

Für "ein unabhängiges visuelles Denken": Zur Kunst- und Kultursoziologie des peruanisch-mexikanischen Theoretikers Juan Acha

Kastner, Jens

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kastner, J. (2020). Für "ein unabhängiges visuelles Denken": Zur Kunst- und Kultursoziologie des peruanisch-mexikanischen Theoretikers Juan Acha. *PERIPHERIE - Politik, Ökonomie, Kultur*, 40(1-2), 155-174. <https://doi.org/10.3224/peripherie.v40i1-2.10>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Jens Kastner

Für „ein unabhängiges visuelles Denken“ Zur Kunst- und Kultursoziologie des peruanisch- mexikanischen Theoretikers Juan Acha*

Keywords: sociology of art, cultural theory, aesthetic consumption, art and politics, artistic movements

Schlagwörter: Kunstsoziologie, Kulturtheorie, ästhetischer Konsum, Kunst und Politik, künstlerische Bewegungen

Wie die Kunstproduktion mit der sie umgebenden Kultur verknüpft ist und wie sich beide gegenseitig beeinflussen, ist eine zentrale Fragestellung für die – nicht nur soziologisch motivierte – Kunst- und Kulturtheorie. Auch den in Peru geborenen Kunstkritiker und Kulturtheoretiker Juan Acha (1916-1995) hat diese Frage beschäftigt. Seine Antworten darauf machen sein Werk zu einem außerordentlichen Beitrag in der disziplinübergreifenden Debatte um Kunstproduktion und Kultur, der im deutschsprachigen Raum bisher nicht wahrgenommen wurde. Denn Acha gibt diese Antworten vor dem Hintergrund einer präzisen Kenntnis globaler kunsttheoretischer Debatten einerseits und einer besonderen Berücksichtigung der lateinamerikanischen Situation andererseits, in der die kolonialen Grundlagen von Ökonomie und Kultur besonders betont werden. Die zentralen Thesen Achas einem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen, ist das primäre Ziel dieses Textes. Der Aufsatz beansprucht darüber hinaus, über die Diskussion des Spannungsverhältnisses, das sich im Werke Acha auftut, die Relevanz seines Werkes für heutige Debatten aufzuzeigen: Es handelt sich um die Spannung zwischen einer empirisch-theoretischen Einsicht in die reproduktive Funktion von Kunst auf der einen Seite und die emanzipatorischen Hoffnungen, die auf künstlerische Praktiken zugleich und trotzdem gesetzt werden, andererseits.

* Für hilfreiche Hinweise zur Überarbeitung des Beitrags gilt mein besonderer Dank den anonymen Gutachter*innen und der *PERIPHERIE*-Redaktion. Darüber hinaus danke ich Maris Bustamante dafür, dass sie mich mit dem Werk Juan Achas bekannt gemacht hat.

Acha sah in der signifikativen Struktur, die künstlerische Arbeiten ausbilden, eine Möglichkeit, mit Kunst in gesellschaftliche Auseinandersetzungen als Ganze zu intervenieren: Indem sie neue Bedeutungen hervorbringen, so seine Argumentation, greifen sie in die von Macht durchzogenen, sozialen Prozesse der Bedeutungsgebung ein. Und über neue Bedeutungen – Interpretationen von Welt – lassen sich schließlich auch die sozialen Verhältnisse insgesamt transformieren. Diese aus politisch-emanzipatorischer Sicht hoffnungsvolle Aussicht, die Welt mittels Kunst zu verändern, ist allerdings mit einem analytischen Problem verknüpft. Denn die durch die signifikative Struktur geschaffene Intervention in den Alltag, so einleuchtend sie zunächst scheint, erweist sich, so meine These, als eines der ungelösten Schlüsselprobleme in der Kunsttheorie Achas. Das Problem besteht darin, unvermittelt nebeneinanderstehen zu lassen, was mehr als erklärungsbedürftig ist: Auf der einen Seite interveniert Kunst als Teil der ästhetischen Kultur immer in die (auch alltägliche) Kultur als ganze, auf der anderen Seite aber wird sie als System beschrieben, das spezifische Regeln und Gesetze ausbildet, die keinesfalls ohne Weiteres bei nicht mit ihnen vertrauten Menschen Effekte zeitigen können. Zudem werden die Effekte von Kunst nicht nur systemisch als voraussetzungsreich, sondern auch historisch als geringer werdend beschrieben: Mit dem Aufkommen der Kulturindustrie nimmt die Rolle der Kunst im Hinblick auf die Gestaltung der allgemeinen Wahrnehmungsweisen ab. Wie sich Voraussetzungsreichtum und Bedeutungsverlust mit der prinzipiellen Interventionsfähigkeit vermitteln lassen, bleibt in den Schriften Achas offen.

Im Folgenden werde ich Achas kunst- und kulturtheoretischen Ansatz nachzeichnen und plausibilisieren. Dafür rekapituliere ich zunächst die zentralen theoretischen Einsätze seines Werkes. Das beginnt mit der systematischen Bearbeitung kunsttheoretischer Fragestellungen in Monografien wie *Arte y Sociedad: Latinoamerica. El producto artistico y su estructura* (1981) (*Kunst und Gesellschaft: Lateinamerika. Das künstlerische Produkt und seine Struktur*), *La apreciación artística y sus efectos* (1988) (*Die Kunstbewertung und ihre Effekte*) oder *Crítica del Arte. Teoría y práctica* (1992) (*Kunstkritik. Theorie und Praxis*) und endet schließlich noch lange nicht bei seinem kunst- und kulturpolitischen Engagement seit den 1970er Jahren. Dass allerdings die Ergebnisse seiner soziologischen Forschung nicht immer mit den Ansprüchen seines politischen Engagements kompatibel waren, macht vielleicht die größte Spannung in seinem Werk aus. Um diese These zu veranschaulichen, dass es ein letztlich unvermitteltes Verhältnis zwischen den analysierten Beharrungskräften, die Acha durch Kunstproduktion und -konsum reproduziert sieht, und den normativ angestrebten Transformationswünschen gibt, gehe ich in fünf Schritten vor:

Erstens stelle ich das grundlegende Plädoyer Achas für eine Soziologie der Kunst und den dabei zentralen Begriff des *no-objetualismo* vor. Zweitens streiche ich die Besonderheit von Achas Ansatz gegenüber anderen, vergleichbaren theoretischen Herangehensweisen an die Kunst heraus. Diese Besonderheit liegt in der Bedeutung, die Acha dem Kolonialismus einräumt.¹ Mit dessen analytischer Bedeutung geht die normative Hinwendung zu einer Redefinition der Kunst einher. Drittens zeichne ich Achas Fokus auf den ästhetischen Konsum nach und skizziere seine relationale Methode, um dann viertens näher auf sein politisches Engagement einzugehen. Fünftens umreiße ich den Einfluss von Achas Werk auf andere TheoretikerInnen und auf die künstlerischen Bewegungen seiner Zeit. Während Acha die Unvermitteltheit zwischen reproduktiven und revolutionären Effekten, die der Kunst auf das gesamte kulturelle Leben einer Gesellschaft zugeschrieben werden, kaum thematisiert, möchte ich schließlich zuspitzen, dass – entgegen Achas Hoffnung auf die emanzipatorisch-transformatorische Kraft von künstlerischen Praktiken – letztlich doch die „ästhetische Kultur“ als Ganze das Objekt transformatorischer Bemühungen sein müsste.

1. Kunstsoziologie und no-objetualismo

Im kolumbianischen Medellín fand 1981 die „Erste Lateinamerikanische Konferenz Nicht-Objekthafter Kunst“ statt. Im *Museo de Arte Moderno* hatten sich KünstlerInnen und KunsttheoretikerInnen aus vielen Ländern Lateinamerikas versammelt, um über Theorie und Praxis zeitgenössischer Kunst zu diskutieren. Es ging um die soziale Relevanz von Kunstpraktiken nach dem Modernismus, jenseits von Wandmalerei im Stile des sozialistischen Realismus auf der einen und Abstraktion auf der anderen Seite.

