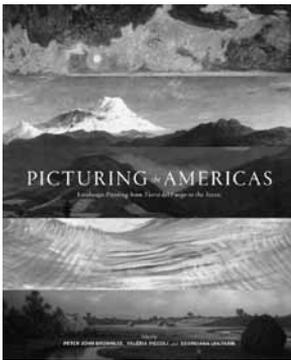


Katalog enthält daher eine der derzeit aktuellsten und vollständigsten Bibliografien zur niederländischen Malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Insgesamt bildet die Publikation somit den krönenden Abschluss einer langen Museums- und Forscherkarriere. Es bleibt aber dennoch zu hoffen, dass wir noch den einen oder anderen kürzeren Beitrag von Urbach lesen werden. Außerdem wäre es natürlich auch wünschenswert, dass ihre Forschungen zur niederländischen Kunst von jüngeren Kollegen ebenso erfolgreich und kompetent fortgesetzt werden können.

ANNA SIMON  
Wien



**Peter John Brownlee, Valeria Piccoli und Georgiana Uhlyarik (Hrsg.); Picturing the Americas. Landscape Painting from Tierra Del Fuego to the Arctic;** New Haven: Yale University Press 2015; 280 S, 260 farb. Abb.; ISBN 978-0-300-21150-4; \$ 65

Dieses Katalogbuch ist ein wichtiges und lange überfälliges Überblickswerk über die Landschaftsmalerei des gesamten amerikanischen Kontinents (im Folgenden wird ‚Amerika‘ als Begriff für den ganzen Kontinent gebraucht und nicht, wie im deutschen Sprachgebrauch auf die USA reduziert) vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre, eine Zeit, in der sich die politische Unabhängigkeit vom kolonialen Alteuropa auch im Medium der Kunst zu einem eigenständigen Ausdruck materialisiert hat. Es basiert auf der Initiative der Terra Foundation for American Art, Chicago, in Zusammenarbeit mit der Pinacoteca do Estado de São Paulo und der Art Gallery Ontario, Toronto, als Resultat einer herausragenden kuratorischen und editorischen Leistung von Peter John Brownlee, Valeria Piccoli und Georgiana Uhlyarik.

Nicht ohne Stolz preisen die Direktoren der drei beteiligten Institutionen den innovativen und für die transamerikanische Kunstgeschichtsschreibung nachhaltigen Charakter von Ausstellung und Buch an: „the first multi-author publication to offer a comprehensive pan-American perspective on landscape painting in the period of its greatest cultural prominence“ (6). Vor allem die Terra Foundation fühlt sich dazu berufen, an innovativen Ausstellungen mitzuarbeiten und originelle Forschung zu unterstützen (8).

Die Initiative dieses Projekts liegt vor allem in der vergleichenden Schau der gesamtamerikanischen Landschaftsmalerei (14), die explizit die oft noch vorherrschenden nationalistisch beschränkten Kunsthistoriografien der behandelten Länder zu überwinden trachtet. Dieses Buch ist kein erschöpfendes Kompendium der verschiedenen nationalen Kunstschulen (13). Es beabsichtigt auch nicht, verallgemeinernde Thesen mit „overarching statements“ zu produzieren, sondern es soll im

gemeinsamen kunstlandschaftlichen Referenzrahmen die Komplexität und Vielfalt der amerikanischen Landschaftsmalerei erkennen. Ziel der Herausgeber ist die Bereitstellung einer „platform for cross-cultural dialogue that favors a multiplicity of voices and points of view“ (14).

Diese programmatisch erwünschte Vielfalt ist allein schon durch die Anzahl der 48 Autoren garantiert. Im Verlauf der Lektüre ergibt sich ein anregender Dialog, der die amerikanische Landschaftsmalerei als Medium erklärt, in dem sich die Spannungen zwischen Subjekt und Land, Zivilisation und Barbarei, technischer Modernität und agrarischer Rückständigkeit, naturwissenschaftlicher Analyse und romantischer Naturerkundung, zwischen Landschaftskreation und Landschaftszerstörung artikulieren. Die Texte sind in drei Formate untergliedert: jeweils eine ausführliche Einleitung zu einer Kategorie, eine umfangreichere, komparative Fallstudie und eine kürzere bildfokussierte Analyse eines aufschlussreichen Werks. Allerdings sammeln sich auf dieser pluralen Plattform noch anachronistische, ja atavistische Modelle affirmativer nationalistischer Kunsthistoriografie an. Das in vielen amerikanischen Landschaftsbildern inhärente Konzept der nationalen Identitätsbildung wird von einigen Autoren des Bandes als normative, zum Klischee erstarrte Identität vorgeführt, so etwa in Regina Teixeira de Barros' Text *Tarsila's São Paulo (194–199)*, in dem keine kritische Distanz zu den seinerzeit (und immer noch!) vorherrschenden ideologischen Topoi des brasilianischen Nationalismus geschaffen wird. Der Text endet mit dem einem akademischen Diskurs unangemessenen Nationalismuskitsch: Im Werk der Künstlerin sieht die Autorin „the figuration of an imaginery composed of the most genuine national culture“ (198). Die atavistische Beladenheit dieses symptomatischen Aufsatzes zeigt sich auch in der Wiederholung des zynischen Klischees der bunten und vitalen Favela, die der Autorin als ‚authentisch‘ und als im Bild materialisierter „place replete with Brazilianness“ gilt (198) – damals wie heute eine zynische Sicht der parasitären Oberschicht auf die in prekären Verhältnissen hausenden Slumbewohner brasilianischer Städte.

Alexandra Kennedy Troyas Text über das Werk ihres Großvaters, des ecuadorianischen Künstlers Rafael Troya, reproduziert ebenfalls unkritisch die normativen, nicht pluralen, widersprüchlichen Identitätskonstruktionen des 19. Jahrhunderts in den amerikanischen Ländern. Die zur visuellen und ideologischen Formel geronnene Landschaftsdarstellung in Ecuador (43) ist ein durchaus interessanter Fall politischer Ikonografie, der aber mit dem inzwischen entwickelten Instrumentarium kunst- und bildwissenschaftlicher Interpretation behandelt werden sollte.

