

# Cumulus from America : how to become a good revolutionary (within the museum) = wie wird man (im Museum) ein guter Revolutionär?

Autor(en): **Rangel, Gabriela / Himmelberg, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 79: **Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680382>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# CUMULUS

*From America*

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

## HOW TO BECOME A GOOD REVOLUTIONARY *(Within the Museum)*

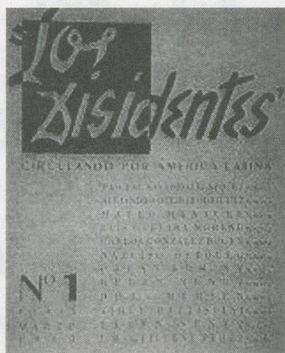
GABRIELA RANGEL

*The negative truth contained by modern art has always been a justified negation of the society that surrounded it.*

– Guy Debord, “Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art”

Guy Debord’s idea of the avant-garde as contestation and his confidence in this means of “recuperating” the political potential of art through dissidence seems to be challenged when contestation is encapsulated by the space of the museum in less developed societies

GABRIELA RANGEL is curator and critic of contemporary art. She is director of visual arts at the Americas Society.



*Los Disidentes, No 1, 1950, cover / Umschlag.*

such as Venezuela. By contrast, contestation is seemingly even more problematic when evoked in highly developed societies where anti-art’s negativity is tautologically equivalent to capitalism’s negativity. As Tom McDonough has observed, the type of contestation promoted by Debord and the members of Situationist International (SI) in the early 1960s overlooked the fact that avant-garde art’s negative force eventually became the radical flux that kept the cycle of production and consumption running in late capitalism.<sup>1)</sup>

Thus, long before Venezuela became the latest model for recovering the ethos of revolutionary struggles

after the downfall of socialism, two forms of dissidence were tested in different historical moments through the artistic avant-garde. Notably, Pamela Lee commented on her interest in the World Social Forum meeting that took place in Caracas on January 24, 2006:

*I attended the meeting for various intermingled reasons: political sympathies; a desire to witness a leftist turn in South American politics (the rise of Chávez in Venezuela, the election of Evo Morales in Bolivia); and a critical engagement with the visual dimension of the event's worldly imaginings.<sup>2)</sup>*

On one hand, in the 1950s a group of young artists declared their dissidence as a strategy for consolidating a local project of modernization that entailed a radical transformation of art institutions. On the other, in 1962 an urban guerrilla faction commanded by students robbed five modernist paintings, on loan from French museums to the Museum of Fine Arts of Caracas (Museo de Bellas Artes), in order to trade them for political prisoners, voicing their anti-bourgeois dissidence to the world. Encouraged by the originality of this action, Guy Debord praised the Venezuelan students' activism for resolving the dichotomy between art and life, theory and action, and thus not only materializing the aspirations of "the highest moments of revolutionary uprising in the last century [but going] even further."<sup>3)</sup>

Although these events were not directly interconnected, both were framed by and located at the Museum of Fine Arts of Caracas, the oldest and at the time the only Venezuelan institution dedicated to the arts. Curiously, the shift from dissidence as a belligerent artistic tactic to dissidence as a form of political action that involves

art occurred, in particular, in a country in which the patriarchal nineteenth-century Enlightenment figure Simón Bolívar is dominant and still continues to shape all forms of public consciousness. Accordingly, when the Venezuelan avant-garde group *Los Disidentes* (The Dissidents) launched a magazine in March 1950, its members seemed overly concerned about the precarious situation of the arts in an underdeveloped country rapidly changing as a result of an economic boom. It is not accidental that the first issue of the magazine featured a polemical article, "Bolívar, Nosotros, Ahora" (Bolívar, Ourselves, Now), by J.R. Guillent Pérez, which embodies what Luis Castro Leiva aptly identified as a "historical tension" that equates the South American emancipator's thinking with contemporary processes of thinking<sup>4)</sup> and functions as a national doctrine textually sanctioned.<sup>5)</sup>

Although *Los Disidentes* was produced far away from its primary cultural context, both the content and focus of the editorial line were strictly limited to topics related to the arts in Venezuela. Paradoxically, the periodical's provocative name *Los Disidentes* was followed by a colophon that indicated its editors' regional awareness and scope of ambition: to circulate in Latin America. However, with production restricted entirely to No. 1 rue Trétaigne, the magazine hardly circulated beyond a few Venezuelan émigrés living in France and, typically, served the instrumental purpose of promoting the ideas and prestige of its members, including many modern figures from Brazil and Argentina who were also living in Paris.

In order to understand the group's urgency to operate from abroad, it will be useful to be aware of the dynamics of Venezuelan politics since the 1930s.



*Los Disidentes, No 3, 1950, cover / Umschlag.*

The death of Juan Vicente Gómez in 1936, a brutal caudillo who ruled Venezuela for nearly 30 years, led to rapid demographic growth and concomitant urban development: the first symptoms of a brisk process of modernization after years of isolation and political repression. The completion by architect Carlos Raúl Villanueva of a neo-classical building in 1938 to house the Museo de Bellas Artes aroused many expectations of change in the generation of young artists who were later associated with *Los Disidentes*. A number of political parties and organizations such as trade unions were founded during the brief post-dictatorship period, under the influence of social movements informed by the political landscape of Europe (i.e. socialism and Christian Democracy). Nonetheless, it took more than a decade to implement substantial transformations in a rural, de facto feudal society that suddenly developed into a rich modern nation-state on the verge of industrialization and the related formation of an articulate civil society. Due to the lack of infrastructure and resources, young artists from the incipient middle class that began to emerge with new oil wealth traveled to Europe, especially to France, seeking a better education. New art salons made possible a number of private grants and fellowships that allowed artists to support their studies abroad.

The first issue of *Los Disidentes* featured on its cover the names of many young artists and critics who subsequently became prominent in the Venezuelan arts scene and, to some extent, became known in Latin American international modernist circuits: Alejandro Otero, Mateo Manaure, Carlos González Bogen, Miguel Arroyo,

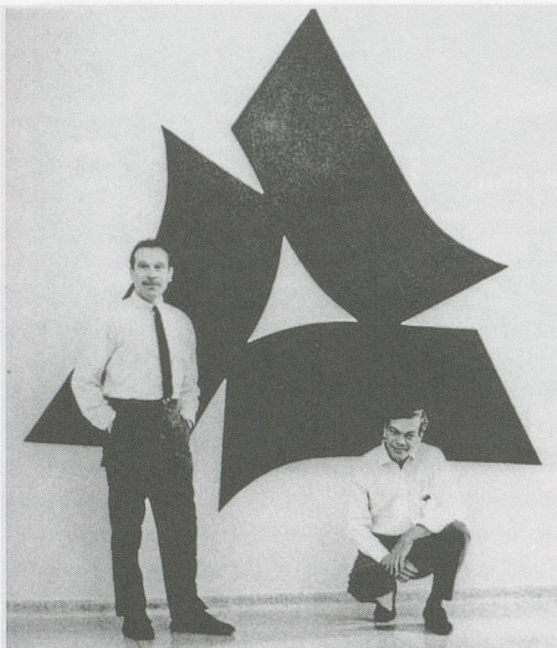
Perán Erminy, and J.R. Guillent Pérez, to name a few. Utilizing an abrasive jargon inspired by the pre-war avant-gardes, the editorial statement of the magazine's first issue criticized both the precarious art institutions and the local cultural agents. The virulent tone was also in tune with the need to set up a radical programmatic platform for the inception of abstract art as a universalist vector linked to cultural development and progress. Venezuelan artists did not have the same opportunity to avail themselves of a primary source, such as Torres García, as Argentine artists did; their project was to introduce modernist art through abstraction, in particular a non-figura-

tive geometric modality via Mondrian. And perhaps this fact led *Los Disidentes* to consider an institutional model for a modern Venezuela shaped from the mythical perspective of postwar Paris, the waning cultural capital of Europe, and even tied to the ideas of Simón Bolívar, who became an icon of regional liberation struggles and of the Marxist political dissidents of the 1960s. In the essay "Bolívar, Ourselves, Now," Guillent Pérez, the group's intellectual spokesman, examined the notion of colonization as a driving cultural force and an attribute that determined present-day relations between Latin America and the West. For Pérez, Bolívar's thinking was mystified by his national



*Miguel Arroyo modeling a sculpture with Harry Abend at the Galia Workshop, Universidad Central de Venezuela, Caracas / Miguel Arroyo und Harry Abend modelierend, Galia-Workshop, Zentral-Universität von Venezuela, Caracas.*

(PHOTO: PAOLO GASPARINI, COURTESY OF ALESSANDRO BALTEO)



*Gert Leufert and Miguel Arroyo in front of an emblem that was part of the exhibition "Visibilia," Museum of Fine Arts, Caracas, 1966 / Gert Leufert und Miguel Arroyo vor dem Emblem, das Teil der Ausstellung "Visibilia" war, Museum der schönen Künste, Caracas, 1966.*

(PHOTO: COURTESY ALESSANDRO BALTEO)

eneration, which overlooked a more complex colonial dimension. "Bolívar's usefulness for us today may be found, in principle, in his rebellion against what is colonial. We should imitate him... To do so, we may need to create a Bolívar for the arts, a Bolívar for thought, a Bolívar for economics."<sup>6</sup>

Although *Los Disidentes* was short-lived (only five issues all published in 1950), its editorial strategy proved successful. Shortly after it went under, the artists and critics affiliated with the magazine returned to Venezuela and participated in the Project of the Integration of the Arts at the Central University of Venezuela, an influential state commission in which public art was integrated with modern structural design. Carlos Raúl Villanueva, the

same architect who designed the Museum of Fine Arts of Caracas, invited a number of prestigious avant-garde members to collaborate with local artists in an enterprise that was called into question internationally as it was being promoted by a dictatorial regime.<sup>7</sup> In spite of these objections, the project legitimized abstract art with works of such renowned artists as Hans Arp, Alexander Calder, Fernand Léger, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Sophie Taeuber-Arp, and Victor Vasarely.

A decade later, on December 21, 1962, President Rómulo Betancourt opened the exhibition "A Hundred Years of Painting in France" at the Museum of Fine Arts in Caracas, featuring more than fifty masterpieces from important French state institu-

tions and private collections. At the time Miguel Arroyo, a former member of *Los Disidentes* who also collaborated in the Project of the Integration of the Arts, was the museum director and the exhibition's organizer. A few weeks after the opening, on January 16, 1963 a group of young political dissidents, students from the Universidad Central de Venezuela, broke into the museum. According to Miguel Arroyo's report:

*...at 3:15 pm approximately fifteen individuals, including two women, broke into the museum armed with heavy weapons and pistols... The outlaws asked the students and general public attending the exhibition to stay inside the galleries, and after completing an operation that lasted exactly fifteen minutes, they took the following paintings: THE BATHERS by Cézanne,*

*STILL LIFE* by Paul Gauguin, *FLOWERS IN A COPPER VASE* by Vincent van Gogh, *STILL LIFE* by Picasso, and *STILL LIFE WITH PEARS* by Georges Braque.<sup>8)</sup>

In spite of the spectacular media impact of the robbery in both local and French newspapers, France's Minister of Culture André Malraux and President Charles de Gaulle supported the Venezuelan social-democratic government by keeping the exhibition open to the public until further notice. An urban cell of the Communist Party under the *nom de guerre* of Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (Armed Forces for National Liberation) issued a message in which they explained the political nature of the robbery and assured that the paintings were unharmed. During those years, the Cuban revolutionary experiment was at the height of its prestige, gaining strong sympathies in the entire region, while Betancourt's administration employed systematic repression against the guerrilla movement, outlawing the Communist Party and other radical left organizations, including the cell that organized the robbery. Given that the Communist party was instrumental in ending Pérez Jiménez' dictatorial regime in 1958, the prohibition created disagreements between Venezuelan intelligentsia and the government.

Remarkably, a number of important Venezuelan artists and critics from diverse ideological tendencies, including former members of *Los Disidentes*, agreed on the art historical expertise of the thieves, who had selected the best pieces in the exhibition. The *rocambolesque* episode of the robbery concluded with the capture of three individuals by the police when they were driving to return the art works to writer Arturo Uslar Pietri's residence

with a provocative manifesto. The Venezuelan newspaper *El Nacional* published the entire document signed by the Armed Forces for National Liberation, informing the public and the French authorities of the plight of political prisoners under the rule of a repressive government. The document also predicted the return of Bolivarian thinking and the emancipation of the country by the Venezuelan Armed Forces for National Liberation. As might be anticipated, it was well received at the Parisian left bank by the Situationists since it conveyed a powerful exchange-value correspondence between human life (political prisoners) and artworks (modernist paintings). Guy Debord described the mythical robbery:

*The forces of order recaptured the paintings after a gun battle with Winston Bermudes, Luis Monselvé, and Gladys Troconis. A few days later, some other comrades threw two bombs at the police van transporting the recovered paintings. Unfortunately, they did not succeed in destroying it. This is clearly an exemplary way to treat the art from the past, to bring it back into play for what really matters in life. Since the deaths of Gauguin ('I tried to establish the right to dare everything') and van Gogh, their work, recuperated by their enemies, has probably never received from the cultural world an homage so true to their spirit as the act of these Venezuelans.<sup>9)</sup>*

There is a bittersweet irony in the originality of the robbery of five masterpieces undertaken by political dissidents in the same museum that had been targeted, a decade earlier, by institutional dissidents to "recuperate" it as a space for modernization. Moreover, in 1959 one of those dissidents, Alejandro Otero, spurred a nationwide polemic regarding the possible pur-

chase of a portrait by Cézanne for the museum, making the dichotomy between social and political issues and the autonomy of art all the more evident. Guy Debord was probably right in his belief that "everything that the world offers us today as positive can only serve to recharge limitlessly the negativity of the currently sanctioned forms of expression,"<sup>10)</sup> but what happens when the avant-garde appears in a pre-capitalist society?

1) Tom McDonough, "Ideology and the Situationist Utopia" (introduction), in Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International, Texts and Documents* (Cambridge/London: MIT Press, 2002), pp. IX-XX.

2) Pamela M. Lee, "The Revolution Must Be Televised," *Artforum International* (April 2006), pp. 109 and 112.

3) Guy Debord, "Situationists and the New Forms of Action in Politics or Art," in Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International, Texts and Documents* (Cambridge/London: MIT Press, 2002), p. 162.

4) Luis Castro Leiva, "De la Patria Boba a la Teología Bolivariana," in *Obras Completas* (Fundación Polar, 2005). Castro Leiva was a professor at the University of Chicago who devoted his research to a study of the Bolivarian ideology and its secular religion.

5) *Ibid.*, p. 40. For Castro Leiva, this feature is synthesized in three central propositions: 1) whatever Bolívar thought should and must be carried out; 2) all that is to be done (politically and morally) may be found within Bolívar's ideas; and 3) we should be devoted and responsible to him (Bolívar).

6) J.R. Guillent Pérez, "Bolívar, Nosotros, Hoy," in *Los Disidentes* No.1, 1950, p. 15. All translations are mine.

7) The president, General Marcos Pérez Jiménez, was part of the military junta that took over the government in 1948 with a coup d'état and ruled the country until 1958.

8) Miguel Arroyo, letter published in *El Nacional*, January 17, 1963, p. 35.

9) Debord, *op. cit.*, p. 161.

10) Debord, *op. cit.*, p. 165.

# WIE WIRD MAN (im Museum) EIN GUTER REVOLUTIONÄR?

GABRIELA RANGEL

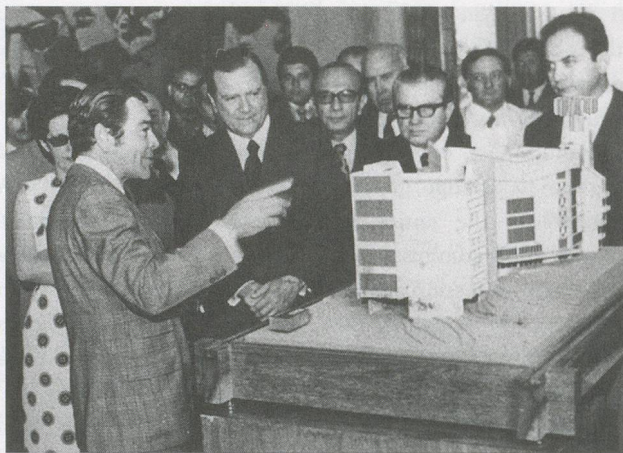
*[Die] in der modernen Kunst enthaltene negative Wahrheit [ist] immer eine berechnete Negation der sie umgebenden Gesellschaft gewesen.*

Guy Debord, «Die Situationisten und die neuen Aktionsformen in Politik und Kunst»

Guy Debords Vorstellung von einer Avantgarde als gesellschaftskritischer Bewegung, seine Hoffnung, das politische Potenzial der Kunst durch Dissidenz «rekuperieren» zu können, scheint fern jeder Realität, wenn eine solche Gesellschaftskritik in weniger entwickelten Gesellschaften wie Venezuela im Raum des Museums eingeschlossen ist. Und noch problematischer scheint es zu sein, sie in hoch entwickelten Gesellschaften zu beschwören, in denen die Negativität der Antikunst der Negativität des Kapitalismus tautologisch entspricht. Wie Tom McDonough bemerkt hat, übersahen Debord und die Mitglieder der Situa-

---

GABRIELA RANGEL ist Kritikerin und Kuratorin für zeitgenössische Kunst. Sie ist Direktorin der Abteilung für bildende Kunst der Americas Society in New York.



*Miguel Arroyo showing the architectural model of the Museum of Fine Arts, Caracas, to President Rafael Caldera / Miguel Arroyo zeigt Präsident Rafael Caldera das Modell des Museums der schönen Künste.*

(PHOTO: COURTESY OF ALESSANDRO BALTEO)

tionistischen Internationale (SI), die in den frühen 60er Jahren eine Gesellschaftskritik dieser Art propagierten, die Tatsache, dass die negative Kraft der Avantgarde schliesslich zu der radikalen Strömung wurde, die die Produktions- und Konsummaschine im Spätkapitalismus in Gang hielt.<sup>1)</sup>

Pamela Lee sagte zu ihrem Interesse am Weltsozialforum, das am 24. Januar 2006 in Caracas stattfand: «Ich nahm aus verschiedenen ineinandergelassenen Gründen an dem Treffen teil: politische Sympathien, der Wunsch, eine Wende nach links in der südamerikanischen Politik mitzuerleben (Chávez'

Aufstieg in Venezuela, die Wahl von Evo Morales in Bolivien), und eine kritische Auseinandersetzung mit der visuellen Dimension der dort vertretenen Denkmodelle und Weltbilder.»<sup>2)</sup> Aber schon lange bevor Venezuela zum bislang letzten Modell für die «Rekuiperierung» des Ethos revolutionärer Kämpfe nach dem Fall des Sozialismus wurde, war das Land in verschiedenen historischen Momenten das Testfeld für zwei Formen der Dissidenz einer künstlerischen Avantgarde. In den 50er Jahren erklärte sich eine Gruppe junger Künstler zu «Dissidenten», um ein strategisches Ziel zu erreichen: die Konsolidierung eines Modernisierungsprojekts in ihrem Land, das eine radikale Transformation der Kunstinstitutionen mit sich bringen sollte. Und 1962 brachte eine von Studenten angeführte Stadtguerillagruppe ihre antibürgerliche Dissidenz zum Ausdruck, indem sie aus dem Museum der Schönen Künste (Museo de Bellas Artes) in Caracas fünf von französischen Museen als Leihgaben zur Verfügung gestellte moderne Gemälde raubte, um sie gegen politische Gefangene auszutauschen. Für Guy Debord hatten die venezolanischen Studenten mit dieser Aktion die Dichotomie zwischen Kunst und Leben, Theorie und Aktion aufgelöst. Sie hatten «an einen Höhepunkt der revolutionären Welle im vorigen Jahrhundert» angeknüpft und waren «gleichzeitig noch weiter» gegangen.<sup>3)</sup>

Zwar gab es keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen diesen beiden Ereignissen, doch beide wären ohne das Museum der Schönen Künste in Caracas, der ältesten und damals einzigen der Kunst gewidmeten venezolanischen Institution, nicht denkbar gewesen. Bedenkenswerterweise fand der Wechsel von der Dissidenz als einer

streitbaren künstlerischen Taktik zur Dissidenz als einer politischen Aktionsform, die sich der Kunst bedient, in einem Land statt, in dem Simón Bolívar, ein aufgeklärter patriarchaler Freiheitsheld des 19. Jahrhunderts, eine dominante, alle Formen des öffentlichen Bewusstseins prägende Figur war und ist. Als die venezolanische Avantgardegruppe *Los Disidentes* (Die Dissidenten) im März 1950 eine Zeitschrift herausbrachte, brachten ihre Mitglieder ihre tiefe Sorge über die prekäre Lage der Kunst in einem unterentwickelten Land zum Ausdruck, das einen rasanten wirtschaftlichen Aufschwung erlebte. Es ist kein Zufall, dass in der ersten Ausgabe der Zeitschrift ein von J. R. Guillent Pérez verfasster polemischer

Artikel zu lesen war – «Bolívar, Nosotros, Ahora» (Bolívar, wir, jetzt) –, der beispielhaft für das steht, was Luis Castro Leiva treffend als eine «historische Spannung» bezeichnet hat: Bolívars Gedankengut wird für die Jetztzeit als verbindlich erklärt, seine Reden und Schriften werden als Nationaldoktrin sanktioniert.<sup>4)</sup>

Zwar wurde *Los Disidentes* ausserhalb des Landes publiziert, in der rue Trétaigne Nr. 1 in Paris, doch inhaltlich und redaktionell beschränkte sich die Zeitschrift mit dem provokativen Titel strikt auf «venezolanische» Themen – sie diente der Propagierung der Namen und der Vorstellungen der Mitglieder der gleichnamigen Gruppe. Die Leserschaft dürfte kaum über eine



*El Nacional, Thursday, January 17, 1963, headline: Armed Museum Assault / Schlagzeile: Bewaffneter Museumsüberfall.*  
(PHOTO: COURTESY OF EL NACIONAL ARCHIVES, CARACAS)



Schar in Frankreich lebender Emigranten aus Venezuela hinausgegangen sein, und wenn auf dem Titelblatt «Lateinamerika» als Verbreitungsgebiet genannt wurde, dann vor dem Hintergrund, dass viele Vertreter der Moderne aus Brasilien und Argentinien ebenfalls in Paris lebten.

Wie war es zu dieser Konzentration der jungen venezolanischen Kunstszene in Paris gekommen? Nach dem Tod des brutalen Caudillos Juan Vicente Gómez (1935), der das Land fast dreissig Jahre lang beherrscht hatte, hatte ein rapides demographisches Wachstum eingesetzt. Die damit einhergehende Urbanisierung stand am Beginn eines raschen Modernisierungsprozesses nach Jahren der Isolation und politischen Repression. Unter dem Einfluss europäischer gesellschaftlicher Bewegungen wie der Sozial- und der Christdemokratie wurden mehrere politische Parteien und andere Organisationen wie etwa Gewerkschaften gegründet, doch erst nach mehr als einem Jahrzehnt wurden substantielle Reformen eingeführt, die der schnellen Entwicklung des Landes von einer ländlichen, de facto feudalen Gesellschaft zu einem wohlhabenden modernen Industriestaat und einer entsprechenden Zivilgesellschaft Rechnung trugen. 1938 wurde das von dem Architekten Carlos Raúl Villanueva entworfene neoklassizistische Gebäude für das Museo de Bellas Artes fertiggestellt, und damit wurden in der später mit *Los Disidentes* assoziierten Generation junger Künstler viele Erwartungen geweckt. Der Erdölreichtum hatte eine Mittelschicht entstehen lassen, und neue Kunstsalons vergaben private Stipendien, um jungen – dieser Mittelschicht entstammenden – Künstlern ein Studium in Europa zu finanzieren.

Die meisten dieser jungen Künstler zog es nach Frankreich.

Auf dem Titelblatt der ersten Ausgabe von *Los Disidentes* waren die Namen vieler junger Künstler und Kritiker zu lesen, die später zu bekannten Repräsentanten der venezolanischen Kunstszene – und auf internationaler Ebene der lateinamerikanischen Moderne – wurden: Alejandro Otero, Mateo Manaure, Carlos González Bogen, Miguel Arroyo, Perán Erminy, und J.R. Guillent Pérez, um nur einige zu nennen. In harscher, an die Vorkriegsavantgarden angelehnter Sprache wurden in der programmatischen Einführung zu dieser Ausgabe die Kulturpolitik und die prekäre Situation der Kunstinstitutionen Venezuelas kritisiert. Der scharfe Ton war auch der programmatischen Forderung nach der Abstraktion als einer universalistischen, zu kulturellem Fort-

schrift führenden Richtung angemessen. Ihre argentinischen Kollegen konnten auf ihrem Weg zur Abstraktion auf eine Primärquelle wie den uruguayischen Maler Joaquín Torres García zurückgreifen, sie dagegen verfolgten das Ziel, über Mondrian zu einer nichtfigurativen geometrischen Ausdrucksweise zu gelangen. Vielleicht deshalb zogen *Los Disidentes* ein institutionelles Modell für ein modernes Venezuela in Betracht, dem ein mythisch verbrämtes Paris der Nachkriegszeit – dessen Bedeutung als kulturelle Hauptstadt Europas im Schwinden begriffen war – zugrunde lag und das zudem an die Vorstellungen Simón Bolívars angebunden war, des romantischen Helden, der zu einer Ikone der venezolanischen Befreiungskämpfer wurde, einschliesslich der marxistisch orientierten Dissidenten der 60er Jahre. In dem Essay «Bolívar, wir, jetzt»

*El Nacional*, Thursday, January 17, 1963, headline: Paintings Stolen in Caracas Yesterday, Valued at More than Two Million Dollars / Schlagzeile: Wert der gestern gestohlenen Gemälde – über 2 Millionen Dollar.  
(PHOTO: COURTESY OF EL NACIONAL ARCHIVES, CARACAS)



befasste sich Guillent Pérez, der intellektuelle Sprecher der Gruppe, mit dem Begriff der Kolonisation, den er als eine treibende kulturelle Kraft betrachtete, die die gegenwärtigen Beziehungen zwischen Lateinamerika und der westlichen Welt bestimmte. Für Guillent Pérez hatte die nationale Verehrung des Freiheitshelden Bolívars Denken mystifiziert und eine komplexere koloniale Dimension aus dem Blickfeld gedrängt. «Für uns heute ist Bolívars Nützlichkeit im Prinzip in seiner Rebellion gegen das Koloniale zu finden. Wir sollten ihm nacheifern ... dazu müssten wir einen Bolívar für die Künste entwickeln, einen Bolívar für das Denken und einen Bolívar für die Ökonomie.»<sup>5)</sup>

Zwar war *Los Disidentes* ein kurzlebiger Unterfangen (alle fünf Ausgaben der Zeitschrift erschienen im Jahr 1950), doch die redaktionelle Strategie erwies sich als erfolgreich. Die an der Zeitschrift beteiligten Künstler und Kritiker kehrten schon bald nach Venezuela zurück und beteiligten sich an einem bedeutenden öffentlichen Projekt. Carlos Raúl Villanueva, der Architekt, der schon das Museum der Schönen Künste in Caracas entworfen hatte, war mit dem Bau der Zentraluniversität von Venezuela beauftragt worden. Für das «Projekt der Integration der Künste» in diese berühmt gewordene «Ciudad Universitaria» engagierte er neben venezolanischen Künstlern international renommierte Repräsentanten der Avantgarde wie etwa Hans Arp, Alexander Calder, Fernand Léger, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Sophie Taeuber-Arp oder Victor Vasarely. In der internationalen Presse stiess das Projekt auf Kritik, weil es unter der Ägide eines diktatorischen Regimes stand,<sup>6)</sup> doch mit der Realisierung abs-

trakter Kunst im öffentlichen Raum war eine der wichtigsten Forderungen der «Dissidenten» erfüllt worden.

Ein Jahrzehnt später, am 21. Dezember 1962, eröffnete Präsident Rómulo Betancourt im Museum der Schönen Künste in Caracas die Ausstellung «Hundert Jahre Malerei in Frankreich» mit mehr als fünfzig Meisterwerken aus wichtigen französischen Museen und Privatsammlungen. Miguel Arroyo, der zu den «Dissidenten» gehört hatte und auch am «Projekt der Integration der Künste» beteiligt gewesen war, war jetzt Direktor des Museums und hatte die Ausstellung organisiert. Wenige Wochen nach der Eröffnung, am 16. Januar 1963, brach eine Gruppe junger politischer Dissidenten, Studenten an der Universidad Central de Venezuela, in das Museum ein. Miguel Arroyo schrieb in seinem Bericht:

*... um 15 Uhr 15 drangen ungefähr fünfzehn Personen, darunter zwei Frauen, mit schweren Waffen und Pistolen in das Museum ein. ... Die Banditen forderten die Besucher der Ausstellung auf, in den Galerieräumen zu bleiben, und nach einer Operation, die genau fünfzehn Minuten dauerte, entwendeten sie die folgenden Gemälde: BADENDE von Cézanne, STILLEBEN von Paul Gauguin, BLUMEN IN EINER KUPFERVASE von Vincent van Gogh, STILLEBEN von Picasso und STILLEBEN MIT BIRNEN von Georges Braque.<sup>7)</sup>*

Obwohl der Bilderraub sowohl in der venezolanischen wie in der französischen Presse hohe Wellen schlug, stützten der französische Kulturminister André Malraux und Präsident Charles de Gaulle die sozialdemokratische Regierung Venezuelas, indem sie die Ausstellung bis auf weiteres geöffnet liessen. Eine Zelle der Kommunistischen Partei unter dem Nom de guerre

«Fuerzas Armadas de Liberación Nacional» (Streitkräfte der nationalen Befreiung) liess eine Botschaft verbreiten, in der sie den politischen Charakter des Raubs hervorhob und versicherte, dass die Gemälde keinen Schaden genommen hätten. In diesen Jahren hatte das kubanische Revolutionsexperiment den Höhepunkt seines Prestiges erreicht und sich im ganzen lateinamerikanischen Raum starke Sympathien erworben. Betancourts Regierung dagegen unterdrückte die Guerillabewegung systematisch; die Kommunistische Partei und andere radikal linke Organisationen waren verboten worden, auch die Zelle, die für den Raub verantwortlich war. Angesichts der Tatsache, dass die Kommunistische Partei 1958 eine entscheidende Rolle beim Sturz des Diktators Pérez Jiménez gespielt hatte, führte das Verbot zu Zerwürfnissen zwischen der venezolanischen Intelligenz und der Regierung.

Bemerkenswerterweise stimmten bedeutende venezolanische Künstler und Kritiker, darunter auch frühere Mitglieder der Gruppe *Los Disidentes* unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung in einem Punkt überein: Die Diebe hatten kunsthistorischen Sachverstand bewiesen und die besten Stücke aus der Ausstellung ausgewählt. Die phantastische Episode des Bilderraubs endete mit der Festnahme dreier Personen durch die Polizei. Sie waren auf dem Weg zur Residenz des Schriftstellers Arturo Uslar Pietri, um ihm die Kunstwerke zusammen mit einem provokativen Manifest zu überreichen. Die venezolanische Zeitung *El Nacional* veröffentlichte dieses Dokument, in dem die «Streitkräfte der nationalen Befreiung» die Öffentlichkeit und die französische Regierung über die

Situation der politischen Gefangenen unter der repressiven Regierung ihres Landes informieren wollten. Auch die Hinwendung zum Bolivarismus und die Befreiung des Landes durch die «Fuerzas Armadas de Liberación Nacional» wurden in dem Manifest vorhergesagt. Wie nicht anders zu erwarten war, stieß es mit seiner durchschlagskräftigen Gleichsetzung des Tauscherts von menschlichem Leben (politischen Gefangenen) und Kunst (Gemälden der klassischen Moderne) im Quartier Latin in Paris bei den Situationisten auf begeisterte Zustimmung. Guy Debord schrieb:

*Nachdem die Ordnungskräfte sich der Bilder wieder hatten bemächtigen können, nicht ohne dass Winston Bermudes, Luis Monselve und Gladys Troconis zum Schutz das Feuer gegen sie eröffnet hatten, haben einige Tage später andere Genossen zwei Bomben auf den die zurückeroberten Bilder transportierenden Polizeiwagen geworfen, die ihn allerdings nicht zertrümmern konnten. Offensichtlich ist das eine mustergültige Art und Weise, die vergangene Kunst zu behandeln, sie wieder im Leben – und in Bezug auf das wirklich Bedeutende in ihm – aufs Spiel zu setzen. Wahrscheinlich hatte seit dem Tod von Gauguin («Ich wollte das Recht einführen, alles zu wagen») und van Gogh ihr von ihren Feinden rekuperierte Werk von der kulturellen Welt nie eine Huldigung erlangt, die ihrem Geist so entsprach wie diese Aktion der Venezolaner.<sup>8)</sup>*

Es liegt eine bittersüße Ironie in der Originalität des Raubs der fünf Meisterwerke, der von politischen Dissidenten in eben dem Museum begangen wurde, das institutionelle Dissidenten ein Jahrzehnt zuvor als einen Raum für die Modernisierung «rekuprieren» wollten. Guy Debord hatte wahrscheinlich recht, wenn er glaubte, dass «all das, was uns die Welt heute für

*El Nacional, Sunday, January 20, 1963,  
headline: Five Stolen Paintings Recovered, Thieves Intercepted by Police /  
Schlagzeile: Die fünf gestohlenen Gemälde sichergestellt, Polizei verhaftet Diebe.  
(PHOTO: COURTESY OF EL NACIONAL  
ARCHIVES, CARACAS)*



positiv ausgibt, nur ohne Ende die Negativität der gegenwärtig erlaubten Ausdrucksformen wieder aufladen ... kann<sup>9)</sup> doch was geschieht, wenn die Avantgarde in einer vorkapitalistischen Gesellschaft erscheint?

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

- 1) Tom McDonough, «Ideology and the Situationist Utopia», Einführung zu ders. (Hrsg.), *Guy Debord and the Situationist International, Texts and Documents*, Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2002, S. X–XIV. Diese Textsammlung enthält Guy Debords «Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art» (1963) in englischer Übersetzung.
- 2) Pamela M. Lee, «The Revolution Must Be Televised», in: *Artforum International*, April 2006, S. 109 und 112.
- 3) Guy Debord, «Die Situationisten und die neuen Aktionsformen in Politik und Kunst», in: ders., Rapport über die Konstruktion von Situationen und die Orga-

nisations- und Aktionsbedingungen der Internationalen Situationistischen Tendenz und andere Schriften, Hamburg: Edition Nautilus, 1980, S. 78.

4) Siehe Luis Castro Leiva, «De la Patria Boba a la Teología Bolivariana», in: *Obras Completas*, Caracas: Fundación Polar, 2005, S. 40. Castro Leiva war Professor an der University of Chicago, wo er sich dem Studium der Ideologie und säkularen Religion des Bolivarismus widmete, der sich für ihn in drei zentrale Lehrsätze zusammenfassen liess: 1) Was immer Bolívar dachte, sollte und muss ausgeführt werden. 2) Alles, was (politisch und moralisch) getan werden muss, lässt sich in Bolívars Gedanken finden. 3) Wir sind ihm (Bolívar) verantwortlich und verpflichtet.

5) J. R. Guillent Pérez, «Bolívar, Nosotros, Hoy», in: *Los Disidentes*, Nr.1, 1950. S. 15.

6) Der Präsident in dieser Zeit war General Marcos Pérez Jiménez, der der Militärjunta angehörte, die 1949 mit einem Staatsstreich die Regierung übernahm und das Land bis 1958 beherrschte.

7) Miguel Arroyos in *El Nacional* veröffentlichter Brief, 17. Januar 1963, unpag.

8) Guy Debord (wie Anm. 3), S. 77.

9) Ebenda, S. 85.