ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

16 | 2012

La culture progressiste à l'époque de la guerre froide

Fortschritt in abstrakter Form. Eine US-amerikanisch-spanische Annäherung in Bildern (1951-1964)

Progress in an Abstract Way. The US-American-Spanish Approach and its Visual Implications (1951-1964)

Kathrin Raminger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/1327>

DOI : 10.4000/ilcea.1327

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-232-5

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Kathrin Raminger, „Fortschritt in abstrakter Form. Eine US-amerikanisch-spanische Annäherung in Bildern (1951-1964)“, *ILCEA* [Online], 16 | 2012, Online erschienen am: 04 Juli 2012, abgerufen am 22 März 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/1327> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ilcea.1327>

Ce document a été généré automatiquement le 22 mars 2021.

© ILCEA

Fortschritt in abstrakter Form. Eine US-amerikanisch-spanische Annäherung in Bildern (1951-1964)*

Progress in an Abstract Way. The US-American-Spanish Approach and its Visual Implications (1951-1964)

Kathrin Raminger

- 1 1939 waren General Francisco Franco und seine Anhänger¹ nach einem Putsch gegen die demokratisch legitimierte, linksliberal regierte Spanische Republik und einem darauffolgenden dreijährigen Bürgerkrieg (1936-1939), den sie mithilfe umfangreicher militärischer Unterstützung durch das faschistische Italien und das nationalsozialistische Deutschland für sich entscheiden konnten, an die Macht gekommen. Anstelle der Republik errichtete Franco eine auf nationalistischen und antiparlamentarischen Werten basierende autoritäre Diktatur (Linz, 2003), die sowohl in ihrem äußeren Erscheinungsbild als auch ihrer Rhetorik starke Anleihen bei ihren mächtigen Verbündeten und ideologischen Ziehvätern machte. Obwohl Franco nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen weder von Hitler noch von Mussolini dazu bewogen werden konnte in den Zweiten Weltkrieg einzutreten, unterstützte der spanische Diktator, der sich rühmte, die bolschewistischen Kräfte aus seinem Land bereits erfolgreich vertrieben zu haben, Hitler in seinem Kampf an der Ostfront mit einem Freiwilligenheer, der *División Azul*. Nach dem Sieg der Alliierten über die Achsenmächte befand sich Franco als unverhohlener Sympathisant der nunmehrigen Kriegsverlierer in einer schwierigen Situation. Zwar wurde ein militärisches Vorgehen gegen seine Diktatur, die neben dem portugiesischen *Estado Novo* als einziges der im Fahrwasser faschistischer Strömungen an die Macht gekommenen Regime den Zweiten Weltkrieg überdauert hatte, bald ausgeschlossen, auf Drängen der USA wurde 1946 jedoch eine UNO-Resolution erlassen, welche das franquistische Spanien aus allen internationalen Organisationen verbannte und den Abbruch der diplomatischen Beziehungen zur Folge hatte. Der Ausbruch des Kalten Krieges stellte für das verarmte und international geächtete Spanien Francos geradezu einen Glücksfall dar, bot doch

der Konflikt dem durch Bürgerkrieg und Isolation in seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung weit hinterherhinkenden Land die Möglichkeit, auf internationales Niveau aufzuschließen: Auf der Suche nach europäischen Verbündeten in ihrem Kampf gegen den internationalen Kommunismus konnten die von den Geschehnissen in Korea aufgeschreckten USA auf das strategisch wertvoll gelegene und für seine antikomunistische Haltung bekannte Spanien nicht verzichten. 1950 wurde der Boykott gegen das autoritär geführte Land durch die UNO auf Betreiben der USA aufgehoben. Am Ende desselben Jahres hatten sich die diplomatischen Beziehungen zwischen dem Franco-Regime und den Vereinigten Staaten weitgehend normalisiert, während Großbritannien und Frankreich der raschen Wiedereingliederung Spaniens in das internationale Parkett nach wie vor skeptisch gegenüberstanden (Tusell, 1999, S. 136). In den folgenden Jahren trat Spanien der FAO und der UNESCO bei, und im August 1953 konnte das Konkordat mit dem Vatikan zur Unterzeichnung gebracht werden. 1955 wurde das franquistische Spanien schließlich Mitglied der Vereinten Nationen. Die franquistische Propaganda reagierte ob der „Kapitulation des Westens“ (Bernecker, 1997, S. 101) triumphierend und prägte den *Slogan* „España tenía razón“² (Portero Rodríguez und Pardo, 1999, S. 210). Obwohl das Regime in seiner Propaganda also eine äußerst selbstbewusste Haltung einnahm, zeigte es sich realpolitisch zu zahlreichen Zugeständnissen an seine neuen Verbündeten, die USA, bereit. Diese manifestierten sich beinahe schlagartig auch in der visuellen Kultur der Diktatur: Noch vor Abschluss dreier *Agreements*, die das Bündnis im September 1953 offiziell bestätigten,³ ließ sich die veränderte außenpolitische Orientierung der Diktatur an einzelnen Positionen der franquistischen Kunst⁴ in Form einer nunmehr geduldeten Rezeption radikal moderner Strömungen ablesen, die nach Jahren der auf stilistischen Revisionismus ausgerichteten Kunstpolitik den *Boom* des Informalismus in der offiziellen Kunst des Franquismus einleitete.

- 2 In der kurzen Zeit des Bestehens der Zweiten Spanischen Republik (1931-1939) hatten sich moderne spanische Künstler der sogenannten Pariser Schule langsam auch in ihrer Heimat zu etablieren begonnen. Den Höhepunkt dieser Entwicklung bildete die spanische Schau auf der Pariser Weltausstellung von 1937, in der die Republik nicht nur durch Pablo Picasso und sein monumentales Wandgemälde *Guernica*, das unter dem Eindruck des Massenbombardements der gleichnamigen baskischen Kleinstadt entstanden war, repräsentiert wurde (Abb. 1), sondern mit Joan Miró, Josep Renau oder den Plastikern Alberto Sánchez und Julio González auch durch zahlreiche weitere herausragende Vertreter der spanischen Avantgarde. Die Machtübernahme durch die Franquisten setzte diesem schöpferischen Höhenflug ein jähes Ende: Für Avantgarde-Kunst, die sogenannten „*Ismos*“, bot das franquistische Weltbild keinen Platz, stand sie doch für den visuellen Ausdruck internationaler, liberaler und säkularer – gemäß franquistischer Ideologie „anti-spanischer“ – Strömungen, die für den dramatischen Machtverlust Spaniens seit Beginn des 19. Jahrhunderts verantwortlich gemacht wurden. Vor allem im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Diktatur dominierte eine streng akademizistisch geprägte Ästhetik das offizielle Kunstgeschehen, die stilistisch auf den *Siglo de Oro*,⁵ den Höhepunkt Spaniens politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hegemonie rückverweisen sollte. Gemäß der franquistischen Kunsttheorie und deren ideologischer Rückbesinnung auf das tiefreligiöse Spanien der „Katholischen Könige“⁶ sollte Kunst in erster Linie Gott und seiner Schöpfung dienen und vor allem letzterer auch in der künstlerischen Wiedergabe Respekt erweisen. Dies meinte eine naturalistische und jedenfalls figurative Abbildung der dargestellten Inhalte, die die