Eine solche kritische Distanz fehlt auch Catalina Valdés' Beitrag zur ‚geografischen Imagination‘ in der chilenischen Landschaftsmalerei (44). Und in Ariel Jiménez' Text zu einem Werk der venezolanischen Avantgarde findet sich der peinliche Versuch, die lateinamerikanische Kunst mit den Maßstäben der europäischen Avantgarde zu messen (258–259), das heißt, die normative Identitätskonstruktion wird durch neokoloniale Parameter gestützt. Diese Stichproben enthüllen eine immer noch latente kunsthistoriografische Problematik, die allerdings just durch viele Beiträge des Buches *Picturing the Americas* aufgelöst wird.

Die drei Herausgeber stecken in ihrem einleitenden Essay (13–15) den thematischen und kunstgeografischen Rahmen ab. Landschaftsmalerei existiert in Amerika seit den indigenen Höhlenmalereien vor über 30.000 Jahren. Der heutige Referenzrahmen für die Revision der Landschaftsmalerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist die Gegenwartsfotografie der durch Industrien und Infrastrukturen zerstörten Landschaften, eine „terrible beauty of environmental destruction“ (13).<sup>1</sup> Die amerikanische Landschaftsmalerei profilierte sich im Lauf des 19. Jahrhunderts als Bewusstseinsmedium für die topografischen Besonderheiten und die Naturschönheit der verschiedenen Landschaften des Kontinents, zugleich werden in nicht wenigen der ausgewählten Werke die Schäden der Eroberung des Landes durch koloniale Besiedelung und alteuropäische Landwirtschaftstechniken sowie von früher Industrialisierung und steigender Urbanisierung sichtbar. Das relativ junge Genre der Landschaftsmalerei eröffnete eine Verschiedenheit der Ansichten, deren ‚ideologische und ästhetische Orientierung‘ von den amerikanischen Malern in der Auseinandersetzung und Überwindung der standardisierten alteuropäischen Bildformeln erarbeitet wurde (13). Ein nicht unwichtiger Aspekt für die amerikanische Kunstproduktion dieser Zeitspanne – als in den USA die Unabhängigkeit bereits erreicht war, während sie in den lateinamerikanischen Ländern noch errungen und (auch durch Kunstwerke) manifestiert und bestärkt werden musste – ist die inhärente politische Ikonografie der Landschaftsdarstellungen. Dies ist eine der Stärken des Buchs: Es bietet umfangreiches Material für zukünftige Studien zur „politischen Landschaft“ (Martin Warnke). In ihrem einleitenden Essay weisen die Herausgeber auf die transatlantischen Unterschiede politischer Kodierung der Landschaft hin. Während in Alteuropa zu Beginn des 19. Jahrhunderts Landschaftsmalerei noch als Repräsentation monarchischer Herrschaft war, galt sie in den USA als Selbstdarstellung der kolonialen Besitzer und Bearbeiter des Landes, als Medium der Inbesitznahme, das heißt der gewaltsamen Enteignung indigener Landrechte. Zugleich profilierte die amerikanische Landschaftskunst die vielfältigen topografischen Spezifika als ‚nationale‘ Besonderheiten (13).

Eines der interessantesten Exempel politischer Ikonografie der amerikanischen Landschaft ist die von Jennifer Raab rekonstruierte Präsentation von Edwin Churchs 1859 gemaltem Bild *The Heart of the Andes of Ecuador* auf der Metropolitan Sanity Fair in New York im April 1864 (64). Über das monumentale Ölbild wurden die Porträts der drei maßgebenden US-Präsidenten John Adams, George Washington und Thomas Jefferson gehängt. In einem ideologischen Kontext des Fundraising für Behandlung verletzter Unionssoldaten im US-Bürgerkrieg konnte diese Inszenierung als symbolische Nord-Süd-Geopolitik verstanden werden. Die den Norden repräsentierenden (also oben platzierten) Unionspräsidenten richten ihren kontrollierenden und beherrschenden Blick auf den konföderierten Süden (kartografisch unten), der zugleich geopolitisch auf die angestrebte und dann auch weitgehend erreichte Kontrolle

---

1 Siehe hierzu auch die Rezension von Peter Krieger, „Transformaciones del paisaje urbano en México. Representación y registro visual“, rezensiert in *Journal für Kunstgeschichte/Journal of Art History* 18, 1/2014, S. 94–102.

Lateinamerikas ausgeweitet wird – eine „wartime installation“ (66) mit kolonialem Impetus. Ein weiteres Bild von Church, *Niagara*, 1857 ohne Auftrag gemalt und gegen Eintrittsgebühr in den USA und Europa ausgestellt, transponiert die inneramerikanische politische Problematik des Bürgerkriegs in ferne Landschaften. Die Darstellung des brausenden, überwältigenden Wasserfalls bekam, laut Raab, einen ‚ikonischen Status‘ in den Bürgerkriegsdebatten, die kollektive Betrachtung des künstlerisch sublimierten Naturwunders galt als ‚Modell der Einheit‘ und: „A sense of citizenship emerged from the shared visual experience of landscape“ (65). Dieser Beitrag behandelt eine interessante politische Ikonografie der Landschaft. Allerdings wird die These von der Autorin nur skizziert und im Detail nicht nachgewiesen. Auch der Vergleich mit der revolutionären Kodierung der Darstellung von gewaltigen Wasserfällen in der europäischen Malerei des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts fehlt.

In zahlreichen anderen Beiträgen des Buchs wird die politische Ikonografie der Bilder nur angedeutet, aber nicht interpretiert. Das ist aber weniger Mangel als vielmehr ein Stimulus der Leser zum eigenständigen Weiterentwickeln möglicher Interpretationen.

Ein durchgehendes politisches Motiv, vor allem in der US-amerikanischen Landschaftsdarstellung des 19. Jahrhunderts, ist die Eroberung indigener Länder durch die koloniale, gewaltsame Avantgarde der Bilder. Erst werden die Naturschönheiten der Landschaft im Bild festgehalten, dann kommen die Kolonisatoren mit ihrem europäisch determinierten Zivilisationsprojekt und reduzieren diese Landschaft mit ihren vielfältigen Ökosystemen und indigenen kulturellen Prägungen (zum Beispiel durch Felsenmalerei) in eine eindimensionale Ressource für mechanisierte Landwirtschaft und später dann rücksichtslose Industrialisierung. Das Bild antizipiert die Ausbeutung der Landschaft und die Ausrottung der Ureinwohner – ein Topos geopolitischer Ikonografie. Die visuelle Fiktion einer ‚ursprünglichen‘ und ‚unveränderlichen‘ Landschaft im Gemälde, die zugleich als Gegenbild zur tatsächlichen Urbanisierung und Industrialisierung diente, ist ein Politikum (15).

