengruppe getreten ist. 1956 versammelt die dritte und letzte Nummer von »A partir de cero« alle argentinischen Surrealisten. Texte von Leonora Carrington und Antonin Artaud erweitern das Panorama. Außerdem präsentiert das Heft Collagen von Enrique Molina. 1957 stellt sich auf Initiative von Víctor Chab eine Gruppe von Malern, die einen mit dem der Dichter parallel verlaufenden Weg verfolgen und deren Schaffensprinzip vom Automatismus geprägt ist, in einer gemeinsamen Ausstellung vor, die wenig später zur Gründung einer weiteren surrealistischen Zeitschrift führen wird. Außer Chab gehören Osvaldo Borda, Rómulo Macció, Josefina Miguens, Martha Peluffo, Kasuya Sakai und Clorindo Testa der genannten Gruppe an.

1958 Wenige Monate später beschließt Julio Llinás, in Zusammenarbeit mit der Gruppe um Chab die Zeitschrift »Boa« herauszubringen, die bereits von ihrem (Schlangen-)Namen her unweigerlich an das einige Zeit zuvor in den Niederlanden publizierte Periodikum »Cobra« der gleichnamigen Künstlergruppe erinnert. Die drei »Boa«-Nummern – die letzte erscheint im Juli 1960 mit einem Umschlag von Karl-Otto Götz – zeugen von der recht engen Verbindung Llinás' und seiner Freunde mit der dem Surrealismus nahestehenden Pariser Gruppe »Pha-

ses« und ihrem Initiator Édouard Jaguer (der in seinen Anfängen mit Christian Dotremont, dem Animator von »Cobra«, zusammengearbeitet hat).

1960 In diesem Jahr öffnet eine über Ausstellungsräume verfügende kulturelle Einrichtung, das Instituto Torcuato Di Tella, in Buenos Aires seine Pforten und bietet den Künstlern die Möglichkeit, sich frei auszudrücken. Recht erfolgreich beginnt die Künstlergruppe des Di Tella, mit Objekten und Installationen den Geist des Surrealismus Gestalt werden zu lassen. Romero Brest, der Leiter des Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, neigt zunächst sehr der Pop Art und später der konzeptuellen Kunst zu, und auch viele Künstler folgen diesen damals fast weltweit verbreiteten Moden. Dagegen vertritt – neben anderen – Marta Minujin eine ausdrucksstarke Kunst, die in ihrer Traumhaftigkeit und mit ihrer narrativen Prägung dem Surrealismus nahesteht. Ein »Draht« zum Surrealismus ist auch bei David Lamelas erkennbar, obwohl man ihm nachsagt, ein Konzeptkünstler zu sein. (Aber ist der eigentliche Vorläufer des Konzeptualismus nicht Marcel Duchamp?) Von der Semiotik des Mediums Fernsehen ausgehend, setzen sich Lamelas' Bilderfindungen, verborgen hinter einer scheinbar topischen Argumentation, mit dem Todestrieb auseinander, der seiner Ansicht nach hinter dem künstlerischen Ausdrucksbedürfnis steht.

1967 Im Juni dieses Jahres veranstaltet Aldo Pellegrini im Di Tella die Ausstellung »El surrealismo en la Argentina«. Dabei bemüht er sich – zweifellos in etwas exzessiver Weise –, bei einer ganzen Reihe argentinischer Gegenwartskünstler surrealistische Filiationen und Elemente sichtbar zu machen, und reiht so Abstrakte und Expressionisten, Symbolisten und Figurative in ein und dasselbe Bataillon ein. In gewisser Weise folgt er damit der Linie, die Breton in seinem Vorwort zu der Saarbrücker Ausstellung »Surrealistische Malerei in Europa« (1952) vorgegeben hat: »Im Surrealismus hat der Künstler definitionsgemäß immer eine völlige Freiheit der Inspiration und der Technik besessen, was die große äußere Verschiedenheit der [...] Werke erklärt. Was ein surrealistisches Werk, in welcher äußeren Gestalt es sich auch darstellen mag, in aller Strenge als solches charakterisiert, ist die Absicht und der Wille, sich dem Zugriff der physischen Welt zu entziehen [...], um in das gesamte psycho-physische Feld vorzudringen...« Auch Pellegrini bringt im Vorwort zu jener Ausstellung das ideologische Problem der Freiheit zur Sprache: »Die gegenwärtige Verbreitung des Surrealismus, vierzig Jahre nach seinem Entstehen als organisierte Bewegung, ist ein anscheinend überraschendes Phänomen, bedenkt