Wichtigster Protagonist dieser Veranstaltung war der Kunsttheoretiker Juan Acha. In Peru geboren und aufgewachsen, hatte Acha in Deutschland Chemie studiert und war in den 1950er und 1960er Jahren als Kunstkritiker in Lima (Peru) tätig. Von 1971 bis zu seinem Tod lebte und arbeitete er in Mexiko. Er gilt als einer der wichtigsten spanischsprachigen Kunsttheoretiker des 20. Jahrhunderts. Im deutschsprachigen Raum ist sein mehr als 20 Bücher und zahlreiche Artikel umfassendes Werk so gut wie unbekannt.

¹ Die Liste an theoretischen Ansätzen, die künstlerische Praktiken und politische Verhältnisse miteinander in Beziehung setzen, ist selbstverständlich äußerst umfangreich. Die in diesem Text zu Vergleichen herangezogenen Ansätze und AutorInnen stellen dementsprechend in keinerlei Hinsicht eine repräsentative Auswahl dar. Sie sollen in erster Linie durch die Hervorhebung von Unterschieden und Gemeinsamkeiten das Verständnis des Ansatzes von Acha erleichtern.

Auf der Konferenz stellte er sein wohl wirkmächtigstes Konzept vor: den *no-objetualismo*. Der kaum zu übersetzende Ausdruck bezeichnet künstlerische Praktiken, die nicht an Objekte gebunden sind. In seinem Vortrag stellte Acha den *no-objetualismo* als Bruch mit der westlichen Kunstauffassung seit der Renaissance dar, die sich mit der Abgrenzung vom Handwerk etabliert hatte: Entscheidend für diese Auffassung von Kunst war bis ins 20. Jahrhundert hinein das individuelle Schöpfer_tum und das objekthafte Werk. Von Marcel Duchamps *ready mades* über die konzeptuelle, auf Ideen basierende Kunst der 1960er und 1970er Jahre zeichnet Acha die Entwicklung nicht-objekthafter Kunst in seinem Buch *Arte y Sociedad: Latinoamerica. El producto artistico y su estructura* nach. Auf mehr als 500 Seiten beschreibt er darin systematisch die Entwicklung der modernen Kunst aus einer Perspektive, die nicht die Objekte selbst, sondern die Produktion und den Umgang mit Objekten in den Vordergrund stellt. Es geht ihm dabei darum, eine „spezifische Struktur“ (Acha 1981: 37)² herauszuarbeiten, mit der die visuellen Künste ihre Objekte produzieren und mit der sie rezipiert werden – im Unterschied zu anderen Objekten, die von Menschen hergestellt werden und mit denen sie konfrontiert sind.³

Der Begriff *no-objetualismo* umfasst dabei mehr als der des Konzeptualismus oder der Konzeptkunst.⁴ Er richtet sich einerseits zwar auch gegen die Fetischisierung von Objekten. Andererseits zielt er aber trotzdem auf den Umgang mit Materialien, mit dem Bildhaften und verschiedenen Wahrnehmungsformen (vgl. ebd.: 150). Der *no-objetualismo* ist keine Stilrichtung, sondern beschreibt künstlerische Praktiken – Acha verwendet

2 Dieses und alle folgenden, im Original spanischen und englischen Zitate wurden vom Autor übersetzt.

3 Die „*artes visuales*“ werden im Deutschen gemeinhin mit „bildenden Künsten“ übersetzt. Obwohl sich Acha tatsächlich in erster Linie mit bildender Kunst beschäftigt und etwa Musik völlig ausklammert, habe ich die wörtliche Übersetzung beibehalten und „*arte visual*“ mit „visueller Kunst“ übersetzt, und zwar um die Verbindung zwischen „visueller Kunst“ und „visueller Kultur“ sichtbar zu halten, die Acha so betont. Das Visuelle dieser visuellen Kultur kann im Sinne der *Visual Studies* als auf die konkreten Objekte des Sehens ebenso bezogen sein wie auf die allgemeinen „Praktiken des Sehens als Prozesse sinnlicher Wahrnehmung“ (Prinz & Reckwitz 2012: 176).

4 Acha grenzt den *no-objetualismo* vom Konzeptualismus ab, da dieser sich auf das Mentale und Konzeptuelle beschränke und „infolgedessen das Material, das Perzeptuelle und das Ikonische nicht anerkennt“ (Acha 1981: 150). Einen weiten Begriff von Konzeptualismus, wie er etwa von Luis Camnitzer (2007) vertreten wird, zieht Acha nicht in Betracht. Camnitzer hatte, ebenfalls vor dem Hintergrund der lateinamerikanischen Situation, den (lateinamerikanischen) Konzeptualismus von der (US-amerikanisch geprägten) *concept art* abgegrenzt und dessen politischen, auf Informations- und Kommunikationsverhältnisse bezogenen Charakter betont. Konzeptualismus in diesem Sinne kommt dem *no-objetualismo* durchaus sehr nahe (vgl. dazu auch Kastner 2019: 81ff).

„no-objetualismo“ auch im Plural –, in denen das Objekt keine besondere Rolle spielt, in denen Konzepte, Räume und die darin angeordneten Materialien, körperliche Aktionen und/oder Licht-Installationen im Mittelpunkt stehen. Die nicht-objekthafte Kunst erweitert letztlich auch die Ende der 1960er Jahre aufgekommene These von der Dematerialisierung der Kunst, indem die Abkehr von den Objekten mit Duchamp historisch früher ange setzt wird.⁵

Nachdem er zunächst die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts anhand von zahlreichen Beispielen bespricht, widmet er sich im zweiten Teil des Buches der Frage der Struktur der künstlerischen Arbeit. Er unterscheidet darin eine materielle, eine formale und eine signifikative Struktur des Kunstwerks (mit jeweils verschiedenen Substrukturen). Bei der materiellen Struktur geht es um die Materialverarbeitung und die Oberflächenbeschaffenheit und ihre Wahrnehmung durch die BetrachterInnen. Nicht ganz deutlich wird, was das Strukturhafte der materiellen Struktur eigentlich ausmacht, während die formalen und die signifikativen Strukturen insofern strukturell sind, als sie Relationen beschreiben. Während die formale Struktur vor allem die Relationen zwischen gestalterischen Aspekten künstlerischer Arbeiten beschreibt, zielt die signifikative Struktur auf die Effekte jenseits der Kunst selbst. Die bedeutungsgebenden Praktiken intervenieren so aus der Kunst heraus auch in die sprachliche und kommunikative Sphäre des Alltags. Laut Acha ist die „Praxis der Bedeutungsgebung“ (ebd.: 406) („la práctica de significar“) die bis heute einzig konstante künstlerische Struktur („estructura artístico-visual“). Diese Bedeutungsgebung kann sich bewusst oder unbewusst vollziehen, verbalisiert oder nonverbal verlaufen und sie entsteht dadurch, dass in der Produktion und Rezeption von Kunst Beziehungen zu bereits bestehenden Bedeutungen hergestellt werden, die Bedeutungsgebung impliziert das In-Beziehung-Setzen („significar implica relacionar“ [ebd.: 404]).

In *La apreciación artística y sus efectos* zeichnet Acha systematisch das nach, was er die „ästhetische Kultur“ (Acha 1988: 50ff) nennt. Sie ist ein Teil von Kultur insgesamt, in dem die Verschränkungen sinnlicher Wahrnehmung, körperlicher Arbeit und kognitiver Fähigkeiten ausgebildet, geprägt und ausgelebt werden. Die ästhetische Kultur setzt sich heute aus drei Teilbereichen zusammen, die Acha „spezialisierte, ästhetische Produktionssysteme“

5 Der Begriff der Dematerialisierung wird innerhalb der westlichen Kunstgeschichtsschreibung meist der feministischen Kunstkritikerin Lucy R. Lippard zugeschrieben, die ihn in einem gemeinsamen Aufsatz mit John Chandler 1968 benutzte (vgl. Chandler & Lippard 1968; Lippard 1973). Im gleichen Jahr hatte allerdings auch der argentinischen Kritiker Oscar Masotta (1968) den Begriff in einem Text mit dem Titel *Después del Pop: Nosotros desmaterializamos* (Nach Pop dematerialisieren wir uns) gebraucht.