Ein nicht unwesentlicher Aspekt dieser geopolitischen Ikonografie in Amerika ist die metonymische Verbindung von Landschaft, Frau und Nation – ein etabliertes Thema der kunstgeschichtlichen Gender Studies. Alexander Gaiotto Miyoshi (126–127) zeigt an der künstlerischen Darstellung des ethnischen brasilianischen Gründungsmythos der Iracema, des aus der Verbindung einer indigenen Frau mit dem portugiesischen Eroberer Martim Soares Moreno entstandenen Mädchens, wie eine Figur (in der literarischen Fiktion eines 1865 von José de Alencar geschriebenen Romans) mit dem eroberten Territorium in eins gesetzt wird, um einen kolonialen Gewaltakt zu legitimieren. Allerdings interpretiert der Autor nicht, welches (aus heutiger, kritischer Sicht) sexistische Muster der Maler José Maria de Medeiros in seinem Iracema-Bild von 1881 operationalisiert: das Bild der barbusigen dunkelhäutigen Schönheit am Strand, ein Bild, das noch bis heute ein wirksames visuelles Stereotyp des (Sex-)Tourismus in Brasilien ist. Auch spekuliert der Autor nicht über die Rezeption dieses Bildes in einer vom Katholizismus geprägten Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts.

Hier gilt ebenfalls, dass der aufmerksame Leser die Bild- und Interpretationsangebote eigenständig weiterentwickeln kann. Dieser Verständnisprozess wird im Buch und in der Ausstellung durch sechs Kategorien strukturiert, deren Konzept im Folgenden kurz zusammengefasst wird.

Die erste Kategorie trägt den Titel *Land Icon Nation*. Katherine Manthorne legt in ihrem einleitenden Essay (18–21) dar, wie die amerikanische Landschaftsmalerei seit fünfhundert Jahren Naturphänomene und -elemente zur Konstruktion visueller Identitäten funktionalisiert – im Gegensatz zur Ausdifferenzierung dieses Genres in Europa, wo die Landschaft durch Emblematisierung, Heraldik und höfische Ikonografie determiniert ist. Die Autorin wiederholt die bekannten Definitionen von ‚Landschaft‘ als kulturelles Konstrukt und kommt zu dem Schluss: „Terrain becomes landscape when people project their hopes, desires and memories onto it“ (18). Ihr etwas konfus konstruierter Aufsatz, der sich in der Fokussierung auf Einzelbeispiele wie Churchs Niagara-Falls-Darstellungen erschöpft, erläutert den affirmativen nationalistischen Gebrauch vieler Landschaftsgemälde und die für Amerika charakteristische Suche nach archaischen, typischen Landschaften wie etwa die Pampa in Argentinien, den Urwald in Brasilien oder die Hochebene mit Vulkanen in Mexiko (18). So kommt es zu Wiederholungen von zitierten Beispielen und Thesen, die in anderen Beiträgen im Detail nachgewiesen werden.

Die herausragende Bedeutung Alexander von Humboldts für die Entwicklung dokumentarisch genauer Naturdarstellungen findet sich als roter Faden im gesamten Buch – hier wäre ein stärkerer editorischer Eingriff zu wünschen gewesen, um Wiederholungen zu vermeiden. Humboldts kartografische, geologische, botanische und politische Erfassung der Terra incognita hat die (latein-)amerikanische Landschaftsmalerei als Wahrnehmungsmodus für die gebildeten Schichten der urbanen Zentren Europas und auch der USA etabliert (19–20). Diese Landschaftsmotive sind dann durch Druckwerke und Reiseliteratur (21) verbreitet worden – eine mediale Dimension, die von der Autorin leider nicht vertieft wird. Auch die Ausstellung zahlreicher Landschaftsgemälde auf den Weltausstellungen in Paris (1855, 1867, 1889), Philadelphia (1876) und Chicago (1893) wird nur als historischer Fakt erwähnt (20–21, wiederholt bei Ramírez, 25), aber nicht als Strategie nationalistischer Kodierung von Landschaft im Sinne der politischen Ikonografie erklärt.

Im anschließenden Beitrag von Fausto Ramírez (22–27) wird dieser Aspekt dann ein wenig deutlicher. Sein enzyklopädisch aufgezogener, auf Einzelbeispiele fokussierter Beitrag zeigt die Ikonisierung der mexikanischen Landschaft durch José María Velasco, den ‚Hofmaler‘ des Diktators Porfirio Díaz. Ramírez erwähnt, wie seit den 1860er Jahren (mit Velasco und dessen Lehrer Eugenio Landeio; dazu auch Nulman Magidin, 162–164) der Bildtopos Landschaft die vorher überwiegend kolonial geprägten Ansichten von Mexiko-Stadt ersetzte, wie die topografische Situation der von Vulkanen gesäumten Hochebene zur visuellen Identität des von Spanien unabhängig gewordenen Landes gemacht wurde – Landschaft wurde gewissermaßen zur entkolonialisierten Bildformel.

In seinem Ausblick auf das frühe 20. Jahrhundert skizziert der Autor die impressionistischen, postimpressionistischen und symbolistischen Landschaftsdarstel-

lungen (26), vor allem des Malers Gerardo Murillo alias Dr. Atl (dazu Krieger, 256–257). Allerdings wird die Medienkonkurrenz dieser Werke zur erfolgreich sich verbreitenden Fotografie nicht thematisiert.

In der zweiten Kategorie *Field to Study* wird das Studium und der Gebrauch der Landschaftsmalerei sowie die von den reisenden Künstlern entwickelten ikonografischen Muster herausgearbeitet. Die Co-Kuratorin Valeria Piccoli skizziert in ihrem sehr allgemein gehaltenen Beitrag die naturwissenschaftlichen Dimensionen und ästhetischen Strategien amerikanischer Landschaftsmalerei, analysiert aber kaum die eigentlichen künstlerischen Prozesse, die Materialien, Techniken und Bildschemata. Allerdings behandelt sie etwas ausführlicher die mediale Dimension im künstlerischen Produktionsprozess, ausgehend von der Pleinairskizze, der Ausarbeitung des Ölgemäldes im Atelier und dessen Konversion in ein Druckwerk, in „picturesque travel books“, aber auch in naturwissenschaftlichen, vor allem botanischen Werken (50). Diese „travel iconography of the Americas“ (51) basiert wesentlich, wie an vielen Stellen des Buchs erwähnt, auf Alexander von Humboldt (48), wird aber dann im Lauf des 19. Jahrhunderts durch den Bezug auf Darwins Evolutionstheorie ersetzt, welche größere Spielräume künstlerischer Imagination eröffnet (51–52). Einer der von Humboldt inspirierten reisenden Künstler war der Preuße Ferdinand Bellermann, der Anfang der 1840er Jahre nach Venezuela reiste, um dort vor allem geologische Formationen wie Höhlen zu studieren, die er dann in Ölgemälden verarbeitete und einem interessierten Publikum in Deutschland zeigte. Sein visuelles Schema der Landschaftsdarstellung ist sehr an Lorrain orientiert (81), aber leider versäumt es der Autor Rafael Romero, diesen Aspekt der anhaltenden Lorrain-Rezeption zu vertiefen.