man, in was für immer kürzer werdenden Abständen künstlerische Bewegungen auftauchen und wieder verschwinden. Aber dieses Phänomen ist leicht zu erklären: Der Surrealismus ist eben nicht nur eine künstlerische, sondern vor allem eine ideologische Bewegung, die im künstlerischen Ausdruck nur *einen* der Wege zur Befreiung des Menschen sieht.« Im gleichen Jahr 1967 erscheint eine surrealistische Literaturzeitschrift, »La rueda«, die von Pellegrini, Molina, Llinás, Latorre, Madariaga und Edgar Bayley herausgegeben wird.

1970 Anlässlich des hundertsten Todestages von Lautréamont, dem großen Vorläufer des Surrealismus, der bekanntlich an den Ufern des Rio de la Plata, nämlich in Montevideo, geboren wurde, überkommt die argentinischen Surrealisten eine Art Gedenkfieberbedürfnis, und sie veranstalten in der Galeria Gradiva in Buenos Aires die Ausstellung »Lautréamont 100 años«. Im Katalog dazu finden sich neben Texten von Molina, Madariaga, Fijman, Bayley und Celia Gourinsky Reproduktionen von Bildern von Batlle Planas, Aizenberg, Chab, Nojchowitz, Caride, Juana Butler, Aida Carballo, Cruz, Tapia, Macció und anderen. Noch im gleichen Jahr muß das Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella seine Pforten schließen: Die Polizei erscheint, um Zensurmaßnahmen gegen ein Environment von Roberto Plate durchzusetzen, das ein öffentliches WC darstellt, so wie man es in den Bierkneipen der Stadt findet. In dieses Klosettwerkwerk schließen sich die Besucher ein und bekritzeln die Wände mit Graffiti, in denen sie das damalige Militäregime beschimpfen. Dies führt zur Schließung der Ausstellung und wenig später zur Auflösung des Centro de Artes Visuales.

Aldo Pellegrini organisiert in der Galeria Images die Ausstellung »Grupo Espejo«.

1973 Mit dem Tod Pellegrinis endet ein Kapitel des argentinischen Surrealismus. Indes bemüht sich seither Mario Pellegrini, die Linie seines Vaters fortzusetzen, indem er eine ganze Reihe surrealistischer Bücher herausbringt. Damals beschließt Sara Delpino, ihr Atelier in der Calle Anasco der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, wobei sie die Räumlichkeiten in eine weitläufige Dauerausstellung umwandelt, in welcher Künstler, Exponate und Besucher zu Elementen einer Art Gesamtkunstwerk werden. In den Ausstellungsraum gelangt man übrigens durch ein Fenster, während die abgesperrte Tür ein »tableau-objet« bildet.

1980 Um diese Zeit beginnt in Buenos Aires eine ganz neue, aus jungen Intellektuellen bestehende Surrealistengruppe aktiv zu werden. Ihre Mitglieder

– Silvia Grénier, Julio Del Mar, Josefina Quesada, Alejandro Mael, Ricardo Robotnik – sehen den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit im politischen Handeln, was angesichts der damaligen Realität Argentiniens, die von einem mörderischen Autoritarismus faschistischen Zuschnitts verdunkelt wird (Militärdiktatur 1976–83), mehr als verständlich ist. Publikationsorgan der Gruppe ist die Zeitschrift »Signo ascendente«. In der ersten Nummer finden sich neben politischen Aufrufen und anklägerischen Artikeln auch automatische Texte und symbolisch-zeichenhafte Bilder. Die zweite Nummer brandmarkt die Komplizenschaft der multinationalen Konzerne mit dem herrschenden barbarischen Regime und ihre Manipulationsversuche auf kulturellem Gebiet.