(ebd.: 69) nennt. Sie haben sich historisch nacheinander herausgebildet und bestehen heute mit Überschneidungen nebeneinander: Handwerk, Kunst und Design. Jeder dieser Teilbereiche ist durch „interne Gesetze“ (ebd.: 73) geprägt und besitzt eine „relative Autonomie“ (ebd.: 73). Zugleich wandeln sie sich aber auch mit den äußeren, sozioökonomischen Bedingungen.

Gegen essenzialistische und gegen metaphysische Erklärungen dessen, was Kunst ist, setzt Acha voll und ganz auf eine soziologische Rekonstruktion und auf „relationale Definitionen“ (ebd.: 64). Die Kunst sei nur vom Sozialen aus zu denken und zu verstehen in den Beziehungen, in denen sie historisch entstanden ist und in denen sie jeweils aktuell existiert. Auf der einen Seite stehen die *sozialen* Bedingungen, die Acha in vier Schritten vom mythischen Denken über die Entwicklung der Produktionsverhältnisse und die Entstehung der Trennung von Künsten, Wissenschaften und Technik bis zur Entstehung von „Schönheit“ und anderer ästhetischer Kategorien nachzeichnet. Mit der Trennung von Handwerk und Kunst entsteht in der Renaissance ein eigengesetzliches Produktionssystem Kunst. Auf der anderen Seite stehen dann die *systemischen* Bedingungen, die die Kunst prägen. Sie bestehen aus drei Prozessen, die Acha generelle, generische und tendenzielle nennt und die spezifische Orientierungsmuster bei der Produktion anzeigen sollen. Dazwischen, also zwischen soziokulturellen und systemischen Bedingungen steht das Individuum, sowohl als Laie oder Laiin als auch als professionelle Betrachterin oder professioneller Betrachter. Das Individuum ist nach Acha ebenfalls keine unveränderliche Essenz, sondern das „soziale Individuum ist Produkt, ProduzentIn und Teil der ästhetischen Kultur in ihrer Kollektivität“ (ebd.: 72). Es rezipiert Bestehendes und verändert es durch seine spezifische Verarbeitung auch wieder.

Der Gedanke an ein relativ eigenständiges System bei Acha ist keine eigene Wortschöpfung und stammt auch nicht aus der Systemtheorie. Acha bezieht sich dabei interessanter Weise immer wieder auf den sowjetischen Ästhetik-Theoretiker Moissej Kagan (1921-2006). Dessen *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik* (Kagan 1971) waren 1969 auf Deutsch erschienen.⁶ Darin vertritt Kagan zwar einerseits die für den Leninismus typische „Dialektik der Widerspiegelung“ (ebd.: 251), die Kunstwerke als eine (nicht zuletzt eingreifende) Spiegelung von Wirklichkeit betrachtet und die bereits von den Vertretern der Kritischen Theorie als reduktionistisch bekämpft wurde. Andererseits plädiert er aber auch für „eine Struktur-Systemanalyse der Kunst“ (ebd.: 652). Nur mit einer solchen Analyse lasse sich die „relative Selbständigkeit der künstlerischen Entwicklung“ begreifen, ein Problem, wie Kagan am Ende seines Buches einräumt,

6 Acha bezieht sich auf eine deutschsprachige Auflage von 1974.

mit dem sich „die marxistisch-leninistischen Ästhetiker noch zu wenig [...] beschäftigt [haben]“ (ebd.: 531). Diese Beschäftigung liefert Acha gewissermaßen nach und bricht damit auch deutlich mit dem Leninismus in Ästhetik und Kunsttheorie. Ausführlich widmet sich Acha dem „sozio-kulturellen Phänomen der Kunst“ (Acha 1981: 374) in seiner Eigenlogik, die aus Beziehungen zwischen kollektiven gefühlsmäßigen (*sensitivo*), sinnlichen (*sensorial*) und rationalen Elementen in Bezug auf spezifische Objekte und/oder Prozesse bestehen.

2. Kolonialismus und Redefinition der Kunst

Mit der These von einem spezialisierten gesellschaftlichen Bereich von Produktion und Rezeption unterscheidet sich Achas Ansatz zunächst nicht wesentlich von ähnlichen sozial- und kulturtheoretischen Modellen wie etwa von Pierre Bourdieus Feldtheorie, die ebenfalls den Abstand von der Alltagswelt und die Entstehung der „Kunst als einer gesonderten Welt“ (Bourdieu 2001: 100) betont. Auch Jürgen Habermas' Rede von der Herausbildung von jeweils „abstrakten Geltungsaspekt[en]“ (Habermas 1990: 41) innerhalb dessen, was er als Kultur auffasst, unterscheidet sich nicht prinzipiell von Achas Herangehensweise. Und selbst die Sichtweise des Philosophen Jacques Rancière, der soziologische Herangehensweisen an Kunst ansonsten strikt ablehnt⁷, scheint einiges mit Acha gemeinsam zu haben. Beispielsweise spricht Rancière von einem „Gewebe an Institutionen, Praktiken, Affektionsweisen und Denkschemata“, das es als vom Alltagsleben relativ abgetrennter Bereich erst möglich macht,

„dass eine Form, ein Farbglanz, die Beschleunigung eines Rhythmus, eine Stille zwischen Wörtern, eine Bewegung oder ein Flackern auf einer Oberfläche [...] mit der Vorstellung von künstlerischem Schaffen in Verbindung gebracht werden“ (Rancière 2013: 12).

Der große Unterschied zu all diesen Ansätzen allerdings liegt darin, dass Acha die Kolonialgeschichte und ihre Effekte auf die ästhetische Kultur in den Blick nimmt. Schon die Unterscheidung in bildende Kunst, angewandte Kunst und Kunsthandwerk sei ein Effekt der kapitalistischen Entwicklung des Westens gewesen. Acha argumentiert, die „bürgerliche Überbewertung der [bildenden] Kunst“, fuße demnach „auf der ideologischen Macht der westlichen Kultur“ (Acha 1988: 228), abgesichert und reproduziert durch

7 Die Gegensätzlichkeiten zwischen philosophischen und soziologischen Herangehensweisen an Kunst kommen paradigmatisch im Streit zwischen Rancière und Bourdieu zum Ausdruck, vgl. Kastner 2012.

„institutionelle Kunstapparate“ wie Museen, Galerien, aber auch Kunstakademien und Kunstmessen.

Ganz zu Beginn seiner Erläuterungen der ästhetischen Kultur stellt er fest, dass man es diesbezüglich in Lateinamerika zweifelsohne mit einem Prozess der „Okzidentalisierung“ (ebd.: 50) zu tun habe, der mit der fortschreitenden Konsolidierung des Kapitalismus einhergegangen sei und eine zunehmende Abhängigkeit zur Folge gehabt habe. Er nennt auch konkrete Effekte dieser Verwestlichung: Die religiösen Rituale etwa hätten sich besonders gut durch das westliche „Konzept der Außergewöhnlichkeit“ (ebd.: 57) in künstlerische Rituale verwandeln können. Das Außergewöhnliche unterscheide schon das Sakrale vom Profanen, und auf dieser Unterscheidung basiere auch die Hierarchie in der Wertigkeit vom alltäglichen Handwerk und der außergewöhnlichen Kunst. Die Festlichkeit und Außeralltäglichkeit der Kunst gehe mit einer „Elitisierung der herrschenden Klasse und der KünstlerInnen“ (ebd.: 58) einher, die zugleich die Bewertungsmaßstäbe herausbilde, nach denen sie zu beurteilen sei: Anstatt sie als Effekt der technischen Arbeitsteilung der kulturellen Arbeit und der erfahrenen Bildung zu beurteilen, werden den KünstlerInnen übernatürliche Gaben zugeschrieben. Acha bezieht sich an dieser Stelle auf Bourdieus Beschreibung der „charismatischen Ideologie“ (vgl. ebd.: 58).⁸

Für die von der feministischen Kunstgeschichte herausgestellte geschlechterpolitische Dimension der Trennung von Kunst und Handwerk hat Acha allerdings überhaupt keinen Blick. In historischer Perspektive wiesen, um nur ein Beispiel zu nennen, die linken Kunsthistorikerinnen Rozsika Parker und Griselda Pollock 1981 darauf hin, dass „es eine wichtige Verbindung zwischen der Hierarchie der Künste und der geschlechtlichen Kategorisierungen in männlich-weiblich gibt“ (Parker & Pollock 1981: 51). Die Trennung von bildender und dekorativer Kunst im 18. Jahrhundert geht demnach direkt mit der Unterscheidung von männlichen und weiblichen Tätigkeiten einher. Dass es mit der Unterscheidung von Kunst, Handwerk und Design zu einer Hierarchisierung dieser Kategorien kommt, konstatiert schließlich auch Acha, die Geschlechterdimension dieser Hierarchie sieht er allerdings nicht.