Mary Jo Hughes' Text über den kanadischen Maler William G. R. Hind, der mit seinem Bruder, dem Geologen Henry Y. Hind, durch die rauen Weiten Neufundlands (Labrador) streifte, um in einer Art „narrative observation“ (74) die Landschaft, ihre Ureinwohner sowie die Flora und Fauna aufzuzeichnen, ist ein gutes Beispiel für die Verbindung von Kunst und Naturwissenschaft im Dienst einer kolonialen Kartografie und Ausbeutung. Wie so viele andere Beiträge des Buchs leistet die Autorin aber kaum eine Analyse der visuellen Konstruktionen, sondern verflüchtigt sich zum Ende ihrer Ausführungen in ein wohl obligatorisches ‚politisch korrektes‘ Statement zum Respekt vor der indigenen Bevölkerung (75).

In der dritten Kategorie *Land Encounter Territory* wird das Land als Ort der Kontemplation, aber auch der Eroberung, der Clashes zwischen der indigenen Bevölkerung und den Eroberern dargestellt. Die renommierte kanadische Kunsthistorikerin und Anthropologin Ruth Phillips leitet diese Kategorie mit einem erhellenden, gleichwohl zu sehr auf Kanada fokussierten Essay zu den drei titelgebenden Begriffen ein (92–99).

Wie indigenes Land durch koloniale (Un-)Rechtssprechung zur Terra nullus deklariert, gewaltsam in Besitz genommen und als Auffangbecken für europäische Emigranten mit ihren agrarischen und urbanen Besiedelungstechniken umgenutzt wurde, ist in der (nord-)amerikanischen Landschaftsmalerei inhärent, „the layered histories of external and internal colonization“. Während in der kolonialen Bildproduktion sogar

indigene Motive eingesetzt – und missbraucht – wurden, um das Eigenständige der kanadischen Landschaft gegenüber den altenglischen Vorbildern zu betonen, verarbeiteten indigene Maler den Kolonisierungsakt und Landraub in Bildern, die eine grundlegend andere Auffassung zu Land und Landschaft artikulieren. Es erscheint sogar fraglich, ob diese indigenen Bilder überhaupt in die alteuropäischen Kategorien von ‚Kunst‘ und ‚Geschichte‘ eingeordnet werden sollten, da ihre ästhetischen Prinzipien und zeitlichen Ordnungen anders sind. Diese Erörterungen der Autorin fügen sich zudem in die aktuellen dekolonisierenden Debatten zur Reklamierung indigener Landrechte ein (92, 94). Auch hier ist eine politische Ikonografie implizit manifestiert.

Klar und kritisch dekonstruiert die Autorin die Leitbegriffe ‚Land‘ / ‚Landschaftsmalerei‘, ‚Begegnung‘ und ‚Territorium‘. Sie zeigt auf, wie in dem behandelten Zeitabschnitt des 19. bis zum frühen 20. Jahrhunderts die Zwangsassimilation der indigenen Bevölkerung auch im Bereich der visuellen Produktion zu einem Ausschluss geführt hat. Bis etwa 1945 erhielten Indigene weder eine ‚Kunst‘-Ausbildung noch waren sie (und ihre Landschaften) bildwürdig in den Gemälden der berühmten kanadischen Künstler wie etwa bei Emily Carr (250) – ein faktischer und visueller Ausschluss der von ihren Territorien vertriebenen indigenen Bevölkerung vom Bewusstseinsmedium Bild / Kunst (97).

Weitere interessante Beiträge zu dieser Sektion des Buchs zeigen in Fallstudien auf, wie die koloniale Ausbeutung im Bild verarbeitet wird. Jolene Rickard, Autorin indigener Abstammung, Professorin im American Indian Program der Cornell University, schildert dies aus der Betroffenheitsperspektive und mit politischem Impetus – „after five centuries of settler occupation, we continue to resist colonization“ (115) –, allerdings auf Kosten der analytischen Klarheit. Statt akademischer Distanz wird von der Autorin in der Wir-Form die Gemeinschaft unterdrückter indigener Stämme reklamiert. Erhellend sind aber ihre Ausführungen zur Konzeption des Landes als „living being“ und der Kodierung durch narrative (orale) Rituale (115); nicht Landschaft, sondern „earth“ ist für indigene Maler und ‚Kunsthändler‘ der zentrale Begriff (118).

Ein weiteres kanadisches Beispiel behandelt Anna Hudson (100–107), an dem sie erläutert, wie eine militärische Expedition zur Eroberung fern gelegener Territorien und zum Teil widerständiger Ethnien zu einem Landschaftsbild mit nationalistischer, kolonialer Ideologie verarbeitet wird. Leider glaubt auch hier die Autorin (kolonialer Abstammung), nicht auf ein ‚politisch korrektes‘ Statement verzichten zu können und die ‚Reinheit‘ des unterdrückten Metis-Stamms zu preisen (106). Wenn ethnische ‚Reinheit‘ als Qualifikationsmerkmal benutzt wird, schlägt die Argumentation schnell in ein rassistisches Ideologem um, so ‚gut‘ und ‚korrekt‘ es gemeint ist.

Aus lateinamerikanischer Sicht trägt Roberto Amigo einen eher enzyklopädisch-monografischen Aufsatz über den argentinischen Provinzmalers Cándido López zu dieser Kategorie bei, in dem er die Überschneidungen von Historien- und Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts erklärt: eine „representation of nature in historical scenes, as well as the very historicity of nature, which defines landscape“ (109). Sowohl an den Akademien (in Brasilien, Chile und Mexiko) als auch in der Malerei

unabhängiger Künstler Lateinamerikas baute im 19. Jahrhundert die Landschaftsdarstellung auf europäischen Kategorien auf, zugleich war sie aber stilistisch und thematisch wandelbar. Diese produktive Differenz prägt die meisten der in dem Buch angeführten Gemälde.