1985 Aus dem Exil zurückgekehrt, stellt León Ferrari im Centro Cultural Recoleta eine Reihe von Werken aus, die an den kämpferischen, insbesondere an den antichristlichen Geist des Surrealismus anknüpfen. In immer ambitionierteren und zunehmend auch komische Elemente einbeziehenden Installationen und Assemblagen zeigt Ferrari die Metamorphosen der Kunst in unserer Zeit – oder wie man ein Künstler sein kann, ohne es zu sein, und dabei doch einer ist, aber in ganz neuartiger Weise.

In diesem Zusammenhang muß man darauf hinweisen, daß sozusagen täglich eine große Zahl junger Künstler zu einer Infra- oder Ultrasprache gelangt, die sie in die Nähe des Surrealismus führt: bei den bildenden Künstlern etwa Cerrolaza, Nora Correas, Catalina Chervin, Eguía, Kirili, Stupía, Torassa und Tosar, seitens der Dichter Dolores Etchecopar, Puga und einige Mitglieder der Gruppe »Ultimo Reino«. Daneben gibt es Einzelgänger wie Artemio Alisio, dessen als magische Kunst definierte Werke aber ebenfalls dem Surrealismus nahe stehen (was sich eigentlich von selbst versteht).

1992 In diesem Jahr, dem Jahr der Feierlichkeiten anlässlich der Entdeckung Amerikas vor 500 Jahren, realisiert Jean Puyade, Leiter der Alliance Française in Santa Fé, das von ihm selbst initiierte Projekt, in Argentinien eine Art »Surrealistische Begegnung« zu veranstalten, wie er sie zuvor bereits in Brasilien organisiert hat. Diese Begegnung ist Anlaß, die Kontinuität eines großen revolutionären Entwurfs, des Surrealismus, zu dokumentieren und zugleich die Voraussetzungen für einen vertieften Austausch auf diesem Gebiet zu schaffen. So veranschaulichen in den Monaten Oktober und November in mehreren Städten – Córdoba, Salta, San Juan, Rosario, Santa Fé, La Plata und Buenos Aires – Vorträge, Filmvorführungen und Ausstellungen (vor allem die

»Surrealismo nuevo mundo« betitelte) die ungebrochene Vitalität des surrealistischen Projekts. Die aus Frankreich angereisten Vortragsredner, ehemalige Mitglieder der Pariser Gruppe um André Breton und Benjamin Péret – Claude Courtot, José Pierre, Édouard Jaguer und Jean Schuster –, und auch die einheimischen Künstler betonen, daß der surrealistische Geist auch nach dem Ende des »historischen Surrealismus« (Schuster) nicht zurückweicht.

Ende einer Geschichte? Der Surrealismus hat ebenso wenig ein Ende wie einen Anfang, er entwickelt sich in beständiger Selbsterneuerung weiter. Der argentinische Surrealismus, der das Bemühen ist, die dualistischen Trennwände, die letztlich Gefängnismauern sind, zu durchstoßen, versucht, an der Peripherie der erstarrten, lebensfeindlich gewordenen Ordnungen einen Ankerplatz zu finden, von dem aus jeder einzelne in eine Neue Welt aufbrechen kann, deren Weiten noch immer unbekannt sind: »surrealismo nuevo mundo«.

»Der Surrealismus ist das, was sein wird«: André Breton dixit.

Buenos Aires, März 1993

Übers. Heribert Becker (Text leicht gekürzt)

Sylvia Valdés, in Buenos Aires lebende Kunsthistorikerin u. Ausstellungsmacherin, die auch in anderen Ländern Südamerikas tätig ist.