Mit *Las Culturas Estéticas de América Latina (Reflexiones) (Die ästhetischen Kulturen Lateinamerikas)* legt Acha 1993 eine historische Studie vor, in der er die Übergänge und Veränderungsprozesse in den ästhetischen Kulturen ausführlich beschreibt. Acha macht historisch vor allem drei

8 Als „charismatische Ideologie“ beschreibt Bourdieu die verbreitete Vorstellung, dass der Zugang zu Kunstproduktion und -rezeption auf „Begabungen im Sinne von Naturanlagen“ (Bourdieu 1987: 57) beruht und nicht, wie es tatsächlich der Fall ist, auf Resultaten von Lernprozessen und habitualisierten Verhaltensmustern.

soziopolitisch-ökonomische Einschnitte aus, die auch die ästhetischen Kulturen massiv beeinflussten. Erstens nennt er die Ankunft der Spanier und die Zeit des Kolonialismus, die erstmals die religiösen, ästhetischen Praktiken aus dem Alltag ausgliederten. Der zweite Einschnitt ist die Zeit der Unabhängigkeit ab dem frühen 19. Jahrhundert, in der die Republiken entstehen und die politische Idee des Nationalismus auch die ästhetischen Praktiken stark tangiert. Dieser starke Einfluss des Nationalismus in den hegemonialen kulturellen Bereichen dauert in verschiedenen Phasen bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts und wird schließlich abgelöst durch neue technologische und kulturelle Entwicklungen, die Acha mal als kulturindustriell und mal als Nordamerikanisierung beschreibt. In all diesen Phasen existieren neben den hegemonialen ästhetischen Kulturen die populären Ästhetiken, die sich zwar ebenfalls verändern, aber im Wesentlichen doch magisch-religiös orientiert bleiben. Es geht Acha um eine Rekonstruktion der historischen ästhetischen Kulturen, in denen u.a. auch ein modernes Kunstverständnis entstanden ist. Es geht ihm aber nicht um die identitätspolitische Festschreibung von Eigenheiten einer lateinamerikanischen Kunst.

Die theoretischen Implikationen dieses Anspruches werden vielleicht in einem anderen Text von Acha noch deutlicher. Gemeinsam mit Adolfo Colombes und Ticio Escobar veröffentlichte er 1989 (2005) das Buch *Hacia Una Teoría Americana del Arte (Für eine amerikanische Kunsttheorie)*, in dem der Aufsatz „Hacia Un Pensamiento Visual Independiente“ („Für ein unabhängiges, visuelles Denken“) erschien. Acha diskutiert auch hier die Rolle der Kunst im kulturellen Wandel insgesamt. Kunst und das Denken über Kunst in Lateinamerika existieren demnach in einer fundamentalen Abhängigkeit. Acha bezieht sich dabei implizit auf die Grundlagen der eher ökonomisch ausgerichteten Dependenztheorien, die die Entwicklung der lateinamerikanischen Nationalökonomien als abhängig von Europa beschrieben haben.⁹ Er, der in den Worten der Kunsthistorikerin Rita Eder „immer im Dialog mit dem Begriff der Unterentwicklung und der Dritten Welt“ (Eder 2016) gewesen sei, spricht in Ergänzung dieser postkolonialen politischen und ökonomischen Abhängigkeit von einem „kulturellen Imperialismus“ (Acha 2005 [1989]: 56). Die mangelnde Unabhängigkeit sei allerdings nicht nur ein von außen forciertes und gewaltsam aufrechterhaltener Status, sondern sie lebe in den Denkweisen der Menschen selbst fort. Sie existiere im Inneren der Subjekte und werde dort reproduziert. In Übereinstimmung mit anderen anti- und postkolonialen TheoretikerInnen

9 Die dependenztheoretischen Ansätze umfassen ein relativ breites Spektrum ökonomischer, politikwissenschaftlicher und soziologischer Analysen, vgl. zusammenfassend zuletzt Beigel 2015.

(von W.E.B. DuBois bis Frantz Fanon) schreibt Acha, „das Problem unserer Kultur der Herrschaft liegt folglich in uns selbst und nicht bei den Herrschenden“ (ebd.: 56). Daher rührt auch das besondere – analytische wie politische – Augenmerk, das Acha der Kunst zukommen lässt. Eine seiner Arbeits- oder Ausgangshypothesen lautet: „Kunst ist vor allem eine Idee (Konvention): die Idee, dass das künstlerische Bild unverhoffte Wirklichkeiten und realisierbare Vorstellungen eröffnet, die in der Lage sind, neue Ideen zu schaffen“ (ebd.: 54). Diese grundlegende Idee unterscheidet auch die Beschäftigung mit Kunst und Kunsttheorie von jener mit anderen Praktiken und wissenschaftlichen Disziplinen. Niemand käme auf den Gedanken, eine lateinamerikanische Chemie oder eine lateinamerikanische Physik zu fordern, warum also eine lateinamerikanische Kunst? Acha geht es nicht um Stilentwicklung oder die identitätspolitische Festlegung nationaler oder kontinentaler Kriterien für künstlerische Praxis. Eine „lateinamerikanische Kunst existiert nicht“ (ebd.: 69), stellt er klar, und sie soll auch nicht geschaffen werden. Es geht um „kollektive Empfindungsweisen“ (ebd.: 58) (*sensibilidad colectiva*). In deren Genese und Formation sind künstlerische Praktiken wesentlich mehr involviert als Chemie oder Physik, und deshalb spielt die Kunst auch für kulturellen Wandel eine gesonderte Rolle. Acha geht hinsichtlich dieser Bedeutung von Kunst und visueller Kultur sogar so weit zu behaupten, es sei nicht möglich, „die Welt zu verändern, ohne die Kunst zu verändern“ (ebd.: 57).

Neben den politischen Ansprüchen – dazu weiter unten mehr – beabsichtigt Acha aber vor allem eine theoretische Intervention. Er spricht von einer „Redefinition der Kunst“ (ebd.: 53), ausgehend von den sozialen Realitäten in Lateinamerika. Dabei geht es gerade nicht um identitätspolitische Ausrichtungen, sondern darum, eine Entwicklung vom „Prinzip der Identität zu einem der Diversität“ (ebd.: 61) in Rechnung zu stellen. Gemeint sind damit zwei verschiedene, aber ineinandergreifende Entwicklungen: Zum einen stellt Acha eine zunehmende Diversifizierung in den soziokulturellen Orientierungen und Zugehörigkeiten fest. Zum anderen hat es auch im Bereich der Kunst eine Pluralisierung und ein Nebeneinander von modernen und anachronistischen, städtischen und ländlichen, alten und neuen, hochkulturellen und popularen Produktionsweisen gegeben. Diese Pluralisierungen schließen „Konflikte und Hierarchisierungen“ (ebd.: 63) keinesfalls aus. Pluralisierung bedeutet nicht Gleichwertigkeit. Aber Pluralisierung und Diversifizierung gilt es Acha zufolge zu fördern.

Eine Redefinition der Kunst soll diese gegenüber den psychosozialen Wirklichkeiten öffnen. Die kollektiven Empfindungsweisen sollen erstens als Motive für alltägliche Entscheidungen erkennbar werden. Zweitens soll

die soziale Umgebung als System von visuellen Sprachen benannt werden, die die kollektiven Empfindungsweisen informieren und formen. Kunst ist immer Teil von visuellen Sprachen und insofern auch Teil der Einflussfaktoren auf kollektive Empfindungsweisen. Damit ist sie bedeutungsvoll für alltägliche wie auch für politische Entscheidungen. Die Redefinition der Kunst soll schließlich von einer nicht-objektualistischen Haltung ausgehen, die sich darin bewährt, „jede Idee von Kunst als Abfolge von genialen Objekten und exklusiven Behältern der künstlerischen Struktur zurückzuweisen“ (ebd.: 77). Die Beziehungen zwischen Produktion, Distribution und Konsum sind stattdessen das Entscheidende an dem soziokulturellen Phänomen, das jede Kunst ist.

Mit dem Dreischritt „Kunst“ – „System visueller Sprachen“ – „kollektive Empfindungsweisen“ lässt Acha in seinem oben (S. 163) genannten Artikel allerdings eine Ebene aus, die ihm an anderer Stelle so bedeutsam erschien: Die systemischen Prägungen und Funktionsweisen von Kunst, die nach „internen Gesetzen“ funktionieren, spielen hier erstaunlicher Weise keine Rolle mehr. Diese Auslassung trägt schließlich dazu bei, dass das Spannungsverhältnis zwischen reproduktiven Aspekten von Kunst und den emanzipatorischen Möglichkeiten, die sich ausgehend von ihrer Redefinition ergeben, bei Acha nicht aufgehoben werden kann.

3. Ästhetischer Konsum und relationale Methode

Acha verbindet in seiner Analyse sehr unterschiedliche Traditionen von Kunsttheorie und Ästhetik, indem er für eine „strukturalistische Methode“ (Acha 1981: 30) plädiert, die die „versteckte Logik der Sozifunktionalität“ (ebd.) des Kunstwerks untersucht. Er nennt diese „versteckte Logik“ zugleich „ideologisch“. Damit verknüpft er also die relationale Methode des Strukturalismus mit den Fragen nach Ideologie und Funktionalität aus dem Marxismus.

Acha geht von einer ökonomischen Hegemonie aus, die auch Werte und Einstellungsmuster prägt. Zugleich zeichnet er aber auch die strukturellen Besonderheiten der Entwicklungen innerhalb der Kunst nach. Er untersucht sowohl die Frage, auf welche ideellen und materiellen Grundlagen sich ihre Produktion gründet, als auch die nach ihren kognitiven, sensorischen und gefühlsmäßigen Rezeptionsweisen. Schließlich ist es grundsätzlich erklärungsbedürftig, warum bestimmte Objekte als Kunst behandelt und konsumiert werden und andere nicht. Es bedürfe einer „relationalen Methode“ (ebd.: 459), schreibt er in *Arte y Sociedad: Latinoamerica. El producto artistico y su estructura*, um die visuellen Künste als Totalität

und als soziokulturellen Prozess verstehen zu können. Diesen Anspruch hat er auch in *Las Culturas Estéticas de América Latina* formuliert, wo er von einer „methodologischen Erneuerung“ (Acha 1993: 14) spricht, die relationistisch auszurichten sei.¹⁰

Die Untersuchung des Konsums spielt dabei eine zentrale Rolle. Dessen Bedeutung stellt Acha auch in *La apreciación artística y sus efectos* heraus. Darin unterscheidet er den Konsum von der Wahrnehmung. Es sei das eine, „eine Sache zu sehen, zu berühren und zu genießen, und eine ganz andere, sie zu konsumieren“ (Acha 1988: 120). Der Konsum sei eine Einverleibung, eine sinnliche und kognitive Aneignung. Er vereine die gefühlsmäßigen, sinnlichen und rationalen Formen der Wahrnehmung und gehe über sie hinaus. Zugleich habe er seine gefühlsmäßigen, sinnlichen und theoretischen Vorgehensweisen (*operaciones*), die sich unterschiedlich stark realisierten.

Der ästhetische Konsum könne prinzipiell alles zum Gegenstand haben und er lasse sich auch von allen ausüben. Aber er werde nicht von allen gleich praktiziert, sondern die Art des ästhetischen Konsums richte sich nach Erfahrungen, Idealen und sensitiven Möglichkeiten. Die KonsumentInnen als Individuen seien ebenso wie ihre Konsumtionsweisen sozial bedingt. Acha unterteilt den ästhetischen Konsums ferner in drei Subformen, den alltäglichen, den festlichen und den korrektiv-erneuernden.

Vom ästhetischen Konsum unterscheidet Acha den künstlerischen Konsum. Beide hängen zwar insofern zusammen, als die Sinne sich um ästhetischen Konsum „von der Alltäglichkeit zum Außergewöhnlichen“ (ebd.: 88) bewegen. Aber der künstlerische Konsum sei wesentlich exklusiver: Er lasse sich nur von wenigen Menschen ausüben, die sich den in der westlichen Kultur geschaffenen theoretischen Korpus der bildenden Künste angeeignet haben, um Formen, Inhalte und kunsthistorische Bezüge analysieren und beurteilen zu können. Mit Verweis auf Bourdieu hatte Acha darauf hingewiesen, dass der stark auf die herrschenden Klassen beschränkte Kunstkonsum dazu beiträgt, auch „den Interessen der hegemonialen Klassen“ (ebd.: 242) zu dienen. Er bezieht sich dabei auch auf empirische Untersuchungen und weist etwa darauf hin, dass selbst die berühmteste bildende Kunst bloß von vergleichsweise wenigen Menschen überhaupt gesehen werde. Mit Hinweis auf die Besucherzahlen einer vielbesuchten Picasso-Ausstellung in Mexiko-Stadt 1983, die 460.000 der damals 15 Mio. EinwohnerInnen der

10 Hier geht es um den *analytischen* Aspekt der Relationalität, also darum, die Realität nicht als Substanz, sondern – durchaus im Sinne Bourdieus (vgl. etwa Bourdieu 1998) – in den Beziehungen zwischen Menschen im sozialen Raum zu untersuchen, und weniger um die *praktische* Herstellung solcher Beziehungen, die Nicolas Bourriaud mit der Behauptung einer „relationalen Ästhetik“ der Kunst nachgesagt hat (vgl. Bourriaud 2002).

Hauptstadt gesehen hatten (maximal 3 bis 6 Prozent der Gesamtbevölkerung des Landes) schreibt Acha, es sei in Bezug auf Kunst unpassend, „von Popularität zu sprechen“ (ebd.: 243). Zwar ist Popularität selbstverständlich nicht unbedingt ein Maßstab für Effektivität oder Wirkungsmacht von Kunst. Weil ihre Rezeption aber voraussetzungsreich ist, werde das gemeinhin vom Kunstwerk reproduzierte, bestehende „ideologische Konglomerat des sozialen Bewusstseins“ (ebd.: 278) nur selten gestört.

Der Kunstkonsum sei darüber hinaus „seinem Wesen nach *kommunikativ*“ (ebd.: 90), das heißt, er setzt Ideen, historisches Wissen und Bezüge zum/zur Produzenten/Produzentin und zur Realität in Gang, um sie zu bereichern und zu erweitern. Auch der Kunstkonsum bedient sich, wie der ästhetische Konsum insgesamt, sensorischer, sensitiver und theoretischer Operationen, mit dem Unterschied allerdings, dass die theoretischen Verfahren eine wesentlich größere Rolle spielen. Der Kunstkonsum gehört schon allein deshalb der Sphäre des Außergewöhnlichen an, weil er nur an spezifischen Orten und in besonderen Momenten stattfindet.¹¹ Nicht zuletzt aus diesem Grund werden der Kunstkonsum und der ästhetische Konsum sozial unterschiedlich bewertet. In der sozialen Wertung ist der Kunstkonsum dem allgemeinen ästhetischen Konsum hierarchisch übergeordnet: „Kulturell gesehen“, schreibt Acha (1988: 92), „ist der beste ästhetische Konsum der Kunstkonsum“. In Bezug auf das Spannungsverhältnis zwischen Reproduktionsfunktion und Transformationsmöglichkeit der Kunst fällt auf, dass Acha auch an dieser Stelle keinen Hinweis darauf gibt, wieso oder inwiefern ausgerechnet dieser, in der allgemeinen Bewertung als besonders hoch eingestufte Konsum zur Egalisierung sozialer Verhältnisse beitragen könnte.

Beim Kunstkonsum, betont Acha in *Crítica del Arte. Teoría y práctica*, gehe es nicht nur um die Wahrnehmung der Betrachtenden allein. Man müsse auch ihre Erwartungen und Befähigungen einbeziehen, die, wie die künstlerischen Arbeiten selbst, nicht von dem sozialen Kontext zu lösen seien, in dem sie entstehen. „Der Kunstkonsum geht weit über die Wahrnehmung hinaus, weil er auch die Soziologie seiner Erwartungen und Möglichkeiten sowie seiner Effekte beinhaltet.“ (Acha 1992: 55) Um den Prozess des Kunstkonsums und seiner Effekte zu verstehen, bedürfe es also soziologischer, nicht nur philosophischer Instrumente. Acha grenzt seine eigene, als

11 Hier lässt sich eine implizite Bezugnahme auf Raymond Williams erkennen, den Acha an anderen Stellen zitiert. Williams hatte – ebenfalls aus einer soziologischen wie materialistischen Perspektive heraus – betont, dass sich für den Konsum von Kunst über die Jahrhunderte ein „system of social signals“ (Williams 1995: 130) entwickelt habe. Dieses Signalsystem lasse Kunst überhaupt erst als Kunst erkennbar werden. Und die wichtigsten Signale sind eben die, die auch Acha hier erwähnt, nämlich *Ort* und *Gelegenheit*, also Räume wie Galerien und Museen, Anlässe wie Ausstellungen und Aufführungen (vgl. ebd.: 131).

professionell bezeichnete Methode dabei von literarischen oder poetischen Kunstkritiken im Stile Octavio Paz' ab. Die poetische Kunstkritik eröffne bzw. beschreibe letztlich nur zwei mögliche Wege zur Kunst: Sie beschreibe die Effekte der künstlerischen Arbeit auf den (kunstkritischen) Autor/die Autorin selbst und sie widme sich den biografischen und weltanschaulichen Intentionen des Produzenten/der Produzentin. Die professionelle, soziologische Methode hingegen beinhalte vierzehn (!) Aspekte: Zu den beiden genannten kommen noch Beschreibung und Analyse künstlerischer/akademischer Normen, psychoanalytischer Aspekte der Persönlichkeit des Produzenten/der Produzentin, seiner/ihrer sozialen Beziehungen, ideologischer Positionen, (kunst-)historischer Verortungen des Werkes, formaler Kriterien (Komposition, Figuration, Farbgebung), verarbeiteter theoretischer Aspekte, möglicher Effekte des Kunstkonsums, der Inhalte, der Ikonografie, der Ausstellungsweisen und schließlich der zu Grunde liegenden Philosophie hinzu (vgl. Acha 1992: 134).

Acha plädiert für eine soziologische Kunstkritik und macht sich zugleich für eine Betrachtung von Kunst in ihren Entstehungs- und Rezeptionskontexten stark, die er an anderer Stelle „Ästhetologie“ nennt. In naher Zukunft, schrieb Juan Acha 1990,

„werden wir Kulturwissenschaften sehen, die sich in Ästhetologien verwandelt haben – auch wenn der Begriff nicht sehr angenehm klingt. Sie werden zuerst die kollektiven Ästhetiken untersuchen und dann gleichermaßen die Produkte des Handwerks, der Künste und des Designs. Es gibt dann keinen legitimen Grund mehr, sich nur auf die Künste zu beschränken.“ (Acha 2018: 9)

In diesem Sinne war Juan Acha selbst ein Ästhetologe. Denn er verstand das Ästhetische sowohl als Spezifik des Schönen und seiner Genese in den Künsten als auch als die Wahrnehmungsweisen schlechthin betreffende Angelegenheit.

Auf beiden Gebieten, Kunst(-kritik) und Kultur im Sinne allgemeiner Wahrnehmungsweisen, wollte Acha nicht nur beschreiben, sondern auch intervenieren. Sowohl die Kunstkritik als spezifisches Schreiben zu einem „spezialisierten Produktionssystem“ als auch die Ästhetologie als produktionssystemübergreifende Kulturwissenschaft sind bei Acha mit normativen Ansprüchen verknüpft. Auch wenn er die Ästhetologie als wissenschaftliche Disziplin skizziert, so lässt Acha doch keinen Zweifel daran, dass es ihm zudem um politische Einflussnahme auf jene Empfindungsweisen geht, die es wissenschaftlich zu analysieren gilt. Diesen Anspruch bringt Acha vor allem in den Jahren nach 1968 in vielen Zeitschriftenartikeln zum Ausdruck, die er neben seinen Büchern publiziert.

4. Politische Perspektive

Ende der 1960er Jahre beginnt Acha, seine theoretische und kuratorische Praxis verstärkt in einen linken politischen Kontext zu stellen. Die globalen Proteste und Revolten von 1968 hatten dabei einen entscheidenden Einfluss. In diesem Jahr besuchte Acha die documenta IV in Kassel, nahm an der Konferenz der *Association Internationale des Critiques d'Art* (Internationale Vereinigung der KunstkritikerInnen) in Bordeaux teil und erlebte den KünstlerInnen-Boykott der 33. Biennale von Venedig vor Ort. Die Proteste waren einer der Auslöser für eine verstärkte Hinwendung zu aktivistischen Kunstpraktiken und einem Kunstverständnis, das auf die sensorisch-mentalen Aspekte soziopolitischer Veränderungen abzielt. In den sozialen Protesten liegt also auch, wie Joaquín Barriendos betont, „Achas Beschäftigung mit den no-objetualismos“ (Barriendos 2017: 154) begründet. Sie sind aber nicht nur Auslöser für seine kunstsoziologische Perspektive, sondern auch Anlass für eine Konturierung seiner politischen Haltung.

Eine zweite, biografische Erfahrung hat zur Politisierung zweifellos ebenso beigetragen: Unter dem linken revolutionären Militärregime (1968-1975) unter General Juan Velasco Alvarado wurde Acha 1969 gemeinsam mit 26 KünstlerInnen bei einer Party verhaftet und wegen angeblichen Drogenbesitzes und Beeinflussung Minderjähriger für zehn Tage inhaftiert. Auch wenn Acha mit den prinzipiellen Zielen der Regierung – Enteignung der Großgrundbesitzer und Landreform, Verstaatlichung der Ölindustrie, Bildungsreform – übereinstimmte, war dieser Gefängnisaufenthalt doch ein einschneidendes Erlebnis. Barriendos hebt hervor, dass Acha sich dadurch erstmals selbst als involviert in „eine historische Kette von Gräueltaten“ (Barriendos 2017: 152) erlebte und diese Erfahrung in eine verstärkte politische Positionierung umsetzte. Schließlich war sie auch Auslöser dafür, ins Exil nach Mexiko zu gehen.