Natalia Majluf schließt diese Buchsektion mit einem guten, knappen Text über einen peruanischen Künstler ab. Francisco Laso schuf eine der ersten Darstellungen der indigenen Bevölkerung in Peru und zugleich „one of the country’s first modern landscape views“ (124). Lasos Gemälde kodifizierten die topografisch prägende Andenkette als eine spirituelle Quelle der indigenen Kulturen und zugleich als rückständig entwickeltes Land, das modernisiert und ausgebeutet werden sollte (125). Solche paradoxen thematischen Kompositionen tragen zur Erweiterung des immer noch alteuropäisch oder US-amerikanisch limitierten Bilderfundus der politischen Ikonografie bei.

Die vierte Kategorie, *Land as Resource*, wird konzeptuell eingeleitet vom Co-Kurator PJ Brownlee mit einem der besten Aufsätze des Bandes (132–137), dessen Eingangszitat seinen ökoästhetischen Ansatz darlegt: „Centuries of extraction – of fur, timber, fish, precious metals and minerals, rubber, guano and an array of staple agricultural crops such as tobacco, sugar, coffee, cotton and cacao – had by 1800 left their mark on the physical landscape of the Americas, but had not exhausted the continent’s vast resources“ (132). Die im amerikanischen Landschaftsbild sichtbaren Spuren des frühen Anthropozäns – wie etwa die Abholzung von Urwäldern – ist aus heutiger Sicht ein kritischer Aspekt, damals galten solche im Bild verewigten Eingriffe als Zeichen zivilisatorischen Fortschritts (133), sie antizipierten die auf dem gesamten amerikanischen Kontinent sichtbare Landschaftszerstörung.

Auch die zunehmende touristische Nutzbarmachung der Landschaft mit Infrastrukturmaßnahmen wie dem Eisenbahnbau oder die Dampfschiffahrt ist ein wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Antizipation verschiedener Modi von Ressourcenausbeutung (132); zuerst kommen die reisenden Maler, dann die Developer. Diese ästhetisch präparierte Landschaft blendet zudem die versklavten oder getöteten indigenen Urbewohner konsequent aus.

Während in Ländern wie den USA, Argentinien oder Uruguay die Weite der Landschaft porträtiert wird, sind es in anderen Ländern des Kontinents die Felsformationen und Wasserfälle. Das Sublime dieser Darstellungen basiert auf dem Import europäischer Kunsttheorie wie etwa von William Gilpin, Edmund Burke und Jean Baptiste Deperthes. Medial verstärkt wurden diese Effekte durch populäre Reisebücher und geologische Fachliteratur (134).

Am Beispiel der Karibik legt Edward J. Sullivan dar (144–153) wie sich auf der Grundlage europäischer Landschaftsbild-Konventionen, determiniert durch Lorrain, Poussin und Ruisdael (S. 146), eine auch durch Drucke weit verbreitete touristisch-exotische Bildwelt konfigurierte, deren Zweck war, die Aufmerksamkeit internationaler Investoren zu erregen. In den idyllischen Landschaften, die etwa der in Britannien ausgebildete Maler Agostino Brunias Ende des 18. Jahrhunderts produzierte, wird ein von Watteau und Gainsborough stilistisch inspiriertes, zivilisiertes Land gezeigt, in dem

die Ethnien verschiedenster Herkunft (Indigene, Afrikaner und Europäer) friedlich miteinander leben. Der Reiz des Anderen überblendet die durch Rassismus und Sklaverei charakterisierte Alltagswelt auf den karibischen Inseln. (Noch heute wollen die in die Karibik fliegenden Pauschaltouristen diese Art idyllisierender Bilder konsumieren und sich nicht mit der sozialen Realität auseinandersetzen.) Dies ist nach Sullivan eine „metaphorical consumption of the region's landscapes as an alternative form of exploitation“ (145). Auch nach Abschaffung der Sklavenarbeit blieb diese zynische „plantation nostalgia“ bestehen (147). Die mühsame Zuckerrohrernte auf Kuba, bei der viele Arbeitssklaven an Hitzschlag starben, wird etwa – als Selbstberuhigung der Plantagenbesitzer – als folkloristisches Event lachender Schwarzer visualisiert (149). Wie diese Bildmuster auch in der neokolonialen Herrschaft der United Fruit Company (153) in den „banana republics“ weiterbestehen, erwähnt der Autor nicht.

Trotz eines durch oberflächliche Kuratorenrhetorik und Superlative („greatest works“) formulierten Texts zeigt Gregory Humeniuk in einer aufschlussreichen Fallstudie zum einflussreichen kanadischen Maler Lucius R. O'Brien, wie die sublime Darstellung des tosenden Kakabeka-Wasserfalls nicht nur zur Ausbreitung der Eisenbahn und damit zu Handel und Tourismus anregt, sondern auch eine frühe Umweltästhetik erkennen lässt: Die menschlichen Figuren erscheinen winzig auf dem behandelten Gemälde der überwältigenden Wassermassen zwischen den sedimentierten, geriefen Felsenmassiven (167).

Deutlichere Referenzen an die Landschaftszerstörung durch Landwirtschaft, Urbanisierung und frühe Industrialisierung enthält das von Elaine Dias besprochene, um 1840 von Félix Émile Taunay angefertigte Gemälde *View of a Native Forest Being Reduced to Coal* (154–155). Dort sind Abholzungen in großem Umfang zu sehen, die im Umland der damals prosperierenden Stadt Rio de Janeiro betrieben wurden, um den Bedarf an Holzkohle zur Energiegewinnung zu befriedigen. Die nach Humboldt'schem Maßstab detailgenaue botanische Darstellung führt nicht zu einer Idyllisierung, sondern kontrastiert mit der Bildkritik, die schonungslos aufzeigt, wie das Arkadien des Tijuca-Walds zum ambientalen Desaster wird, das Luftverschmutzung und überproportionale Temperaturanstiege zur Folge hat – „an ‚ecological‘ air avant la lettre“ (155) und ein Thema, das zugleich in den zeitgenössischen Illustrierten durch Fotos präsentiert wurde. Dieses kritische Bild kann als Erneuerung der brasilianischen Landschaftsmalerei gelten (155).