reale menschliche Lebenswelt zum Gegenstand haben sollten (Llorente Hernández, 2004, S. 22-26). Religion, Tradition und zum Klischee geronnene Folklore dominierten das von den Franquisten geförderte Kunstschaffen, das maßgeblich durch die Werke Ignacio Zuloagas repräsentiert wird (Abb. 2). In der inhaltlichen Dominanz bukolisch-frivoler Szenen eines traditionell geprägten, vormodernen Landlebens in der Kunstproduktion des *primer franquismo*⁷ ist der Versuch zu erkennen, auch über die Kunst die zentralsten Schlagwörter der franquistischen Ideologie zu transportieren und zu implementieren: Nation, Tradition, Vaterland und Gott. In ihrer Abwertung moderner Kunststile folgte die franquistische Kunstkritik einigen elementaren Thesen des spanischen Philosophen José Ortega y Gasset, der in *La deshumanización del arte*, seinem zentralen, von Kulturpessimismus geleiteten Essay von 1925, der avantgardistischen Kunst vorwirft, keine Kunst des Volkes, sondern die einer privilegierten Elite zu sein. Dadurch würde die spanische Gesellschaft in zwei Klassen geteilt: die der „edlen Menschen und die der primitiven“⁸ (Ortega y Gasset, 1987 [1925], S. 51). Moderne Kunststile würden also nicht nur zur Entfremdung des Menschen von Gott, sondern auch zu einer Entzweiung der Menschen untereinander führen. Ein weiteres politisch-ideologisch motiviertes Argument für einen realistischen Stil formulierte der Falangist Samuel Ros 1939 in der Zeitung *Arriba*: Einem dualistischen Schema folgend, das auch heute noch häufig bemüht wird, führte er am Beispiel des Kubismus aus, dass avantgardistische Malerei zwar als visueller Ausdruck einer ebenso chaotisch und zerstörerisch erscheinenden demokratischen Gesellschaft passend sei, nicht jedoch als der einer totalitären, hierarchisch geordneten wie der spanischen⁹ (Ros, 2004 [1939], S. 140).

- 3 Franquistische Werke sollten also idealerweise eine harmonische Nachahmung der Natur in Form, Farbe und Inhalt abbilden – eine Ästhetik, die der US-amerikanische Kunsttheoretiker Clement Greenberg in seinem ebenfalls 1939 publizierten Aufsatz *Avant-garde and Kitsch* als populäre, künstlerisch anspruchslose Massenkunst, eben als Kitsch identifizierte. Dieser sei von einer universell gültigen, realistisch-akademizistischen Darstellungsweise gekennzeichnet, deren wesentlicher Anspruch eine mühelose Wiedererkennbarkeit und die dadurch ermöglichte Einfühlung in die abgebildete Szene sei. Kitsch, so Greenberg, sei der kleinste gemeinsame Nenner, auf den sich der Massengeschmack einigen könne. Durch die Erklärung ihres Geschmacks zur ästhetischen Leitlinie und die Erhebung von Kitsch zur Regimekunst versuchten politische Systeme wie Nationalsozialismus oder Stalinismus, die maßgeblich von einer demagogischen Mobilisierung abhingen, die Masse ästhetisch zu integrieren und ihr gleichzeitig das Gefühl zu verleihen, an der Macht zu sein (Greenberg, 1939).
- 4 Trotz des offensichtlichen Widerspruchs zwischen realem Sozialismus und moderner bzw. abstrakter Kunst, wurden moderne Kunstformen in Spanien auch in den 1950er Jahren noch als kommunistische Erscheinung wahrgenommen. Als sich die franquistische Schau auf der *Biennale* von Venedig 1950 erstmals in einem zaghaft modernisierten Erscheinungsbild präsentierte, vermutete der Plastiker Enrique Pérez Comendador, der in diesem Jahr auch als Kommissar des spanischen Pavillons fungierte, hinter diesem Umstand eine freimaurerisch-kommunistische Verschwörung, deren einziger Zweck darin bestünde, die gesellschaftliche Basis Spaniens zu unterwandern und zu schwächen, um dann leichtes Spiel bei ihrer vollständigen Einnahme zu haben. Als „Beweis“ für diese Theorie führte Pérez Comendador just seine Beobachtung an, dass die Sowjetunion auf ihrem Gebiet abstrakte Kunst radikal bekämpfen würde, während sie sie überall sonst auf der Welt ebenso entschieden

förderte. (Llorente Hernández, 1995, S. 139.) Ähnlich argumentierten auch zahlreiche US-amerikanische Konservative wie der republikanische Kongressabgeordnete George Dondero, der wiederholt die Überzeugung äußerte, alle moderne Kunst sei kommunistisch (Dondero, 1968 [1949], S. 496-497). Weitgehend übereinstimmend waren konservative Kreise in den USA der Meinung, dass moderne Kunst bzw. ihre Urheber Werkzeuge einer kommunistischen Konspiration gegen die USA seien, mit dem Ziel, die politische Entschlossenheit der Vereinigten Staaten zu schwächen (Stonor Saunders, 1999, S. 253). Diese Einschätzung widersprach völlig der offiziellen Politik des US-Außenministeriums, die den abstrakten Expressionismus, eine in den späten 1940ern in New York entstandene Kunstform, als zeitgenössischen Ausdruck des *American Way of Life* im Ausland als visualisierten Kontrapunkt zum monolithischen System des Kommunismus zu etablieren versuchte. Die radikalen, gänzlich abstrakten Ausdrucksformen dieses neuen Stils symbolisierten in den Augen der Entscheidungsträger Toleranz und freie Meinungsäußerung, die durch einen freien, sich selbst regulierenden Kunstmarkt ermöglicht und gefördert würden. Der abstrakte Expressionismus stand so für grundlegende demokratische Werte und bildete auch in seiner visuellen Konzeption die perfekte Antithese zur offiziellen Regimekunst der Sowjetunion, dem Sozialistischen Realismus. Konservative Kreise hingegen beklagten, die Vereinigten Staaten würden durch das Propagieren einer solchen Kunst im Ausland von sich selbst das Bild einer mutlosen, kaputten und hässlichen Gesellschaft verbreiten anstatt ihre Überlegenheit zu demonstrieren (Stonor Saunders, 1999, S. 256). Die Regierung unter Präsident Truman musste sich schließlich dem heftigen Widerstand im Kongress gegen diese Kunstpolitik aus innenpolitischen Gründen beugen. Auf die ihrer Überzeugung nach wertvolle Kraft des abstrakten Expressionismus als zentralen *Promoter* demokratischer Werte wollte sie jedoch nicht verzichten – und betraute die CIA mit der Weiterführung des Projektes. Als zentrales Instrument zur globalen Verbreitung dieses Stiles fungierten Ausstellungen, die vorrangig in den 1950er Jahren¹⁰ im Dienste der antikommunistischen US-Außenpolitik konzipiert und vordergründig vom New Yorker *Museum of Modern Art* (MoMA) organisiert wurden. Dieser Umstand war vor allem zwei Faktoren geschuldet: Einerseits hatte sich das MoMA bereits als wichtigster Sammler der jungen amerikanischen Kunst etabliert, und andererseits wiesen Personalstruktur und Nebenorganisationen des Museums mit Nelson Rockefeller an der Spitze zahlreiche Verästelungen mit Politik und Geheimdienst auf, was die Kooperation erheblich erleichterte (Cockroft, 1974 [1985], S. 126-129). Ein wesentlicher Vorteil dieser Kollaboration bestand darin, dass das MoMA als privates Unternehmen geführt wurde und die Kunstaussstellungen daher nicht sofort als politisch motiviert identifizierbar waren. Zudem vertrat auch die Führungsriege des Museums, allen voran Alfred Barr, bis 1943 Direktor des MoMA und ab 1947 Leiter der Museumssammlung, den Standpunkt, dass abstrakte Kunst *per se* demokratisch sei: Zunächst seien der Nonkonformismus eines modernen Künstlers und seine Liebe zur Freiheit mit einem monolithischen Tyrannensystem nicht zu vereinbaren, vor allem aber wäre abstrakte Kunst inhaltlich nicht instrumentalisierbar und daher als Propagandamittel für einen Diktator wertlos (Stonor Saunders, 1999, S. 268). In seiner Ansprache anlässlich des 25-jährigen Bestehens des MoMA äußerte auch der spätere US-Präsident Dwight D. Eisenhower 1954 die Überzeugung, dass moderne Kunst eine der Säulen von Freiheit und Fortschritt sei (Stonor Saunders, 1999, S. 272). Zwar stand Spanien als bekannt antikommunistisches Regime nicht im Zentrum der US-Außenpolitik und eine Demokratisierung der spanischen Gesellschaft war kein

erklärtes Ziel der politischen Annäherung (Delgado Gomez-Escalonilla, 2003, S. 59), doch als Eisenhower im Dezember 1959 dem spanischen Regime als erstes demokratisches Staatsoberhaupt einen offiziellen Besuch abstattete, hatte die US-amerikanische auswärtige Kulturpolitik im Zuge des sogenannten *Cultural Cold War* in der Diktatur tatsächlich bereits Spuren hinterlassen. Die Rezeption abstrakter Kunst in Spanien entsprang zunächst wohl einer gewissen opportunistischen Haltung, steht aber dennoch für einen Paradigmenwechsel innerhalb des franquistischen Regimes. Sie entfachte die Begeisterung, mit der nach Jahren der Isolation und der obligatorischen Rückständigkeit und Reproduktion längst überholter ästhetischer Positionen neue Kunstformen entdeckt und praktiziert wurden, und gab den Anstoß für ein wieder erwachtes Interesse der Diktatur, zum internationalen Standard in der Kunstproduktion aufzuschließen. Das Eindringen „demokratischer“ Kunst schlug sich dabei nicht nur im deutlich pluralistischeren ästhetischen Erscheinungsbild der Diktatur, sondern auch in den darüber zulässigen Meinungen nieder. Neben der kulturellen Öffnung gingen mit dem Auftreten der USA auch eine internationalisierte Wirtschaftspolitik und ein wachsender finanzieller Wohlstand einher, die zur unaufhaltsamen Modernisierung der spanischen Gesellschaft führten und schließlich, nach einer kurzen Phase des Aufschwungs und inneren Konsolidierung, den Zusammenbruch des Regimes mitbedingten: „Die Dynamik der spanischen Gesellschaft erforderte politische Veränderungen, die weder Franco noch sein Regime in Angriff nehmen wollten oder konnten.“ (Fusi, 1992, S. 189.)

- 5 Am Beginn dieser Entwicklung steht die 1951 ins Leben gerufene und erstmals in Madrid abgehaltene *Bienal Hispanoamericana*, deren konzeptuelles Vorbild die *Biennale* von Venedig war. Zur Teilnahme an der *Bienal* wurden fast ausschließlich ehemalige Kolonien des *imperio hispánico* eingeladen,¹¹ außerdem Portugal, Brasilien – und die USA. Diese Form der Einladungspolitik war der zu diesem Zeitpunkt noch nicht konsolidierten diplomatischen Rehabilitierung Spaniens geschuldet, diente aber auch der Demonstration eines ideell vereinten hispano-amerikanischen Territoriums, innerhalb dessen das Franco-Regime die Führungsrolle für sich beanspruchte¹² (Cabañas Bravo, 1991, S. 467). Ihre herausragende Bedeutung erlangt die *Bienal* jedoch aufgrund der Tatsache, dass in ihr erstmals seit Bestehen der Franco-Diktatur in einer offiziellen Ausstellung abstrakte Kunst gezeigt wurde – ein erstes sichtbares Zugeständnis an eine bald unübersehbare Allianz mit der neuen Weltmacht USA. Doch nicht nur ästhetisch, auch rhetorisch machte sich ein neuer offizieller Stil bemerkbar: In seiner Ansprache zur Eröffnung der *Bienal* bekannte sich Joaquín Ruiz Giménez, der erst kurz zuvor im Zuge einer der weiteren Zurückdrängung der faschistischen *Falange* zugunsten weniger ideologisierten Technokraten geschuldeten Regierungsumbildung zum Minister für Nationale Erziehung ernannt worden war, zu einer Kunst, die „freier Ausdruck der individuellen Seele“ sei, und in die sich der Staat, „aus eigenem Interesse“, nicht einzumischen habe.¹³ Darüber hinaus inszenierte Giménez die 1^a *Bienal Hispanoamericana* als dringend notwendigen Gegenentwurf zum Kunstgeschehen in den kommunistischen Staaten, die die „wahre Kunst“ in ihren Dienst zu stellen versuchten und so zu einer „fürchterlichen Karikatur und Täuschung“ herabwürdigten.¹⁴ (Ruiz Jiménez, 1976 [1951], S. 24-25.) Obwohl es sich nur um einige wenige Werke handelte, erfuhr der Umstand, dass in der Schau nicht nur moderne, sondern sogar abstrakte Bilder ausgestellt wurden, heftige öffentliche Kritik von Seiten etablierter akademischer Kunstschafter. So stellte unter anderem Fernando Álvarez de Sotomayor, Direktor des *Prado* und seines Zeichens Künstler, in der Tageszeitung

Madrid provokativ den gesunden Geisteszustand jener „Modernen“ in Frage, zu denen u.a. Manuel Mampaso und Manolo Millares (Abb. 3) zu zählen waren (Alvarez de Sotomayor, 1995 [1951], S. 260).

- 6 Auch die internationale *Exposición de Arte Abstracto*, die zwei Jahre später im *Museo de Arte Contemporáneo* in Santander stattfand, wurde in der Presse kaum wohlwollender aufgenommen. So schrieb der Kunstkritiker José Camón Aznar in der Tageszeitung *ABC*: „Wenn alle anderen kulturellen Überreste verschwinden würden, wie das in anderen Epochen schon vorgekommen ist – was für ein Urteil würde sich die Zukunft über eine Zivilisation bilden, deren Kunst sich auf blasse, unorganische Geometrie und auf Farben beschränkt, die jeder Oberflächenstruktur entbehren?“¹⁵ (Camón Aznar, 2004 [1953], S. 319.) In dieser Ausstellung waren neben 24 jungen spanischen Künstlern wie António Quirós oder António Saura (Abb. 4) auch 15 französische und zehn US-amerikanische Künstler vertreten.¹⁶ Begleitet wurde die Schau von einer Vortragsreihe mit einem Überthema??, das die zögerliche Annahme dieser Kunstformen einmal mehr verdeutlicht: *El Arte Abstracto y sus Problemas*. Mehrere Beiträge beschäftigten sich mit dem Verhältnis zwischen abstrakter Kunst und Religion – eine Frage, die im tiefkatholischen Spanien Francos mit seiner künstlerischen Forderung nach Transzendenz und Ehrfurcht vor der göttlichen Schöpfung offenbar als maßgebliches Hindernis für die Akzeptanz informeller oder abstrakter Kunst wahrgenommen wurde. Indem er – auf ihren metaphysischen, transzendentalen Ursprung verweisend – in seinem Text *Arte Abstracto y Arte Religioso* den religiösen Gehalt abstrakter Kunst unterstrich, versuchte Luis Felipe Vivanco eine Versöhnung dieser beiden Phänomene: Obwohl nicht-figurative Kunst die Umwelt nicht abbildet (im Sinne von nachahmt), so sei der Prozess ihres Entstehens doch ein tief spiritueller, inspiriert und angetrieben vom Wunsch nach der Erkenntnis der Realität. In der Argumentation Vivancos ist Abstraktion pure Spiritualität, insofern als sie Ausdruck des Innersten der menschlichen Seele ist (Vivanco, 1956, S. 164-167).
- 7 1958 machte erstmals eine jener aufsehenerregenden Wanderausstellungen aus dem *International Program* des MoMA in Madrid Station: Die Schau mit dem Titel *The New American Painting/La Nueva Pintura Americana* bestand ausschließlich aus Werken abstrakter Kunst und tourte durch acht europäische Städte, darunter London, Paris, Brüssel und Mailand. Insgesamt 17 der wichtigsten Repräsentanten des abstrakten Expressionismus, u.a. Jackson Pollock (Abb. 5), Arshile Gorky (Abb. 6), Franz Kline (Abb. 7), Adolph Gottlieb, Clyfford Still, Willem de Kooning, Robert Motherwell oder Mark Rothko (Abb. 8), waren in der Ausstellung vertreten und konnten auf dem Höhepunkt ihres Erfolges vom spanischen Publikum im Madrider *Museo de Arte Contemporáneo* bestaunt werden. Im Einführungstext des Ausstellungskatalogs unterstrich Alfred H. Barr einmal mehr die mit dem abstrakten Expressionismus und der amerikanischen Gesellschaft als dessen Wiege assoziierten demokratischen Werte, bemühte sich aber gleichzeitig, diese Kunst und ihre Urheber vom Vorwurf der politischen Instrumentalisierung zu befreien: Bloß, weil einige Künstler konventionelle Werte ihrer Gemeinschaft ablehnen würden, wären sie nicht schon politische Aktivisten – auch wenn ihre Werke mitunter als symbolische Darstellungen von Freiheit von einigen gerühmt und anderen verurteilt würden, „in einer Welt, in der das Wort Freiheit eine politische Haltung impliziert“¹⁷ (Barr, 1958, s.p.). Fernando Chueca Goitia, Direktor des *Museo de Arte Contemporáneo*, gab sich in seinen einleitenden Worten betont distanziert. Zwar bedankte er sich beim MoMA für die Kooperation, die er als „äußerst glühende Anerkennung“¹⁸ wertete, angesichts der jungen amerikanischen

Kunst ließ er jedoch jede Form von Begeisterung vermissen. Eine im Europa jener Zeit gegenüber der US-amerikanischen Massenkultur weit verbreitete Kritik implizit aufgreifend, bezeichnete er die in der Ausstellung gezeigten Werke als „Dokumente des Seins in seiner radikalen Einsamkeit“¹⁹ und bekundete Verständnis für jeden, der diesen Bildern mit Misstrauen begegnete oder bei dem sie eine gewisse Beunruhigung auslösten. Dem spanischen Künstlernachwuchs hingegen riet er beim Anblick der radikalen Werke zur Vorsicht und dazu, nicht zu vergessen, dass Kunstschaffen auch bedeute, sich selbst und seiner Zeit treu zu bleiben, „vor allem aber Gott“²⁰ (Chueca Goitia, 1958, s.p.).

- 8 Ein weiteres Zeugnis der intensiven kulturpolitischen Zusammenarbeit der USA mit dem franquistischen Spanien im Zuge des sogenannten *Cultural Cold War* und Beleg dafür, dass der Austausch nicht nur auf unilateraler Ebene funktionierte, ist die Ausstellung *New Spanish Painting and Sculpture* im New Yorker MoMA, in der ebenfalls ausschließlich abstrakte, diesmal jedoch spanische Kunst präsentiert wurde. Die Idee zu diesem Projekt entstand im Zuge der MoMA-Ausstellung in Madrid unter Bekundung ausdrücklichen Interesses durch den spanischen Generaldirektor für Kulturelle Beziehungen, José Miguel Ruiz Morales (Tusell García, 2003, S. 229-230). Die von Frank O'Hara zusammengestellte und 1960 eröffnete Schau umfasste 54 Werke von 16 jungen spanischen Künstlern, darunter Rafael Canogar, Modest Cuixart, Manuel Viola (Abb. 9), Joan Josep Tharrats oder Eduardo Chillida. Auch Antoni Tàpies, António Saura und Manolo Millares, die eine Teilnahme eigentlich abgelehnt hatten, was von offizieller Seite als „widerständische, lächerliche und undankbare Haltung“²¹ gewertet worden war, waren mit Werken aus Privatsammlungen, Leihgaben anderer Museen oder über Ankäufe des MoMA selbst in der Ausstellung vertreten (Tusell García, 2003, S. 229-230).
- 9 Sowohl in der Presseaussendung als auch im Katalog zur Ausstellung fand der Umstand, dass Spanien seit über 20 Jahren diktatorisch regiert wurde, keine Erwähnung. Die Schau wurde lediglich als erste umfassende Präsentation spanischer Avantgarde-Kunst in den USA „nach einer langen Periode der Isolation“, die schließlich von einer „Periode der intensiven künstlerischen Produktion“²² abgelöst worden sei, angekündigt. O'Hara würdigte im Katalogtext auch die Leistung der spanischen Künstler, ihrem Land mithilfe der Kunst „zeitgenössische Werte“ näher zu bringen, die „weder antiquiert, chauvinistisch oder sentimental“²³ seien, betonte jedoch auch, dass dies von Seiten der spanischen Gesellschaft nicht mit derselben Anerkennung belohnt werden würde, wie sie den modernen Künstlern auf internationaler Ebene bereits entgegengebracht werde (Frank O'Hara, 1960, S. 7). Die Ausstellung, die nichtsdestotrotz als visueller Beleg der Fortschrittlichkeit der spanischen Gesellschaft unter den Vorzeichen der künstlerischen Modernisierung dienen sollte, war nach amerikanischem Vorbild als Wanderausstellung konzipiert. Nach New York wurde sie in neun weiteren US-amerikanischen Städten, darunter Washington, New Orleans und Chicago, gezeigt.
- 10 Als Krönung der intensiven Kooperation, die gleichzeitig auch für das Ende dieses äußerst produktiven, auf Europa fokussierten Abschnitts des *Cultural Cold War* steht,²⁴ muss die spanische Teilnahme an der Weltausstellung 1964/65 in New York gewertet werden. Das franquistische Spanien hatte zu diesen Großereignissen nur äußerst selten mit einem eigenen Pavillon beigetragen, was diese Teilnahme umso bedeutender erscheinen lässt – zumal die Veranstalter der Expo trotz einer umfangreichen Werbetour kaum europäische Aussteller gewinnen konnten (Nicoletta, 2010, S. 506).

Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges lag das Hauptaugenmerk dieser Weltausstellung auf Technologie, Industrie, Konsum und kommerzialisierter Unterhaltung, während Kunst zugunsten der Zurschaustellung des Fortschritts in kapitalistischen Systemen stark in den Hintergrund gedrängt wurde (Nicoletta, 2010, S. 499). Nur in wenigen Pavillons, darunter im spanischen, diente sie als vorrangiges Mittel zur nationalen Repräsentation – ein Umstand, der vermutlich auch der nach wie vor hinterherhinkenden industriellen Entwicklung Spaniens geschuldet war. Das franquistische Spanien legte nicht zuletzt auch aufgrund der immer größer werdenden Bedeutung des Tourismus für das Land vor allem Wert darauf, sich als „Kulturnation“ zu präsentieren und scheute keine Kosten und Mühen, erlesene Kunstwerke aus dem Prado, darunter Werke von El Greco, Zurbarán, Velázquez oder Goya, die kaum jemals für internationale Ausstellungen oder als Leihgaben zur Verfügung gestellt worden waren, nach New York zu verschiffen. Einmal mehr sollte das positive *Image* von Kunst und Kultur auf eine der letzten noch bestehenden, durch einen blutigen Bürgerkrieg im Sog des Faschismus an die Macht gelangten Diktaturen abfärben und von der innenpolitischen Situation des Landes ablenken.

- 11 In seinem Pavillon legte Spanien Wert darauf, das hohe Niveau seiner künstlerischen Tradition in einer historischen Kontinuität zu präsentieren: Eine Schau war den alten Meistern vom *Siglo de Oro* bis Goya († 1828) gewidmet, eine weitere jenen des 20. Jahrhunderts und die dritte der jüngsten Generation spanischer Kunstschafter. Letztere, eine umfangreiche Ausstellung von fast 70 Künstlern, präsentierte sich auf aktuellstem Stand und zeigte neben Werken abstrakter Kunst auch solche, die dem Neuen Realismus und der *Pop Art* zuzuschreiben sind, wie jene von Carlos Sansegundo und Juan Genovés (Abb. 10). Der von Venancio Sánchez Marín verfasste Katalogtext beschreibt für das amerikanische Publikum jedoch eine höchst eigentümliche Sicht auf die Situation der Kunst im franquistischen Spanien, die sich, speziell was die Jahre unter faschistischem Einfluss und der internationalen Isolation betrifft, eher als kreativer Gegenentwurf zu den tatsächlichen Verhältnissen liest: Sánchez Marín schildert in seiner Darstellung die franquistische Kunstpolitik als Impulsgeberin und Förderin der Moderne. Der große Erfolg der abstrakten und informellen Malerei in Spanien heute sei nichts anderes als das Fortleben einer spanischen Kunsttradition, die in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von einer „speziellen Undurchlässigkeit“²⁵ und einem „sturen Widerstand“²⁶ von offizieller Seite gegen alle nicht-spanischen Einflüsse zugunsten einer akademizistischen Kunst unterbrochen worden sei. Ab der Mitte der 30er Jahre, also just zu dem Zeitpunkt als sich das Franco-Regime an die Macht putschte, sei die Bedeutung avantgardistischer Kunst aber endlich erkannt worden. Zwar habe dann der Ausbruch des Weltkrieges den internationalen Austausch der spanischen Künstler erneut unterbrochen, das habe Spanien aber nicht darin gehindert, die akademizistische Kunst in den 40er Jahren „entschlossen“ zu bekämpfen. Mit der *Bienal Hispanoamericana* sei die Akademie-Malerei dann praktisch aus dem Kunstgeschehen verdrängt worden. Endlich hätte das spanische Publikum, nach einem halben Jahrhundert des vorherrschenden Akademizismus, das wahre Gesicht der Kunst der Zeit zu sehen bekommen. (Sánchez Marín, 1964, s.p.) Dem ist die offizielle (Kunst-)Politik des Franco-Regimes bis Anfang der 1950er Jahre gegenüberzustellen, die, wie bereits dargelegt, etwa das genaue Gegenteil dessen anstrebte, was Sánchez Marín hier schildert, und im Einklang mit der franquistischen, nationalistischen Ideologie mit aller Macht versuchte, moderne, „anti-spanische“ Stile aus der spanischen Kunst auszumerzen.

- 12 Dass sich die franquistische Kunstpolitik trotzdem nicht nur in ihrer Repräsentation nach außen gewandelt hatte, in der die Diktatur aus nahe liegenden Gründen schon immer ein etwas toleranteres Kunstverständnis demonstriert hatte, als vor eigenem Publikum, belegt die Ausstellung zum 25-jährigen Bestehen des Franco-Regimes – im Selbstverständnis des Regimes bedeutete das „25 Jahre des Friedens“. Aus diesem Anlass wurde 1964 in Madrid ebenfalls eine umfangreiche Kunstaussstellung mit dem Titel *XXV Años de Arte Español* veranstaltet. Wie der reich bebilderte Katalog bezeugt, war ein nicht unerheblicher Anteil der darin gezeigten Werke informeller bzw. abstrakter Natur, und auch vom Regime lange Zeit offen abgelehnte oder totgeschwiegene, im Ausland jedoch erfolgreiche und geschätzte Künstler wie Picasso oder Miró²⁷, wurden durch ihre Eingliederung in die Schau nunmehr auch von offizieller Seite implizit wieder als „spanische“ Künstler anerkannt. In Anbetracht der propagandistischen Bedeutung dieser Ausstellung kann davon ausgegangen werden, dass sich das Regime mit den darin gezeigten Werken entweder tatsächlich identifizieren konnte, oder aber durch sie eine propagandistische Geste der Versöhnung auch mit regimekritischen Künstlern, sozusagen als bildliche Demonstration des vielzitierten franquistischen Friedens, zur Schau stellen wollte. Eines scheint jedoch nicht von der Hand zu weisen: Den Anstoß zu dieser Entwicklung gab das eigentlich auf die kommunistische Bedrohung zielende Demokratisierungs- und Aufklärungsprogramm der USA im Rahmen des sogenannten *Cultural Cold War*. Zwar benötigte das Franco-Regime keine ideologische „Entwicklungshilfe“ um den Verlockungen des internationalen Kommunismus widerstehen zu können, aber es verhalf abstrakter Kunst, die – nicht nur – im Franquismus als „bolschewistisch“ gefürchtet gewesen war und nunmehr durch den unermüdlichen Einsatz der USA international unter dem Etikett der „demokratischen“ Kunst geführt wurde, auch zu Anerkennung in der spanischen Diktatur und brachte damit in die franquistische Kunstlandschaft, aber auch in die franquistische Gesellschaft, mehr Meinungs- und Ausdrucksfreiheit, Toleranz und Pluralismus.

BIBLIOGRAPHIE

ALVAREZ DE SOTOMAYOR Fernando, „Quiénes son los locos“, *Madrid*, 7. November 1951, in A. Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.

BARNHISEL Greg, „Perspectives USA and the Cultural War: Modernism in Service of the State“, *Modernism / modernity*, Vol. 14, Nr. 4, 2007, S. 729-754.

BARR Alfred, „Introduction“, in *The New American Painting/La Nueva Pintura Americana*, Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1958, s.p.

BERNECKER Walther, *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*, München, Beck, 1997.

BOLAÑOS María, *Historia de los Museos en España*, Gijón, Ediciones Trea, 2008.

CABAÑAS BRAVO José Miguel, *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, Política y Polémica en un Certamen Internacional de los Años Cincuenta*, Vol. 1-2, Doktorarbeit, Universidad Complutense de Madrid, 1991, 764 S. Verfügbar <<http://www.ucm.es/eprints/2324/>> [02.12.2011].

CAMON AZNAR José, „La abstracción contra el espíritu“, *ABC*, 16. Septiembre 1953, S. 3, in J. Díaz Sánchez, A. Llorente Hernández, *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, S. 317-320.

CLARK Toby, „Clement Greenberg's Theory of Art“, *Critical Inquiry*, Vol. 9, Nr. 1, „The Politics of Interpretation“, 1982, S. 139-156.

—, *Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert*, Köln, DuMont, 1997.

COCKROFT Eva, „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, *Artforum*, Vol. 12, Nr. 10, 1974, S. 39-41, in F. Frascina (ed.), *Pollock and After: The Critical Debate*, New York, Harper & Row, 1985, S. 125-133. Verfügbar <<http://theiwt.com/wp-content/uploads/2011/03/Eva-Cockcroft.pdf>> [28.11.2011].

CHUECA GOITIA Fernando, „Presentación“, in *The New American Painting/La Nueva Pintura Americana*, Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, 1958, s.p.

DAMUS Martin, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main, Fischer, 1981.

DELGADO GOMEZ-ESCALONILLA Lorenzo, *Imperio de Papel. Acción Cultural y Política Exterior durante el Primer Franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.

—, „Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953“, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Nr. 25, 2003, S. 35-59. Verfügbar <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/0214400x/articulos/CHCO0303120035A.PDF>> [07.12.2011].

DONDERO George, „Modern Art Shackled to Communism“ [1949], in H. B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1968, S. 496-497.

FUSI Juan Pablo, *Franco. Spanien unter der Diktatur, 1936-1975*, München, Dtv, 1992.

GEHLEN Arnold, „In die Freiheit verstrickt. Zur Situation der modernen Kunst“, *Merkur*, XIV. Jahrgang, Heft 146, 1960, S. 301-307.

GRASSKAMP Walter, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München, Beck, 1994.

GREENBERG Clement, „Avant-garde and Kitsch“, *Partisan Review*, Vol. 6, Nr. 5, 1939, S. 34-49. Verfügbar <<http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>> [20.10.2011].

—, „Abstract, Representational, and so forth“ [1961], in H. B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1968, S. 577-581.

GROHMANN Will (Hg.), *Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik*, Köln, DuMont, 1966.

HINZ Berthold, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Frankfurt am Main, Fischer, 1977.

KOZLOFF Mark, „American Painting During the Cold War“, *Artforum*, Vol. 11, Nr 9, 1973, S. 43-54. Verfügbar <<http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/kozloff.pdf>> [28/11/2011].

LA FUENTE FERRARI Enrique, *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Revista de Occidente, 1972.

- LEENHARDT Jacques, „Die abstrakte Kunst. Eine Debatte der 50er Jahre“, in G. Breuer (Hg.), *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel, Frankfurt am Main, Stroemfeld, 1997, S. 203-229.
- LINZ Juan José, *Totalitäre und autoritäre Regime*, Berlin, Berliner Debatte Wiss.-Verlag, 2003.
- LLORENTE HERNANDEZ Angel, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995.
- , „Panorama de la crítica de Arte en la Posguerra (1939-1951)“, in J. Díaz Sánchez und A. Llorente Hernández, *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, S. 13-43.
- NICOLETTA Julie, „Art out of Place: International Art Exhibits at the New York World's Fair of 1964-1965“, *Journal of Social History*, Vol. 44, Nr. 2, 2010, S. 499-519.
- o.V., *New Spanish Painting and Sculpture* (Press Release). Verfügbar <http://www.moma.org/docs/press_archives/2710/releases/MOMA_1960_0108_85.pdf?2010> [06.12.2011].
- O'HARA Frank, „New Spanish Painting and Sculpture“, in *New Spanish Painting and Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art, 1960, S. 7-10.
- OBERNDÖRFER Dieter, *Von der Einsamkeit des Menschen in der modernen amerikanischen Gesellschaft*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1958.
- ORTEGA Y GASSET José, „La deshumanización del Arte“ [1925], in V. Bozal (ed.), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, S. 47-91.
- PORTERO RODRIGUEZ Florentino und PARDO Rosa, „Las relaciones exteriores como factor condicionante del franquismo“, in G. Sánchez Recio (ed.), *El primer franquismo (1936-1959)*, Madrid, Marcial Pons, 1999, S. 187-218.
- ROS Samuel, „Arte y Política“, *Arriba*, 2. Juli 1939, in J. Díaz Sánchez und A. Llorente Hernández, *La crítica de arte en España*, Madrid, Istmo, 2004, S. 139-141.
- ROSENBERG Harold, „The American Action Painters“ [1952], in H. B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1968, S. 569-570.
- RUIZ JIMENEZ Joaquín, „Arte y política. Discurso para la Bienal“ [1951], in o. V., *Crónica de la pintura española de postguerra 1940-1960*, Madrid, Galería Multitud, 1976, S. 24-25.
- SANCHEZ MARIN Venancio, in *Pintores Españoles Contemporaneos en la Feria Mundial de Nueva York*, 1964, s. p.
- STOEVEER Bernd, *Der Kalte Krieg. Geschichte eines radikalen Zeitalters, 1947-1991*, München, Beck, 2011.
- STONOR SAUNDERS Frances, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta Books, 1999.
- TORRE Alfonso de la, *Manolo Millares. Pinturas. Catálogo Razonado*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004.
- TUSELL GARCIA Genoveva, „La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)“, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.^a del Arte, t. 16, 2003, S. 223-232. Verfügbar <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie7-6F1F8AAE-5CD7-DD6B-D2DB-7E0B5221D498&dsID=PDF>> [07.12.2011].
- TUSELL Javier, *La España de Franco*, Madrid, Biblioteca de Historia, 1999.
- VIVANCO Luis Felipe, „Arte Abstracto y Arte Religioso“, in *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispanica, 1956, S. 156-176.

WORRINGER Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*[1908], Amsterdam, Verlag der Kunst, 1996.

Ausstellungskataloge

Primera Bienal Hispanoamericana de Arte, Madrid, Museo Nacional de Arte Moderno, 1951.

Exposición de Arte Abstracto, Santander, Museo de Arte Contemporáneo, 1953.

La Nueva Pintura Americana, Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Juli-August 1958.

New Spanish Painting and Sculpture, New York, The Museum of Modern Art, 1960.

Pintores Españoles Contemporaneos en la Feria Mundial de Nueva York, 1964.

XXV Años de Arte Español, Madrid, Palacio de Exposiciones del Retiro, Oktober-November 1964.

ANNEXES

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1. – Pablo Picasso, *Guernica*, 1937

© Succession Picasso/VBK, Wien, 2011. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid (Inv. Nr. DE00050).

Abb. 2. – Ignacio Zuloaga, *Belmonte (en plata)*, 1924

© VBK, Wien, 2011. Casa Museo Zuloaga, Zumaia.

Abb. 3. – Manolo Millares, *Aborigen nº 1*, 1951

© VBK, Wien, 2011. Museo de Arte Contemporáneo, Valladolid.

Abb. 4. – António Saura, *Las nuevas Savias*, 1951

© Succession Antonio Saura/VBK, Wien, 2011. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid (Inv. Nr. DE01503).

Abb. 5. – Jackson Pollock, *Nº 8*, 1949

© VBK, Wien, 2011. Neuberger Museum of Art, New York.

Abb. 6. – Arshile Gorky, *Agony*, 1947

© VBK, Wien, 2011. Museum of Modern Art, New York (Inv. Nr. 88.1950).

Abb. 7. – Franz Kline, *Cardinal*, 1950

© VBK, Wien, 2011.

Abb. 8. – Mark Rothko, *Black and White*, 1956

© Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko, 1998 / VBK, Wien, 2011.

Abb. 9. – Manuel Viola, *Homage a Rothko*, 1959

© VBK, Wien, 2011.

Abb. 10. – Juan Genovés, *Personaje a cara y cruz*, 1963

© VBK, Wien, 2011.

NOTES

*. Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Initiativkollegs „Europäische historische Diktatur- und Transformationsforschung“ an der Universität Wien.

1. Diese setzten sich im Wesentlichen aus Mitgliedern der faschistischen Bewegung *Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista* (FET y de las JONS), Karlisten, Monarchisten und der katholischen Kirche zusammen.

2. „Spanien hatte recht“

3. In diesen Verträgen sicherte Spanien den USA das Recht auf Aufbau und Nutzung von vier Militärbasen auf seinem Boden zu, während sich die Vereinigten Staaten im Gegenzug zur finanziellen und wirtschaftlichen Unterstützung der Diktatur bereit erklärten.

4. Mit „franquistischer Kunst“ ist hier vom Regime offiziell subventionierte und in Zeitschriften, Ausstellungen oder durch Aufträge öffentlich geförderte und propagierte Kunst gemeint.

5. Der spanische *Siglo de Oro* umfasst im Wesentlichen die Regierungszeiten Karls V. (1516-1556) und Philipps II. (1556-1598).

6. Bezeichnung für das Königspaar Isabella I. von Kastilien (1451-1504) und Ferdinand II. von Aragón (1452-1516), in deren Regierungszeit der Abschluss der *Reconquista* und die Entdeckung der „Neuen Welt“ fielen.

7. Dieser Begriff bezeichnet die erste, stark faschistisch beeinflusste und von nationaler Autarkie geprägte Phase des Franquismus. Er umfasst die Jahre des Zweiten Weltkrieges und die Nachkriegsjahre.

8. „*el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares*“

9. „*En una sociedad democrática la pintura cubista a nosotros nos parece muy bien, porque, en definitiva, es su última consecuencia y también su mejor forma [...]. En cambio, en una sociedad jerárquica, por razones diametralmente opuestas, la pintura cubista es el máximo de los horrores que puedan contemplarse. En suma; una sociedad democrática no es otra cosa que la voluntad de despintar la historia, y una sociedad totalitaria, la voluntad de pintarla.*“

10. Allein in den sechs Jahren zwischen 1950 und 1956 wurden 33 internationale Ausstellungen des abstrakten Expressionismus veranstaltet (Stonor Saunders, 1999, S. 268).

11. Neben den lateinamerikanischen Ländern, von denen nur Uruguay und Guatemala der Einladung nicht folgten, nahmen auch die Philippinen teil. Mexiko hatte keinen offiziellen

Vertreter gesandt, sondern im Gegenteil, einem Aufruf Picassos und anderer spanischer Exil-Künstler folgend, eine Protestveranstaltung in Form einer *contrabiennial* organisiert (Cabañas Bravo, 1991, S. 652-653).

12. So wurde die 1ª *Bienal Hispanoamericana* aussagekräftig am 12. Oktober, *Día de la Hispanidad*, dem Tag der Entdeckung der „Neuen Welt“ durch Christoph Kolumbus und spanischem Nationalfeiertag, eröffnet.

13. *„expresión libre del alma individual [...] en la cual no puede el Estado, por su propio interés, inmischirse“*

14. *„Tanto más grave y urgente es aquí nuestra tarea cuanto que los Estados comunistas se esfuerzan en poner el arte bajo su servicio, haciendo una tremenda caricatura y mistificación del arte verdadero.“*

15. *„Si desaparecieran todos los demás testimonios culturales, como ha sucedido en otras épocas, ¿qué concepto formaría el futuro de una civilización cuyo arte se redujera a una pálida geometría inorgánica y a unos colores despegados de toda epidermis?“*

16. Darunter Ellsworth Kelly und John Levee. Aus Kuba, Italien und Großbritannien nahm jeweils ein Künstler an der *Exposición de Arte Abstracto* in Santander teil.

17. *„Con una actitud desafiante rehusan el aceptar los valores convencionales de la sociedad que los rodea, pero no están comprometidos políticamente, aunque sus obras sean elogiadas y condenadas como demostraciones simbólicas de la libertad en un mundo en el que la libertad implica una actitud política.“*

18. *„el más fervoroso reconocimiento“*

19. *„documentos del ser en su radical soledad“*

20. *„...pero desearía decir a los jóvenes pintores españoles que no olviden la definición de la pintura que [...] en último análisis consiste en fidelidad a la pintura, a sí mismo y a la propia época, pero sobre todo al propio Dios y al propio Ideal.“*

21. *„postura disidente, ridícula y desgraciada“*

22. *„first survey of avant-garde Spanish art to tour the US after a long period of isolation which has finally been followed by a period of intense artistic activity“*

23. *„provide their society with contemporary values which are neither antiquated, chauvinistic nor sentimental“*

24. Der Schwerpunkt der antikommunistischen Kampagnen der USA verlagerte sich in den 60er Jahren nach Asien (Cockroft, 1985 [1974], S. 130).

25. *„peculiar impermeabilidad“*

26. *„más torzudamente opuesto a toda apertura“*

27. Im Gegensatz zu Picasso, der sich aus seinem Exil in Frankreich aktiv gegen die Franco-Diktatur engagierte, kehrte Miró nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges aus seinem Pariser Exil nach Spanien zurück. Er lebte zunächst in Barcelona und später auf Mallorca, ohne jedoch mit dem Regime zu kollaborieren.

RÉSUMÉS

Wie Ästhetik durch politische Verhältnisse geprägt wird, zeigt die Formensprache der spanischen Kunst der 1950er Jahre in äußerst drastischer und anschaulicher Weise. Die spanische Diktatur unter Francisco Franco sympathisierte und kooperierte bis zu deren Niederlage mit den faschistischen Systemen der Achsenmächte und zeigte sich auch in ihrer offiziellen Kunst als stilistisch und inhaltlich konservativ und von nationalen Werten geprägt. Dieses

Erscheinungsbild änderte sich mit dem durch das nunmehr gemeinsame Feindbild des Kommunismus bedingten Herantreten der USA an die international geächtete Diktatur schlagartig: Als Zugeständnis an den neuen, für das verarmte Spanien überlebenswichtigen Verbündeten präsentierte die Diktatur in offiziellen Ausstellungen nun „fortschrittliche“ abstrakte Stile, die von zahlreichen US-amerikanischen Kräften assoziiert wurden. Die Diktatur bewies damit nicht nur ihre hohe Anpassungsfähigkeit an veränderte geopolitische Rahmenbedingungen, sondern demonstrierte auch einen bildsprachlichen und ästhetischen Richtungswechsel um 180°, der – obwohl von der franquistischen Kunstkritik nicht immer wohlwollend aufgenommen – die Ära einer neuen franquistischen Kultur einläutete.

Spanish Art of the 1950's illustrates and reflects the impact of political circumstances on aesthetics in an outmost impressive way. The Spanish Francoist dictatorship sympathized and collaborated with the fascist Axis powers until their defeat in World War II. In regard to style and content the regime artistically represented itself in a conservative and backward way dominated by national values. This picture changed radically and abrupt as soon as the USA approached the authoritarian Spanish dictatorship in the frame of its anti-communistic Cold War policies: As a visual concession to US-American cultural policies, which fostered “progressive” abstract art styles as visualisation of democratic values and antithesis to Soviet Socialist Realism, the dictatorship henceforth presented abstract art – formerly blamed of being a bolchevik phenomenon – in its official exhibitions. Doing so, the regime not only demonstrated its ability to adapt to changing geopolitical conditions, but also performed an aesthetic turnaround in its pictorial self-representation, which, although not always welcomed by Francoist art critics, formed the beginning of a new era of Francoist culture.

INDEX

Keywords : Spain, Francoism, USA, Communism, Cold War, Cultural Politics, Exhibitions, Visual Arts, Aesthetics, Art Theory, Abstract Expressionism, Informalism

Schlüsselwörter : Spanien, Franquismus, USA, Kommunismus, Kalter Krieg, Kulturpolitik, Ausstellungen, bildende Kunst, Ästhetik, Kunsttheorie, Abstrakter Expressionismus, Informalismus

AUTEUR

KATHRIN RAMINGER

Universität Wien