In einem Text mit dem heute etwas pathetisch wirkenden Titel „Revolutionäres Erwachen“ (Acha 2017b [1970]) diskutiert Acha 1970 verschiedene Arbeiten zeitgenössischer Kunst. Sozioökonomische Unterentwicklung und kulturelle Avantgarde, behauptet Acha, schließen sich nicht gegenseitig aus. Vielmehr erfordere die Unterentwicklung avantgardistische Praktiken – nicht zuletzt als Warnung vor dem Entwicklungsparadigma selbst. Achas Vertrauen in künstlerisch-avantgardistische Praktiken war groß: „Auf die eine oder andere Art“, schließt der Text, „nehmen KünstlerInnen eine aktive Rolle in unserem revolutionären Erwachen ein; sie beginnen, den Gedanken an die Notwendigkeit einer kulturellen Revolution zu entwickeln und zu verbreiten“ (ebd.: 176). Acha greift die zeitgenössischen künstlerischen Avantgarden

selbstverständlich als Teil eines emanzipatorischen, sozio-politischen Transformationsprojektes, in das er auch als Theoretiker eingreifen will.

Im Zusammenhang mit der Beschreibung der Exklusivität von Kunstproduktion und -rezeption hatte Acha, wie weiter oben gezeigt, darauf hingewiesen, dass die künstlerischen Arbeiten die bestehenden hegemonialen Ideologien nur selten stören könnten (vgl. Acha 1988: 278). Im Zuge der Revolten von 1968 scheint die Störung dieser Ideologien nun plötzlich nicht nur möglich, sondern sogar selbstverständlich zu sein. „Für diese KünstlerInnen“, schreibt Acha (2017a [1970]: 180) beispielsweise 1970 über die avantgardistische Szene in Lima, „gibt es so etwas wie Kunst oder KünstlerInnen nicht, es gibt nur künstlerische Handlungen als Fähigkeit, die Menschen generell eigen ist“. Kunst ist in dieser Beschreibung keine exklusive Angelegenheit einiger Weniger mehr, und im nächsten Satz scheint die Marx'sche Utopie einer freien Gesellschaft, in der es keine Maler mehr gebe, sondern nur Menschen, die unter anderem auch malen, plötzlich zum Greifen nahe: „In einer neuen Gesellschaft wird Kindern gelehrt werden, Kunst zu machen, ohne zu wissen, was Kunst ist.“ (ebd.: 181) Den KünstlerInnen wird damit letztlich die Fähigkeit zugesprochen, die seit der Renaissance gewachsene Arbeitsteilung aufzuheben. Obwohl zuvor als exklusiv und elitär beschrieben, wird das Produktionssystem Kunst damit zum Ausgangspunkt einer soziopolitischen Umwälzung. Die euphorische Losung, „die künstlerische Revolution ist eine der Grundlagen der kulturellen Revolution“ (Acha 2017c [1975]: 188), die Acha in einem anderen Zeitschriftenbeitrag ausruft, erscheint als selbstverständliche Dynamik.

5. Einfluss und Effekte von Achas Werk

Im Frühjahr 2017 fand im Universitären Museum für Zeitgenössische Kunst in Mexiko-Stadt eine Ausstellung zu Leben und Werk Juan Achas statt, die den Titel „Despertar revolucionario“ („Revolutionäres Erwachen“) trug.¹² Der Ausstellungstitel geht auf den oben erwähnten Artikel gleichen Titels zurück und macht damit vor allem den politischen und weniger den theoretischen Einfluss Achas aufmerksam.

Innerhalb der zeitgenössischen Kunst in der Linken der 1970er und 1980er Jahre wurden die Thesen Achas viel diskutiert. Das betont etwa die feministische Performancekünstlerin Maris Bustamante im Gespräch mit

12 „Juan Acha. Despertar revolucionario. En el marco del centenario de Juan Acha“. Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexiko-Stadt, 11.2.2017-28.5.2017, kuratiert von Joaquín Barriandos, <http://muac.unam.mx/expo-detalle-120-juan-acha.-despertar-revolucionario>, letzter Aufruf: 7.2.2020.

der Kunsthistorikerin Sol Henaro Bustamante, in den späten 1970er Jahren Mitglied des künstlerischen Kollektivs „No Grupo“, war 1981 auch bei der oben erwähnten „Ersten Lateinamerikanische Konferenz Nicht-Objekthafter Kunst“ (s.o. S. 157) dabei. 1983 war sie Mitbegründerin der feministischen Performancekunst-Gruppe „Polvo de Gallina Negra“ („Pulver der Schwarzen Henne“). Im Rückblick hält sie Acha – neben dem marxistischen Kulturtheoretiker und Aktivisten Alberto Híjar Serrano – für den wichtigsten Vermittler marxistischer Ideen im kulturellen Feld Mexikos nach 1968 (vgl. Bustamante & Henaro 2011: 148f). Auch der peruanische Kurator und Kunsttheoretiker Miguel López hebt die Bedeutung Achas für die künstlerischen Bewegungen im Lateinamerika der 1960er und 1970er Jahre hervor. López nennt ihn auch „einen leidenschaftlichen Anwalt des experimentellen Geistes“ (López 2016). Als solcher habe er starken Einfluss auf die junge Generation zeitgenössischer KünstlerInnen ausgeübt, aber auch Kritik vor allem bei etablierten KunsthistorikerInnen wie Marta Traba (1930-1983) geerntet. Während Traba ihn in ihrer Kunstgeschichte Lateinamerikas nicht erwähnt (vgl. Traba 1994), tritt er in David Cravens vieldiskutiertem Buch *Art and Revolution in Latin America* zumindest kurz als ebensolcher Anwalt des künstlerischen Experiments auf, der die Entwicklung der Kunst in Kuba nach der Revolution gutheißt (vgl. Craven 2002: 75).

Der Einfluss Achas beschränkte sich nicht auf junge KünstlerInnen in Peru, sondern erstreckte sich auf solche in verschiedenen Ländern Lateinamerikas. Hervorzuheben ist dabei sicherlich die Bewegung „Los Grupos“ im Mexiko der 1970er und frühen 1980er Jahre, der auch Bustamante mit „No Grupo“ angehörte (vgl. auch Muñoz 2011; Kastner 2019) und der Acha als praktischer Förderer und theoretischer Mentor diente. Sein theoretisches Werk ist heute allerdings nicht mehr sehr präsent, was angesichts der oben dargestellten kunstsoziologischen Systematisierungen und auch angesichts der Fülle von kulturtheoretischen Vorwegnahmen – hier insbesondere seine Betonung der Bedeutung des Kolonialismus für die kulturellen Praktiken und Strukturen – durchaus erstaunlich ist.¹³ Schließlich ist auch das zentrale Dilemma, die Spannung zwischen Emanzipationsanspruch der Kunst und ihrer Rekonstruktionsfunktion der bürgerlichen Gesellschaft nicht auflösen zu können, weder ein historisch überholtes noch ein theoretisch gelöstes

13 Auch wenn der empirischen Wahrheit von *Google Scholar* sicherlich nicht mehr als Indizienwert zuzuschreiben ist und sie wenig Beweiskraft hat: *Google Scholar* zählt für Juan Acha bloß 1.010 Zitationen. Zum Vergleich: Für den Kulturtheoretiker Néstor García Canclini werden 21.900 Zitationen gezählt, wobei der Vergleich sicherlich hinkt, weil García Canclini noch lebt und seine Werke nicht wie die von Acha vor der Verbreitung des Internet verfasst wurden. Aber selbst für die 1983 verstorbene Kunsthistorikerin Marta Traba zählt *Google Scholar* immerhin noch 3.120 Zitationen; Stand jeweils 26.8.2019.

Problem. Die Auseinandersetzung mit Achas Werk bietet also bis in die Gegenwart hinein wichtige Anknüpfungspunkte.

6. Die unaufgelöste Spannung zwischen Reproduktionsfunktion und Transformationsmöglichkeit der Kunst

In den kunstkritischen Texten, in denen Acha die von den „68er Jahren“ beeinflussten jungen KünstlerInnen bespricht und lobt, tritt die eingangs erwähnte Spannung im Hinblick auf die kunstsoziologischen Thesen besonders hervor. Um es noch einmal anders zu formulieren, bleiben schließlich in Achas Werk zwei Aspekte unvermittelt nebeneinander stehen: auf der einen Seite die Beschreibung des Produktionssystems Kunst, das aufgrund seiner historischen Genese relativ eigenständig funktioniert und relativ voraussetzungsreich und elitistisch ist, auf der anderen Seite die Beschreibung der Kunstaktivisten, die die Einschränkungen und die reproduktiven Elemente dieses Produktionssystem doch vergleichsweise leicht zu überwinden scheinen.¹⁴ Die normative Hinwendung zur Kunst mit sozialtransformatorischem Anspruch – wobei Acha hier durchaus nach wie vor formale Kriterien ansetzt und alles andere als undifferenziert urteilt – führt letztlich dazu, die tatsächliche Behändigkeit und auch die Integrationsleistungen des zuvor geschilderten Produktionssystems massiv zu unterschätzen. Auch wenn es um und nach 1968 zweifellos vielversprechende Ansätze gab, das Kunstsystem als solches zu überwinden (und, mit Marx gesprochen, die gesellschaftliche Arbeitsteilung aufzuheben), so ist das Kunstfeld doch alles andere als zerstört worden. Auch der analytisch-strategische Hinweis, dass „es keinen Weg gibt, die bürgerliche Kunst zu zerstören, außer den, sie zu praktizieren und damit von innen zu unterminieren“ (Acha 2017c [1975]: 188), vermag die fundamentale Spannung nicht aufzulösen.

Um diese Spannung zu lindern, müsste schließlich erst eine andere Forderung Achas angegangen und umgesetzt werden: In letzter Instanz, beschrieb Acha seine eigene Arbeit als Kunstkritiker, gehe es darum, ein „unabhängiges visuelles Denken“ (Acha 1992: 67) zu ermöglichen. Die Forderung nach Unabhängigkeit war hier als Abgrenzung von einer elitistischen Kunstbetrachtung gedacht. Sie muss zudem als Abkehr von einem Denken gelesen werden, das Acha als Effekt der postkolonialen sozio-ökonomischen Abhängigkeit der Länder Lateinamerikas betrachtete. Die Forderung ließe

¹⁴ Diese unaufgelöste Spannung zwischen emanzipatorischen Ansprüchen und der Analyse regressiver und reproduktiver Tendenzen gibt es letztlich auch bei Bourdieu (vgl. Kastner 2017: 158; Heinrich 2018: 187).

sich aber auch verallgemeinern als eine, die gegen herrschende Blickregime und Sehgewohnheiten aller Art gerichtet ist: Mit (dem Kunstsoziologen) Acha wäre dann gegen (den kunstaktivismusaffinen) Acha zu formulieren, dass erst die „ästhetische Kultur“ als Ganze anzugehen und umzuwälzen ist, bevor eine neue Kunst entsteht, die keine Kunst mehr zu sein braucht – und nicht umgekehrt.

Literatur

- Acha, Juan (1981): *Arte y Sociedad: Latinoamerica. El producto artistico y su estructura*. México D.F.
- Acha, Juan (1988): *La apreciación artística y sus efectos*. México D.F.
- Acha, Juan (1992): *Crítica del Arte. Teoría y práctica*. México D.F.
- Acha, Juan (1993): *Las Culturas Estéticas de América Latina (Reflexiones)*. México D.F.
- Acha, Juan (2005 [1989]): „Hacia Un Pensamiento Visual Independiente“. In: Acha, Juan, Adolfo Colombres & Ticio Escobar: *Hacia Una Teoría Americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, S. 33-83.
- Acha, Juan (2017a [1970]): „The Cultural Revolution“. In: MUAC 2017, S. 178-181.
- Acha, Juan (2017b [1970]): „Revolutionary Awakening“. In: MUAC 2017, S. 170-176.
- Acha, Juan (2017c [1975]): „Art and Politics“. In: MUAC 2017, S. 182-190.
- Acha, Juan (2018): „Die Wissenschaften und die Künste“. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Nr. 45, Frühjahr 2018, S. 8f.
- Barriandos, Joaquín (2017): „Revolution in the Revolution. The Aesthetico-Political Writings of Juan Acha“. In: MUAC 2017, S. 150-169.
- Beigel, Fernanda (2015): „Das Erbe des lateinamerikanischen Dependenzismus und die Aktualität des Begriffs der Abhängigkeit“. In: *Journal für Entwicklungspolitik*, Bd. 31, Nr. 3, S. 11-38 (<https://doi.org/10.20446/JEP-2414-3197-31-3-11>).
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*. Dijon.
- Bustamante, Maris, & Sol Henaro (2011): „No-Grupo: un estrategia colaborative der México de los setenta“. In: Henaro, Sol, & Museo de Arte Moderno (Hg.): *No Grupo. Un zangoloteo al cores artístico*. México D.F., S. 143-159.
- Camnitzer, Luis (2007): *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin, US-TX.
- Chandler, John, & Lucy Lippard (1968): „The Dematerialization of Art“. In: *Art International*, Bd. XII, Nr. 2, S. 31-34.
- Craven, David (2002): *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*. New Haven, US-CT, & London.
- Eder, Rita (2016): „Juan Acha: A Latin American Perspective on Art“. In: *post. Notes on Modern and Contemporary Art around the World*, 27. 9.2016, https://post.at.moma.org/content_items/749-juan-acha-a-latin-american-perspective-on-art, letzter Aufruf: 7.2.2020.
- Habermas, Jürgen (1990): „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. In: Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*. Leipzig, S. 32-54.

- Heinich, Nathalie (2018): „Bourdieu’s Culture“. In: Halley, Jeggrey A., & Daglind E. Sonolet (Hg.): *Bourdieu in Question. New Directions in French Sociology of Art*. Leiden & Boston, US-MA, S. 181-191.
- Kagan, Moissej (1971): *Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik*. Berlin (DDR).
- Kastner, Jens (2012): *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*. Wien & Berlin.
- Kastner, Jens (2017): „„a recognition of related practices“. Kritische Kunsttheorie und/als materialistische Praxistheorie“. In: Fuchs, Max, & Tom Braun (Hg.): *Kritische Kulturpädagogik. Gesellschaft – Bildung – Kultur*. München, S. 149-161.
- Kastner, Jens (2019): *Kunst, Kampf und Kollektivität. Die Bewegung Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre*. Berlin.
- Lippard, Lucy (1973): *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. New York, US-NY.
- López, Miguel (2016): „Cultural Guerrilla. Juan Acha and the Peruvian Avant-Garde of the 1960s“. In: post. Notes on Modern & Contemporary Art Around the Globe, 9.11.2016, https://post.at.moma.org/content_items/848-cultural-guerrilla-juan-acha-and-the-peruvian-avant-garde-of-the-1960s, letzter Aufruf: 7.2.2020.
- Masotta, Oscar (1968): *Después del Pop: Nosotros desmaterializamos*. <http://blogs.macba.cat/pei/files/2011/01/Masotta-O.-Después-del-pop-nosotros-desmaterializamos.pdf>, letzter Aufruf: 7.2.2020.
- Muñoz, Víctor (2011): „„Die Dinge konnten nicht so bleiben, als wenn nichts passiert wäre“. Kunstproduktion und soziale Bewegungen im Mexiko der 1970er Jahre. Ein Interview von Jens Kastner“. In: *DAS ARGUMENT*, Nr. 293, S. 515-522.
- Museo Universitario Contemporáneo – MUAC (2017): *Juan Acha. Despertar Revolucionario/ Revolutionary Awakening*. México D.F.
- Parker, Rozsika, & Griselda Pollock (1981): *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London.
- Prinz, Sophia, & Andreas Reckwitz (2012): „Visual Studies“. In: Moebius, Stephan (Hg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*. Bielefeld, S. 176-195.
- Rancière, Jacques (2013): *Aisthesis. Vierzehn Szenen*. Wien.
- Traba, Marta (1994): *Art of Latin America 1900-1980*. Baltimore, US-MD.
- Williams, Raymond (1995): *The Sociology of Culture*. Chicago, US-IL.

Anschrift des Autors:

Jens Kastner

j.kastner@akbild.ac.at