Tatsächlich sind diejenigen Bilder und Analysen mit einer politischen oder ambientalen Problematik die anregendsten Beiträge zu dem Buch, eine überfällige Förderung des ‚eco criticism‘ in der Kunstgeschichte.

Die fünfte Kategorie *Land Transformed* analysiert den Impact der Industrialisierung im Bild der Landschaft. Der einleitende konzeptuelle Text von Laura Malosetti Costa (180–187) untersucht, wie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein neues visuelles Vokabular in Amerika die Beziehung von Stadt und Land verändert hat, konkret durch die Modifizierung der Ansichtspunkte und Perspektiven und gegen Ende des Jahrhunderts durch eine abstrakte Bildsprache mit neuen visuellen Mustern jenseits der europäischen Konventionen. Einschneidende Infrastrukturmaßnahmen wie der

Eisenbahnbau werden in den USA positiv als symbolische Eroberung und Entdämonisierung der ‚wilden‘ Landschaft kodiert, während sie in den lateinamerikanischen Ländern eher funktional als Verbindung bestehender Städte und Siedlungen galten und somit weniger bildwürdig waren (180–181). Aber bei fast allen Eisenbahndarstellungen geht es um die Überwindung schwieriger topografischer Verhältnisse, also um die Unterwerfung der Natur durch Ingenieurstechnik, Handel und Tourismus. Auch die Darstellung der (Vulkan-)Berge in Amerika ist oft durch einen Kontrollblick geprägt (182), das Malerische ist zugleich ein Instrument der Aneignung und Unterwerfung.

Leider ist dieser thematisch interessante Aufsatz etwas konfus strukturiert und zu stark auf Argentinien, das Heimatland der Autorin, fixiert. Zudem verwendet sie fälschlicherweise den Begriff ‚South America‘ für Lateinamerika, womit die mittellateinamerikanischen Länder und das nordamerikanische Mexiko ausgegrenzt werden.

Sehr aufschlussreich ist die Fallstudie von John O’Brian zu *Landscape as Fordscape* (188–193), in der er Charles Sheelers Ölbild der *Ford’s Company River Rouge-Fabrik* in Dearborn, Michigan, analysiert. Die 1927 von Albert Kahn entworfene, seinerzeit größte Fabrik der Welt (unter anderem mit 45 Kilometern Fließband) erscheint in der künstlerischen Verarbeitung von 1930 als Transformation von einer zur Rohmaterialressource abgewerteten Landschaft zur emblematischen Industrielandschaft. In dieser affirmativen Auftragsarbeit durch den weltbeherrschenden Automobilkonzern wird die totale Mechanisierung der industriellen Massenproduktion glorifiziert – ein Topos, den Sigfried Giedion etwa zwei Jahrzehnte später in seinem kritischen Buch *Mechanization Takes Command* thematisierte. Bei Sheeler ist eine Industrielandschaft fast ohne Menschen zu sehen, eben jene Menschen, die aufgrund der Standardisierung der Arbeitsabläufe nur noch als Konsumenten, weniger als Arbeitskräfte gebraucht werden.

Weitere Beiträge zu diesem Unterkapitel des Buchs sind die visuelle Reflexion über die Umgestaltung (und Zerstörung) der US-Landschaften durch mechanisierte, effizienzorientierte Landwirtschaft, von Jason Weens am Fall des Malers Grant Wood exemplifiziert (210–211), und das visuelle Register anachronischer und landschaftszerstörender Wasserinfrastrukturen im Bild *Souvenir of Los Remedios* des mexikanischen Malers Juan O’Gorman, analysiert aus ökokritischer und -historischer Perspektive von Peter Krieger (218–220).

Schließlich wird diese Kategorie durch ein Essay zur neokonstruktivistischen Stadtmalerei des uruguayischen Avantgardekünstlers Joaquín Torres García bereichert (216f.). Gabriel Peluffo Linari erklärt den in Paris und Barcelona entwickelten, dann in Montevideo zur Anwendung gebrachten ‚Constructive Universalism‘ des Künstlers. Hier ist der Übergang von der Natur- zur Stadtlandschaft vollzogen, der heute, in Zeiten der Hyperurbanisierung, zum Paradigma geworden ist.

In der sechsten und letzten Kategorie *Icon Nation Self* versucht die Co-Kuratorin Georgiana Uhlyarik (224–231), lokale Territorialisierungs- und Identifikationsprozesse in den dargestellten Landschaften zu erklären. Hier geht es vor allem um die Landschaftskunst des frühen 20. Jahrhunderts, in der die traditionellen Bildmuster

durch avantgardistische Experimente von Farben, Formen und alternativen Materialien ersetzt werden. Statt der für das 19. Jahrhundert typischen detaillierten Dokumentation der Landschaftscharakteristika werden subjektive Interpretationen der Landschaften erprobt, die nach wie vor auf empirischer Beobachtung und intensiver Kontemplation beruhen. Uhlyariks These aber, dass zu dieser Zeit die Darstellung des Erhabenen nicht mehr angestrebt wird (225), ist durch den Verweis auf Kunstwerke wie Gerardo Murillos Vulkanberg-Gemälde und durch zahlreiche andere moderne Landschaftsmalereien leicht zu widerlegen. Auch die abstrakten, stilisierten Porträts der kargen Wüstengegend in New Mexico als psychische Landschaften – prototypisch in Georgia O’Keeffes’ Werk materialisiert, analysiert von Carolyn Kastner (252–255) – verzichten nicht auf den Thrill des Erhabenen, den eine entlegene, menschenleere, aber geologisch hochinteressante Landschaft ausstrahlt.

Richtig ist der kunstsoziologische Hinweis der Autorin, dass diese Avantgardenkünstler keine reisenden Besucher aus Alteuropa, sondern in den Ländern des amerikanischen Kontinents aufgewachsen waren, sich mit ihm zu identifizieren und ihn neu zu konzeptualisieren trachteten (225). Gleichwohl gelingt es dem Text nicht herauszuarbeiten, wie sich die amerikanische Avantgarde von der europäischen unterscheidet, ob sie gar nur ein ‚Abklatsch‘ ist, ein nachholendes künstlerisches Experiment amerikanischer Landschaftsmaler. Auch wird diese notwendige Debatte im Aufsatz auf eine Zitatmontage beschränkt. Und zu unkritisch wird der Begriff ‚Identität‘ gebraucht, das heißt ohne Differenzierung normativer (nationalistischer) und pluraler Identitätskonstruktionen in den Bildern.

Ein Beispiel für das Landschaftsbild als Vehikel zur Durchsetzung normativer Nationalismuskonzepte ist die südamerikanische Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts, in der oft die Differenz von Zivilisation und Barbarei, also kultiviertes Land versus wilde Pampa, dargestellt wird. Gabriel Peluffo Linari zeigt auf (232–237), wie die jungen, unabhängigen Staaten dieser Region diese didaktisch-politische Kodierung der Landschaft als nationalistische Imagination determinieren. Seine These, die Malerei erfülle in diesem Prozess normativer Identitätsbildung eine bedeutendere Rolle als die Literatur, wird allerdings nicht nachgewiesen. Hier wäre auf die Langzeitwirkung der katholisch-kolonialen Bildtraditionen zu verweisen. Der Beitrag wiederholt viele bereits vorher im Buch vorgestellten Aspekte uruguayischer und argentinischer Landschaftsmalerei, zudem bezeichnet er den mexikanischen Maler Gerardo Murillo/Dr. Atl fälschlicherweise als „South American painter“ (236).

Nach diesem kursorischen und selektiven Durchgang durch die sechs Kapitel des Buchs schließe ich einige thematische und konzeptuelle Kommentare an.

Im Band *Picturing the Americas* finden sich konzeptuell gut ausgearbeitete Texte wie etwa der von Natalia Majluf über die Natur in der Imagination der Andenländer (138–143), zum Beispiel in den Staatswappen von Peru, Chile, Bolivien und des ehemaligen Gran Colombia (Ecuador, Kolumbien, Panama und Venezuela), wo die Biodiversität und die (auszubeutenden) Bodenschätze dargestellt werden. Allerdings setzte sich in diesen Ländern erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, gefördert durch die Kunstakademien, eine eigenständige Landschaftsmalerei durch (139). Auch

gab es dort weder eine Freizeitgesellschaft, die den schönen Landschaftsblick genießen und die Zeit für ästhetische Kontemplation aufbringen konnte (wie in den USA), noch wurde ein Gegensatz von schmutziger Stadt und kompensierender schöner Landschaft in Szene gesetzt (140). Aber Natur galt als einigendes Identitätselement in den kulturell und ethnisch heterogenen neuen Nationen des Subkontinents. Zudem war die Darstellung der Naturelemente Zeichen des wissenschaftlichen und auch wirtschaftlichen Fortschritts. So wurde Landschaft vor allem bei der Anlage von Infrastrukturen bildwürdig, wenn etwa Eisenbahnbrücken über die Andenschluchten ein visuelles Narrativ des Fortschritts erzeugen sollten (141). Solche Bildanlässe waren nicht wie in Alteuropa durch romantische, transzendente Meditationen der Natur gegeben, sondern durch technisch-ökonomische Events ausgelöst. Und auch im 20. Jahrhundert blieb die Landschaftsmalerei eher marginal, wurde oft für die Darstellungsschemata der indigenen Bevölkerung benutzt (142).

Das Buch enthält auch gute biografische Skizzen, wie etwa der bereits erwähnte Text von Jennifer Raab über Frederic Edwin Church (62–69) oder der von Pablo Dienes geschriebene Beitrag zu dem von Alexander von Humboldt geförderten bayerischen Künstler Johann Moritz Rugendas (56–61), der fast ganz Lateinamerika bereiste und eine große Zahl von Ölskizzen schuf, die dann unter dem selektierenden Blick seines Mentors Humboldt zu Gemälden ausgearbeitet wurden. Seine botanisch, zoologisch und geologisch detailgenaue, zugleich kaleidoskopartig innovative Darstellung der weiten, spektakulären Landschaften mit ihren Urwäldern und Vulkanen sind in der Einschätzung Dieners „a coherent sequence of topographically identifiable views that function as landmarks in the visual narrative of the series“ (59). Sie waren poetische visuelle Konstruktionen mit symbolischem Mehrwert, die auch als naturwissenschaftliches Studienmaterial benutzt werden konnten (61).

Die geologischen Forschungen standen dabei oft im Vordergrund, basierend auf einem im Buch nicht erwähnten Topos der deutschen Romantik und den ökonomischen Interessen an der Ausbeutung von Bodenschätzen durch die Anlage von Minen. Im Beitrag von Carlos Martins über den italienisch-brasilianischen Landschaftsmaler Nicolau Facchinetti (160f.) wird deutlich, wie wichtig die Aneignung von Grundkenntnissen der Geologie für die Beschreibung und Deutung von Landschaftsmalerei ist. Der Autor fundiert seine These zu dieser Auftragskunst (für einheimische Kaffeebarone und ausländische Besucher) nicht nur durch biografische Information, sondern auch durch geologische Sachkenntnis. Dies ist in der kunsthistorischen Fachliteratur zur Landschaftsmalerei nicht immer Standard.

Ein weiterer positiver Aspekt scheint auf in dem Band, wenn eine solche geologische Sachkenntnis in der kunsthistorischen Interpretation zu einer umwelthistorischen und -ästhetischen Deutung der Landschaftskunst eingesetzt wird, wie es etwa Peter Krieger in seinem Beitrag zu einem emblematischen Vulkanbild von Gerardo Murillo/Dr. Atl gelingt (256f.). Der Autor zeigt das Potenzial des für das Fach innovativen ‚eco-criticism‘ auf und verbindet diese Interpretation geologischer Phänomene zugleich mit einer überraschenden Deutung inhärenter politischer Ikonografie der Vulkane im postrevolutionären Mexiko.

Im Buch *Picturing the Americas* finden sich allerdings auch problematische Beiträge, die Anlass zu Kritik geben. So etwa die Reduktion auf Datenansammlungen ohne übergreifendes Interpretationskonzept, ein Textmodus, den Mario Bélands Ausführungen zu einem Bild des kanadischen Künstlers Cornelius Krieghoff charakterisiert (34–37). Information ersetzt hier Interpretation und das ist bei dem hohen konzeptuellen und intellektuellen Anspruch des Bandes zu wenig.

Viele Beiträge sind zudem eher narrativ aufgezogen und integrieren kaum konzeptuelle Debatten der amerikanischen Landschaftskunst wie etwa den Kulturtransfer aus Europa und seine systemlogischen Kolonialismen, so etwa im Text von Leticia Squeff zu einem brasilianischen Urwaldgemälde von Charles Othon Frédéric Jean-Baptiste, Comte de Clarac (70f.), das die nationalistisch kodierte Walddarstellung dieses Landes prägte. Die Komplexität dieser transkulturellen, französisch-brasilianischen Übertragung in Abgrenzung zur ehemaligen portugiesischen Kolonialmacht wird von der Autorin nicht erkannt und als Interpretationsmodell ausgearbeitet. Auch die Stereotypisierung des brasilianischen Urwalds als nationales Symbol – „Brazil as the empire of the tropics“ – und dessen klischeehafte Verbreitung in Frankreich wird in diesem Text nicht problematisiert.

Zudem beschränken sich viele Autoren des Bandes auf die Nacherzählung von Künstlerbiografien oder die Ansammlung von Kontextdaten, ohne eigentliche Analysearbeit zu leisten, so etwa im Beitrag von Alexandra Kennedy Troya zu einem Bild des ecuadorianischen Malers L. Graves. Auch Catalina Valdés' Text zu einem chilenischen Werk von Alessandro Ciccarelli (156–159) bietet eine solide biografische und historische Kontextualisierung, aber keine Bildinterpretation im eigentlichen Sinn, geschweige denn umwelthistorische Vergleiche mit der heutigen Situation: Das 1853 gemalte Bild *View of Santiago from Peñalolén* zeigt eine diaphane Landschaft, die heutzutage im dichtem Smog der chilenischen Hauptstadt verschwimmen würde. Solche erfrischenden Langzeitvergleiche fehlen zumeist in den Bildinterpretationen des Bandes.

Auch tritt ein verbreitetes Problem kunsthistorischer Literatur (in seiner eindimensional ikonografischen Ausprägung) zutage: die Erklärung des (literarischen) Motivs, aber nicht der Komposition, welche dieses Motiv visuell kommuniziert – ein offensichtliches Problem im Text von Kenneth John Myers zu dem beeindruckenden Bild von Thomas Cole, *Landscape with Figures: A Scene from 'The Last of the Mohicans'* (120f.). Worin besteht der ästhetische Mehrwert, der über die Textvorlage des Romans hinausreicht und dessen Imaginationsspielraum wesentlich erweitert?

In manchen Beiträgen sind Konstruktionsschwächen zu erkennen, so etwa in Claudia Valladão de Mattos' Fallstudie zu Félix Émile Taunays Gemälde der Guanabara Bay in Rio de Janeiro (28–33). Der an sich interessante Text ist durch seine mangelhafte historiografische Logik schwer verständlich. Auch werden hier anregende Aspekte der politischen Ikonografie von Stadtansichten angedeutet, aber nicht konzeptuell ausgearbeitet, zum Beispiel fehlen Erörterungen zur kollektiven Distribution und Rezeption dieser Ansichten, um zu sehen, wie ein Bild an nationalistische oder lokalpatriotische Ideologeme zurückgekoppelt wird. Die meisten Thesen des Textes

werden im Grunde genommen nur behauptet, aber nicht nachgewiesen, wie etwa: „Taunay was able to construct an iconic image of the city and transform its material existence into the visual symbol of a new nation“ (32). Zudem fehlt oft eine komparative Vision der behandelten Bilder und ihrer visuellen Schemata wie etwa bei Lía Muñillas Analyse eines Bildes des argentinischen Malers Prilidiano Pueyrredón (38f.).

Zu wenig wird nach meiner Auffassung in dem Band die Medienkonkurrenz zur Lithografie und dann vor allem zur Fotografie thematisiert. Dieser mediengeschichtlich interessante und für die Kunstgeschichtsschreibung relevante Topos wird unter anderem von Valeria Piccoli (52) und Natalia Majluf (125) aufgezeigt, aber von Eleanore Neumann (86–88) und anderen Autoren vernachlässigt.

Problematisch ist auch, wenn durchaus interessante Thesen nicht nachgewiesen werden, so wie es in Elizabeth Hutchinsons Beitrag zu Albert Bierstadt der Fall ist, die in der hellen Lichtregie eines seiner Bilder einen umweltkritischen Impetus erkennen will (vergleichbar mit dem offensichtlicheren Fall von Sanford Robinson Giffords *Hunter Mountain* von 1866; 41). Das Bild selbst vermittelt diese Evidenz nicht, aber es wäre lohnenswert, über die zeitgenössische Bildsprache nachzudenken, mit der die Bewahrung der Natur angemahnt wurde.

Trotz aller Kritik ist *Picturing the Americas. Landscape Painting from Tierra Del Fuego to the Arctic* ein wichtiges Buch, ein reichhaltiger und sehr anregender Beitrag zur Landschaftsmalerei-Debatte, die sie inzwischen immer mehr in transdisziplinären Feldern ökologischer und ästhetischer Forschung verortet. Für ein alteuropäisches Lesepublikum gibt es in dem Band viel zu entdecken, was hilft, verkrustete Denkschablonen, vor allem in Bezug auf die ‚exotische‘ lateinamerikanische Kunst aufzubrechen und zu einem komplexen, global orientierten Verständnis des Phänomens Landschaft zu gelangen.

Konzeptuell überzeugend ist die Vielfalt der dargebotenen Lektüren des Landschaftsbildes. So entsteht ein komplexer und innovativer Diskurs über die grundlegende Projektionsfläche menschlicher Vorstellungskraft, die Landschaft. Die Texte des Bandes fördern wesentlich die Dynamik der kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Erforschung dieses Topos. Auch die in den Analysen oft nur angedeutete, aber fast immer präsente Dimension politischer Ikonografie der Landschaft kann auf der soliden Grundlage der Beiträge dieses Buches in künftigen Studien produktiv weiterentwickelt werden. In diesem Sinne öffnet *Picturing the Americas* neue Fenster des transkulturellen Verständnisses eines für die Kulturgeschichte des Planeten Erde essenziellen Bildtopos.

Zudem ist die editorische Entscheidung (der Terra Foundation und Yale UP) zu begrüßen, das Buch nicht nur in der Lingua franca, Englisch, zu publizieren, sondern auch parallel dazu (und seitengleich) in den beiden weiteren kolonialen Sprachen des amerikanischen Kontinents, Spanisch und Portugiesisch. Dies ist ein erfreuliches Modell für die Wiederherstellung der nicht babylonischen, sondern philologisch produktiven Sprachenvielfalt der Kunstgeschichte.

LIC. IETZA AZUCENA ZEPEDA BRENES  
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg