

Monica Fauss

**»Tupy, or not tupy that is the question«. Drei Gemälde Tarsila do Amarals oder: Primitivismus und Anthropophagismus in der Kunst des brasilianischen Modernismo.<sup>1</sup>**

Der brasilianische Modernismo der 20er Jahre, der eine brasilianische Kunst unter dem Vorzeichen der europäischen Moderne schaffen wollte, stellt einen wesentlichen Eckpunkt der brasilianischen Kultur- und Kunstgeschichte des Landes dar. Bis heute bestimmt er das (offizielle) (kunst-)historische Gedächtnis und das kulturelle Selbstverständnis des Landes wesentlich mit. Obwohl der Modernismo von einigen als »exogene Moderne« verabschiedet wurde<sup>2</sup> ist er deshalb so interessant, weil er über die Möglichkeiten und Grenzen von Kunst unter Bedingungen kultureller Abhängigkeit reflektierte. Aus heutiger Perspektive sind seine Ansatzpunkte und Probleme zudem eine Hilfe bei der Suche neuer (kultureller) Paradigmen, die als Grundlage für die Gestaltung der sich globalisierenden Gesellschaften benötigt werden. Einige der vielen damit zusammenhängenden Probleme möchte ich hier zur Sprache bringen.

Im folgenden werde ich der künstlerischen Suche von Tarsila do Amaral, der einflussreichsten Bildenden Künstlerin im Kreis der brasilianischen ModernistInnen, eine Weile nachspüren. Tarsila do Amaral (1886-1973) hat – wie die meisten brasilianischen KünstlerInnen ihrer Zeit – in Europa studiert, sich europäische Kunststrategien angeeignet.<sup>3</sup> Sie entdeckte im Paris der 20er Jahre, als außereuropäische Kulturen groß in Mode waren, aber auch das »brasilianische Andere« in Form afrikanischer, indigener Kulturen. In diesem Aufsatz möchte ich den Zusammenhang ihrer Suche mit dem Primitivismus-Diskurs der Metropolen herstellen, der das Verhältnis zum »Anderen« z.B. durch Exotisierungs- und Enthistorisierungsstrategien wesentlich mitgestaltete, und dabei die Bedeutung der zeitgenössischen brasilianischen National- und Rassendiskurse herausarbeiten. Was ist denn das »brasilianische Andere« als »Eigenes«? Bedient Amaral ein Verlangen nach Exotik? Oder wurden an diesen »peripheren Rändern« der westlichen Kultur, an den »Kontaktstellen« neue kulturelle und damit auch visuelle Strategien entwickelt, die mit unseren, d.h. westlichen Vorstellungen und Kategorien allein gar nicht zu fassen sind? Eine zentrale Rolle wird die von den brasilianischen ModernistInnen propagierte »Antropofagia« (Menschenfresserei) einnehmen. Es handelt sich dabei um eine Denkfigur und Strategie, die in der Geste des Verschlingens hegemonialer Kulturelemente eine nationale Kultur schaffen und das Verhältnis zum europäischen Zentrum neu bestimmen sollte. Wie ist dieses Bild des kannibalistischen Verschlingens als dekolonisierende Strategie zu bewerten? Was bedeutet dies für die sich im Augenblick anbahnende Umwertung der »westlichen Moderne« und deren Ausschlüsse? In einem kleinen Ausblick möchte ich daher die Rezeption von Amarals »Werk« in der internationalen Kunstöffentlichkeit zur Sprache bringen und damit auch nach gegenwärtigen Anschlußmöglichkeiten fragen. Man denke an den großen Stellenwert des Modernismo und insbesondere an eine Auswahl weniger Arbeiten Amarals in den Überblicksausstellungen lateinamerikanischer oder brasilianischer Kunst in Europa und den USA der letzten Jahre.<sup>4</sup> Auffällig ist darüberhinaus auch das Interesse der brasilianischen und internationalen Kunstszenen an

KünstlerInnen und Arbeiten, die sich auf zentrale Denkfiguren der ModernistInnen berufen bzw. auf sie aufbauen, wie Lygia Clark oder Hélio Oiticica.

Wir müssen davon ausgehen, daß die Kunstinstitutionen in Brasilien am Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn unseres Jahrhunderts stark vom Akademismus geprägt und an europäischen Vorbildern orientiert war. Rio de Janeiro war zwar kulturelle Hauptstadt mit Museen und Akademie, wurde allerdings als miefig und akademisch-erstarrt beschrieben. São Paulo, die boomende Großstadt des Landes wurde der Schauplatz sog. fortschrittlicher kultureller Ereignisse: Hier fanden die ersten Ausstellungen zur modernen Kunst statt, die z.B. den europäischen Kubismus, Futurismus oder Expressionismus präsentierten. 1913 fand die erste Ausstellung Lasar Segalls (eine zeitlang Maler der Dresdner »Brücke« und der Sezession) in Brasilien statt, 1917 diejenige von Anita Malfatti, die als Vorbereiterin der brasilianischen Moderne gilt, auf die ich hier aber nicht näher eingehen kann. Schließlich 1922 die berühmte »Woche der modernen Kunst«, an der die meisten der sog. Modernisten teilnahmen – Schriftsteller, Maler, Bildhauer, Architekten und Musiker. Unter verschiedenen Bezeichnungen und in wechselnden Besetzungen gehörten zur Kerngruppe Oswald de Andrade und Mário de Andrade (beide sind übrigens nicht miteinander verwandt) wie auch Tarsila do Amaral. Die »Woche der Modernen Kunst« formulierte Bemühungen zur Aktualisierung bzw. zur Formierung einer Avantgarde gekoppelt mit einer Nationalisierung des Kunstschaffens.<sup>5</sup> Die Diskussionen um nationale Identität, Kultur und Kunst wurden befördert durch die Feierlichkeiten zur 100jährigen Unabhängigkeit des Landes im Jahre 1922. Anknüpfend an die These des Brasilianischen als minderwertigen Anderen machte sich die Gruppe der ModernistInnen zur Aufgabe, eine positive Definition des Brasilianischen mitzuentwickeln und eine nationale Kultur und Kunst zu schaffen. Wie andere künstlerische Gruppen z.B. in Europa gaben sie verschiedene Zeitschriften heraus und verfaßten Manifeste, wie 1922 die Zeitschrift »Klaxon« und 1924 das »Pau-Brasil-Manifest«. Das Manifest, das nach der bekannten brasilianischen Exportware Brasil-Holz benannt war, lehnte einen Internationalismus ab und konstatierte, daß in Brasilien eine adäquate »Formel für die gegenwärtige Darstellung der Welt« fehle.<sup>6</sup> Das »Manifesto de Antropofagia«, also das »Manifest der Menschenfresserei bzw. des Kannibalismus«, das 1928 in der »Zeitschrift für Menschenfresserei« erschien, ging noch einen entscheidenden Schritt weiter. Darin rief Oswald de Andrade dazu auf, die Kolonisierer bzw. ihre kulturellen Äußerungen zu verschlingen, um sich ihre Tugenden bzw. Kräfte anzueignen und die nicht benötigten Elemente wieder auszuscheiden.<sup>7</sup> In diesem Manifest wurde eine Zeichnung von Amaral abgedruckt. Sie bestand aus einer riesigen, nackten Figur mit überproportional vergrößerten Füßen, einem Kaktus und einer Sonne. Sie erhielt den gleichen Titel wie ein Gemälde aus dem selben Jahr, nämlich »Abaporu«, was im indianischen Tupi-Guarani »Menschenfresser« bedeutet.

Es ist nun aber völlig verfehlt sich unter Tarsila do Amaral und den ModernistInnen eine Gruppe oppositioneller AktivistInnen vorzustellen. Tarsila do Amaral, die auf einer Fazenda im Staate São Paulo geboren wurde, war Angehörige der reichen, latifundialen, patriarchalen Landeselite, die sich allerdings in ihrer kulturellen Orientierung bis in die alltäglichsten Kleinigkeiten hinein stark an der Pariser Metropole orientierte. Es wird vielmehr immer wieder ihr luxuriöser, kosmopolitischer Lebensstil betont, der eingebettet war in das Milieu der reichen Agraroligar-

chie, die auch Verbindungen mit Regierungsmitgliedern unterhielt. Schon etwa seit dem Ersten Weltkrieg, als die Kaffeepreise mangels Nachfrage absackten, zeigten sich Risse in der Struktur der Alten Republik. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 signalisierte dann das Ende dieser Periode. Aber erst mit dem Militärputsch und dem Machtwechsel von 1930 wurde die Agraroligarchie entscheidend geschwächt. Der Diktator Getúlio Vargas (der später mit den italienischen Faschisten und deutschen Nationalsozialisten sympathisierte) stützte seine Macht nicht mehr auf sie, sondern auf das Militär, die städtische Mittelschicht sowie Industrielle und die Arbeiterschaft. Die verschiedenen Interessensgruppen wurden – anknüpfend an Theorien und Diskussionen der Zwanziger Jahre – durch die Idee einer nationalen Bewegung zusammengehalten. Mit diesen veränderten Rahmenbedingungen mußten sich auch die ModernistInnen umorientieren. Waren sie in den 20er Jahren nicht im eigentlichen Sinne politisch aktiv, so wurden einige von ihnen in den 30ern zu sog. linken Sympathisanten, einige traten sogar in die Kommunistische Partei ein. Amaral selbst reiste 1931 nach Moskau und bewegte sich einem sozialistischen Realismus zu.<sup>8</sup>

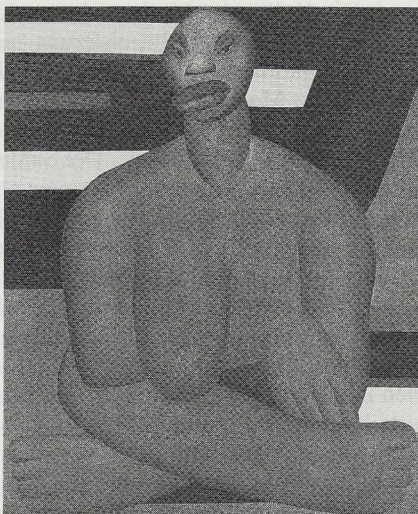
Doch wurde Tarsila do Amaral zunächst in São Paulo am akademischen Realismus ausgebildet. Sie ging 1920 nach Paris, wie es für die Ausbildung von Kindern der ländlichen und städtischen Elite üblich war. Da sie bis 1922 in dieser Metropole blieb, erfuhr sie nur brieflich oder durch Erzählungen von der »Woche der Modernen Kunst«.

Anhand ihrer folgenden Aufenthalte in Paris und in Brasilien, d.h. anhand einiger Stimmen der Zeit von 1923 bis 24, werde ich im folgenden der Bedeutung des primitivistischen Diskurses und seinem Zusammenhang mit verschiedenen National- und Rassenfragen nachgehen. Sie sagen viel aus über den Kontext, die sich ergänzenden und widersprechenden Diskurse in Brasilien und Paris. Ich möchte ihr Zusammentreffen mit den anderen ModernistInnen 1923 in São Paulo nur erwähnen, da es in der vorhandenen Literatur zur Genüge behandelt wurde<sup>9</sup>, es nur insofern zusammenfassen als Amaral in diesem Kreis den Impuls erhielt, sich für die Moderne und die Nationalisierung Brasiliens zu interessieren.

Als Amaral im Jahre 1923 wieder nach Paris reiste, geschah dies mit einem ganz besonderen Blick und Ziel. In diesem Jahr und an diesem Ort fertigte sie ihre erste Arbeit, die der Schaffung einer brasilianischen Kunst dienen sollte, nämlich das Gemälde »A Negra«.

Als sie im selben Jahr nach Brasilien zurückkehrte, gab sie ein längeres Interview, in dem sie sich für ihren Parisaufenthalt rechtfertigte (wie sie es auch ständig in Briefen gegenüber ihrer Familie tat). Sie ging in ihm auf die Besonderheiten des Kubismus ein, dem sie sich nahe fühlte, und erläuterte dessen Bedeutung für sich und die brasilianische Kunst.<sup>10</sup>

Tarsila do Amaral hatte ihren Eltern 1923 über die Bedeutung dieser Metropole für den Erfolg oder das Scheitern einer künstlerischen Karriere geschrieben: »Paris wurde nach der Niederlage Deutschlands, Österreichs und Rußlands zur obersten Richterstelle. Ihr Urteil ist Gesetz. Hier wird darüber entschieden, ob ein Künstler Genie besitzt oder nicht. Der Geschmack und die Attraktivität Frankreichs rechtfertigen nur zum Teil diese vielleicht ungerechte Überlegenheit. Es ist aber so, daß diese Überlegenheit existiert. Doch sie kommt uns auch entgegen. Wir haben z.Z. eine hervorragende intellektuelle Vertretung in Europa.«<sup>11</sup> Sie spielt damit auf die



Gruppe brasilianischer KünstlerInnen, SchriftstellerInnen, Intellektuelle und SammlerInnen an, die sich in Paris aufhielt und sich regelmäßig auch mit anderen in Paris lebenden KünstlerInnen traf.<sup>12</sup>

Es ist nicht sicher, ob Amaral das Gemälde »A Negra« vor oder nach ihrem Unterricht bei Albert Gleize, Fernand Léger und André Lhote malte. Bei der Behandlung der Figur meint man, die massiven Proportionen und runde Volumen, die eine fast skulpturale Monumentalität verleihen, erinnern an die zylindrischen, maschinenhaften Volumen der Figuren Légers. Raum und Form insgesamt zeigen aber größere Vereinfachung und Verflachung.

Vor allem aber scheint die Thematik ungewöhnlich. Es handelt sich um eine stilisierte, nackte, schwarzen Frau in tropischer Landschaft, ein Bananenblatt hängt ihr über der Schulter. Besonders im Kontrast zu dem abstrahierten, geometrisierten Hintergrund wirkt sie sehr sinnlich-sexuell. Ihre große Brust ragt massiv in das Zentrum des Bildes hinein und die Lippen, Arme und Beine sind ungewöhnlich groß und dick. In der kunsthistorischen Literatur wird die Verbindung zu religiösen Plastiken der Yoruba-Göttin Yemanjá hergestellt, die tatsächlich große formale Ähnlichkeiten besitzen.<sup>13</sup> »A Negra« wird daher auch als archetypische Fruchtbarkeitsgöttin interpretiert. Wie dem auch sei: es gibt einen Hinweis dafür, mit welchen Konnotationen Amaral selbst die Figur verband. Der Weg führt hier in ihre Kindheit auf der Fazenda. Amaral erinnerte sich, daß die schwarzen Dienstmädchen erzählten, wie Sklavinnen ihre Brüste verlängerten durch das Gewicht von Steinen.<sup>14</sup> Die Bedeutung der nährenden Brüste ergibt sich nicht zuletzt aus der noch damals üblichen Heranziehung von schwarzen Säugammen, die auch auf Fotos der Zeit bezeugt sind.<sup>15</sup> Allerdings kann keine Rede davon sein, daß dieses Motiv ein neues Element in die Kunst der Moderne einführt, obwohl die Kunsthistorikerin und Biographin der Künstlerin Aracy Amaral zu dem Schluß kommt, daß »A Negra« »zum ersten Mal (...) mit so einer Betonung und Kraft einen Schwarzen auf einem Gemälde zeigt.«<sup>16</sup>

Die Kultur der Moderne hatte nicht nur allgemein Verstädterung, Geschwindigkeit und Fortschrittsbegeisterung mit sich gebracht, sondern auch Abwendung, Flucht an die Ränder, um den Modernisierungseffekten zu entgehen. Zum konstitutiven Teil der Moderne gehört eine (auch ästhetische) Suche, die zunächst unter dem Begriff Primitivismus zusammengefaßt wurde. Sie war zu der Zeit als *Amaral* sich in Paris aufhielt große Mode. Der Sammelbegriff »Primitivismus« erwies sich allerdings für dieses komplexe Phänomen als sehr problematisch, da er fragliche Prämissen mittransportiert. Hier ist ein vom Darwinismus beeinflusster Diskurs gemeint, der die als primitiv bezeichneten Kulturen in einer ausschließenden Geste als rückständig und marginal definierte.<sup>17</sup>

Eine zentralen Stellenwert hat hier die Aneignung und Präsentation des (»fremden«) nackten weiblichen Körpers.<sup>18</sup> In vielen Gemälden wurden vermeintlich primitive Kulturen repräsentiert durch nackte oder halbnackte Frauen. Sie wurden in der Regel in voyeuristischen Situationen arrangiert. In kritischen Studien beurteilt man diese kindlich, animalisch, wild oder lasziv dargestellten Wesen als Verkörperungen des vom Westen unterdrückten Anderen. Bei dieser Tradition der Verweiblichung des Fremden greifen Ausgrenzung, Überhöhung oder Dämonisierung des Fremden und des Weiblichen systematischen ineinander.

Die Benutzung vermeintlich urtümlicher Thematiken und des Körpers nackter schwarzer Frauen ist eine gängige primitivistische Trope, die sich durch die gesamte Geschichte der Moderne zieht. Besonders im Paris der 20er Jahren war alles »Schwarze« große Mode, bei der »der schwarze Körper (...) ein ideologisches Artifact war«.<sup>19</sup> Man denke z.B. an den Erfolg von Josephine Baker oder das begeisterte Sammeln afrikanischer Plastiken. Allein 1923, dem Entstehungsjahr von »A Negra« entstand z.B. auch Brancusis Plastik »La Nègresse« und das Ballett »La création du monde«, an dem Fernand Léger beteiligt war und Blaise Cendrars, einem Freund der brasilianischen ModernistInnen, dessen späterer Brasilienaufenthalt ihnen wesentliche Impulse gab. Das Ballett erzählt eine afrikanische Genesis unter Benutzung angenommener »afrikanischer Formen«, um das Ursprüngliche zu charakterisieren oder symbolisieren. Weitere größere Ereignisse in diesem Jahr waren eine Retrospektive der Arbeiten Gauguins, die Ausstellung »Art nègre«, an der auch Amarals Lehrer Lhote beteiligt war und Paul Poiret, ihr Freund und Schneider.

Die feministische Kulturkritikerin bell hooks zählt einige der Bilder und Klischees auf, die noch heute mit dem Körper schwarzer Frauen verbundenen werden und sich zu »fixed colonizing images« verfestigten: »down to earth, practical, creatures of the mundane (...) mummies, whores, or sluts (...) empty vessels to be filled with the needs of others (...)« und resümiert: »the black female is born to serve – a servant - maid – made to order«, »she is not herself but always what someone else wants her to be«.<sup>20</sup>

Es wäre aber zu einfach, die jeweiligen FotografInnen, KünstlerInnen und TheoretikerInnen einfach als AusbeuterInnen zu brandmarken. Nicht zuletzt weil die Benutzung von Versatzstücken und Assoziationen sog. primitiver Kulturen zur damaligen Zeit auch (sozial-) kritische Implikationen haben konnten. Diese primitivistischen Elemente einschließlich einer nicht-naturalistischen, groben Malweise basierte beispielsweise auf der Vorstellung authentischen Ausdrucks und wurden zur Brechung konventioneller Erwartungen benutzt, v.a. selbstverständlich künstlerischer Erwartungen. Die Rolle des modernen Künstlers wird ja gerade dadurch we-

sentlich bestimmt, daß er sich als Kritiker und Außenseiter der Gesellschaft stilisiert. Natürlich hat das i.d.R. wenig mit den jeweiligen Kulturen zu tun, aus denen die Versatzstücke bezogen wurden, so daß ich weiterhin von einer Aneignung sprechen möchte, unabhängig wie kritisch sie auch gegenüber der eigenen Kultur gemeint war. Hall Forster zeigt mit der Besprechung der bekanntesten Primitivismus-Ausstellung im Jahre 1984 im New Yorker MOMA, wie diese Aneignung des Anderen funktionierte und immer wieder noch funktioniert – wie es der Boom an Ausstellungen mit Objekten aus Afrika, Australien oder anderen Gebieten zeigt.<sup>21</sup> Als entscheidende Prozesse sieht Forster die Dekontextualisierung und die Ästhetisierung an. Sie erst ermöglichten Eskapismus und Exotismus.<sup>22</sup>

In einem kleinen Exkurs werde ich im folgenden auf die Rolle zu sprechen kommen, die das »Indianische« und insbesondere das »Afrikanische« bei der (gesellschaftlich-politischen) Konstruktion des Nationalen einnehmen, die die Bemühungen der ModernistInnen wesentlich beeinflusst hat.<sup>23</sup>

Richard Marin<sup>24</sup> stellt die These auf, daß die Konstruktion der brasilianischen Nation dadurch erfolgte, daß das Afrikanische vergessen, ausgegrenzt wurde. Diese Konstruktion des Nationalen erfolgte nach gleichen Prinzipien wie in Europa: in einer glorifizierten Vergangenheit wird dem Kolonialist der Indianer gegenüber gestellt, der als ursprüngliche Herr des Bodens gilt, aber keine Gefahr mehr für die Sklavengesellschaft war.<sup>25</sup> Dem freien Indianer wurde der arbeitende, versklavte Afrikaner gegenüber gestellt.<sup>26</sup> Doch erst mit der Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1888 wurde das Afrikanische paradoxerweise endgültig abgedrängt. Dies hängt zum einen damit zusammen, daß die bis heute ungelöste Regelung der Bodenfrage nicht an die neuen Verhältnisse angepaßt wurde.<sup>27</sup> Hatte eine Reihe von Afrikanern während der Zeit der Sklaverei erstaunlicherweise gute Aufstiegsmöglichkeiten z.B. als Künstler oder gar Beamte, änderte sich dies nach der Abolition drastisch. Da die ehemaligen Sklaven nicht gefördert wurden, waren sie Analphabeten und durften daher nicht wählen, waren also keine vollwertigen Staatsbürger. Mit der kulturellen und demographischen Europäisierung zwischen 1890 und 1929 verschärfte sich diese Situation. In diesem Zeitraum wanderten 3,5 Millionen EuropäerInnen in Brasilien ein. Sie waren als Arbeitskräfte sehr begehrt, weil sie die europäischen kulturellen Praktiken bereits mitbrachten und nicht erst geformt werden mußten.

Demgemäß entwickelte sich neben und ergänzend zu der Vorstellung von Nationalisierung und Fortschritt, die durch eine Mischung der Rassen verwirklicht werden sollten, ein Ideal der »Verweißung« (»branqueamento«)<sup>28</sup>, das sich in den 20er und 30er Jahren konsolidierte. Und damit galt weiterhin, daß sich die Probleme lösen würden, wenn die Bevölkerung weißer würde.

Obwohl man nicht von einem afrikanischen Bewußtsein sprechen kann, gab es immer wieder von afro-brasilianischer Seite her Bemühungen, die eigene Situation zu verbessern. Mit einigen wenigen Ausnahmen waren es Versuche sich sozial zu »verweißen«, d.h. z.B. bessere Bildungschancen einzufordern. Erst in der Zwischenkriegszeit entstand ein Interesse am »Afrikanischen« als Forschungsobjekt, das – mit Ausnahmen – von weißen Intellektuellen getragen wurde. Bis in die 30er Jahre hinein waren Studien über die afrobrasilianischen Kulturen eine Seltenheit. Neben Arthur Ramos war v.a. Gilberto Freyre von zentraler Bedeutung. Er war Initiator des 1. Afrobrasilianischen Kongresses 1934 in Recife. In seinem 1933 erschienenen Buch »Herrenhaus und Sklavenhütte« besteht die zentrale Botschaft dar-

in, Stolz auf die ethnische Mischung der tropischen Kultur zu sein, nach der der »mestiço« als Symbol »des Brasilianischen« rassen- und klassenlos fröhlich, freundlich und herzlich sei.<sup>29</sup> Zur gleichen Zeit erforschte der Modernist Mário de Andrade auch die afrobrasilianische Musiktraditionen. Doch trotz all dieser Entwicklungen behielt der Wunsch nach Europäisierung und Verweißung weiterhin einen großen Einfluß, der sich beispielsweise in der zeitgenössischen Einwanderungsdiskussion deutlich niederschlug.<sup>30</sup>

Im Gegensatz zur stark dezimierten indianischen Bevölkerung, die eine große Idealisierung erfuhr, wurde die afrikanische Bevölkerung damit lange aus der kollektiven Geschichte des Landes ausgeschlossen.

Vor diesem Hintergrund ist die Einbeziehung des afrikanischen Elements in die brasilianische Nationalkultur, wie die ModernistInnen sie intendierten, zu sehen. (Re-)produziert und variiert nun Tarsila do Amaral Idealisierung und Ausschluß? Sind die brasilianischen ModernistInnen und mit ihnen Amaral einem »Mythos des Primitivismus«<sup>31</sup> aufgefressen? Heiligen die Ziele, nämlich die besondere Rolle des »Anderen« im Prozeß nationaler Modernisierung, die Mittel?

Zur Aktualität des Exotischen in Paris des Jahres 1923 äußerte sich Oswald de Andrade auf einer von ihm organisierten Konferenz an der Sorbonne mit dem Titel »Das intellektuelle Streben des gegenwärtigen Brasilien«: »Noch nie war es möglich, sich im Pariser Ambiente so wohl zu fühlen (...) Die suggestive Anwesenheit der Negertrommel und des Indianergesangs (...) Diese ethnischen Kräfte sind hypermodern.«<sup>32</sup> Es folgt eine Würdigung verschiedener KünstlerInnen u.a. der »Anthologie Nègre« (1924) von Cendrars. Er erwähnt neben Amaral noch zwei weitere brasilianische Künstler, die sich in Paris aufhielten und hier ebenfalls ihren Blick auf die afro-brasilianische oder indianische Bevölkerung und Kultur gerichtet hatten. Es handelt sich um Vicente do Rego Monteiro und Emiliano Di Cavalcanti, einer der Initiatoren der »Woche der Modernen Kunst« von 1922. Andrade lobte bei Rego Monteiro vor allem die Stilisierungen »unserer indigener Motive, um damit eine brasilianische dekorative Kunst zu schaffen«.<sup>33</sup>

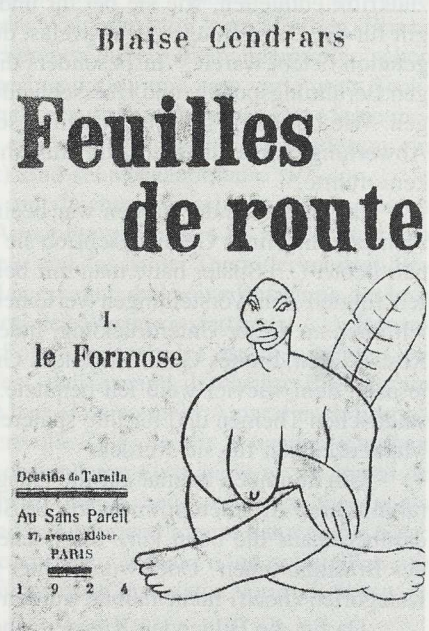
Unter diesen Eindrücken schrieb Amaral an ihre Eltern: »Ich fühle mich immer mehr als Brasilianerin. Ich möchte die Malerin meines Landes sein. Ich bin so dankbar, daß ich meine ganze Kindheit auf der Fazenda verbracht habe.«<sup>34</sup> Sie notierte auch, daß die Assistentin ihres Zeichenlehrers Lhote ihre Aktstudien auf folgende Weise kommentierte: »Du weißt zu viel (...) Sei bescheidener. (...) male mit der Unschuld eines Kindes.«<sup>35</sup> Und sie ergänzt in ihr Tagebuch: »Danach sah ich, wie schwierig es ist zu vergessen und wieviel Anstrengung es erfordert, nicht der Andere zu sein«. Und etwas später beteuerte sie ihren Eltern gegenüber: »Denkt ja nicht, daß diese Tendenz zum Brasilianischen in der Kunst hier schlecht ankommt. Ganz im Gegenteil. Was man hier will, ist, daß jeder den Beitrag seines eigenen Landes einbringt. Daher rührt der Erfolg des russischen Balletts her, der japanischen Graphik und der schwarzen Musik. Paris hat die Nase voll von der Pariser Kunst.«<sup>36</sup> Einige Monate später wiederum schrieb sie ihren Eltern, daß sie beabsichtige lange Zeit auf der Fazenda zu bleiben, um für ihre Rückkehr nach Paris viele »brasilianische Themen« zu haben.<sup>37</sup> In dieser Zeit übte sie im Atelier Fernand Légers: sie fertigte eine Reihe geometrischer Studien (in der Art Légers) an und probierte seine glatte Maltechnik aus, die sie dann auch beibehielt. Im September konstatierte sie schließlich: »Meine Reise nach Brasilien ist notwendig, weil ich mit

der aktuellen Entwicklung meiner Malerei meine zukünftige Ausstellung in Paris vorbereiten werde.«<sup>38</sup>

Gegen Ende ihres Parisaufenthaltes erhielt Amaral schließlich einen Brief von Mário de Andrade, in dem er sie anklagte: »Ihr habt euch bis unter die Haut zu Parisern gemacht. Dies ist fürchterlich. Tarsila, komm wieder zu dir! Verlasse Gleizes und Lhote (...) die Dekadenten! Verlasse Paris! Komm zum Urwald, wo es keine Negerkunst gibt, wo es auch keine netten Bäche gibt. Es gibt URWALD. Ich habe den Urwaldismus gegründet. Ich bin Urwaldist. Dies ist es genau, was die Welt, die Kunst, Brasilien und meine liebste Tarsila brauchen.«<sup>39</sup>

Kurz nach ihrer Rückkehr nach Brasilien war in einem Artikel der Revista do Brasil zu lesen: »In der Malerei sind wir total hinterher. Unsere Meister gehören alten Schulen an und die Jungen sind überhaupt nicht neugierig auf das, was im Ausland passiert. Ist Tarsila do Amaral eine Ausnahme? (fragt der unbekannte Verfasser) Sie wird demnächst eine Ausstellung ihrer modernsten Bilder machen.«<sup>40</sup> Ihr Atelier wurde künstlerischer Mittelpunkt der Stadt. Sie stellte darin ihre Sammlung europäischer Kunst aus. Dazu zählten Bilder von Delaunay, Léger, Gleizes, Brancusi, Rousseau und De Chirico. Das Atelier war auch einer der wenigen Orte, an dem ihre eigenen Arbeiten öffentlich zu sehen waren. Obwohl sie geplant hatte in São Paulo auszustellen, wurde die erste Einzelausstellung allerdings erst 1926 in Paris realisiert.

Noch in diesem Jahr besuchte Blaise Cendrars auf Anregung Oswald de Andrades und auf Einladung Paulo Prados, einem wichtigen Kunstmäzen, für sechs Monate das Land. Cendrars war begeistert von Brasilien, sammelte Eindrücke, die er in seinen »Feuilles de route« verarbeitet.<sup>41</sup> Schon in Paris war er exotischen Ele-



Titelblatt Feuilles de route, Paris 1924, Zeichnung von Tarsila do Amaral



menten gegenüber offen und es heißt, daß er daher für die Einladung nach Brasilien in Frage kam. Cendrars »Anthologie nègre«, eine Sammlung von Gedichten, die Andrade auf seiner Konferenz in Paris so gelobt hatte, wurde auch von Gilberto Freire wegen seiner Sensibilität gegenüber ethnischen Themen sehr gepriesen. Freire, dessen »Herrenhaus und Sklavenhütte« er übersetzen wollte, würdigte ihn als »klarsichtigen Interpreten der mestizischen Kultur« Brasiliens.<sup>42</sup>

Es erwies sich, daß Cendrars ein wichtiger Kristallisationspunkt und Impulsgeber für die Gruppe der ModernistInnen war. Vielleicht hängt das damit zusammen, daß er sie in ihren Überlegungen und Arbeiten bestätigte und ihnen das Gefühl gab, daß ihre Bemühungen über ihn eine Anerkennung in Paris erfahren würde. Allerdings äußerte sich Cendrars auch kritisch. Er sprach Oswald de Andrade auf die Problematik zu enger Kontakte mit der herrschenden Oligarchie hin an. Er warf den ModernistInnen vor, sich viel zu stark nach Paris hin zu orientieren und ihre Brasilianität zu wenig zu schätzen.<sup>43</sup>

Zu ihren gemeinsamen Projekten zählten Reisen nach Rio oder in das Landesinnere, zu Barockstädten in Minas Gerais, Bahia und im Nordosten des Landes<sup>44</sup>, damals noch schwerer zugängliche Gebiete, in denen sich die KünstlerInnen auf die Suche nach brasilianischer Volkskultur machten.

Tarsila do Amaral ihrerseits war mit sehr vielen neuen Arbeiten beschäftigt. Sie lassen sich thematisch in zwei große Gruppen unterteilen: Darstellungen der Stadt und Darstellungen von Favelas sowie der Volkskultur. Die Städte wurden durch glatte Fassaden moderner Gebäude repräsentiert, ohne Perspektive. Raum wurde durch Überlappungen und Verkleinerungen erzeugt. Antropomorphe Gegenstände, wie z.B. Petroleumpumpen stehen in ihnen, aber keine Menschen. Diese Bilder wurden mit dem Begriff »industrieller Primitivismus« bedacht<sup>45</sup>, die keine Sozialkritik enthielten, wie sie bei ihr und anderen nach 1930 vorkomme. Ähnliches gilt für die Darstellungen der Favelas, die allerdings mit Menschen, Tieren und Vegetation belebt waren.<sup>46</sup> Insbesondere diese und vor allem viele späte Arbeiten zeigen Berührungspunkte und Überschneidungen mit kunsthandwerklichen Darstellungen. Wie bei ihren späteren Arbeiten sollte es genau dieser Zug sein, der zu einer Abwertung und schließlich zum Ausschluß dieser Arbeiten von ihren »Meisterwerken« führte.<sup>47</sup>

Ihr Gebrauch der Farben war beeinflusst von den Reisen in das Landesinnere. »Ich fand in Minas Gerais«, schrieb sie 1939, »die Farben, die ich in meiner Kindheit liebte. (...) Später hatte man mir beigebracht, sie seien häßlich und provinziell. Ich folgten den Vorstellungen verfeinerten Geschmacks. (...) Doch später rächte ich mich an dieser Unterdrückung, indem ich auf meinen Leinwänden pures Blau, Rosa-Violett, breites Gelb, singendes Grün auftrug, alle mehr oder wenig gesättigt, je nach dem wieviel weiß ich benutzte.«<sup>48</sup> Diese Farben benutzte sie auch für die städtischen Themen und für ihre späteren Arbeiten. Sie sollten fast so etwas wie ein Markenzeichen für sie werden.

Um nun noch einmal auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: variiert Amaral mit ihren Arbeiten primitivistische Schemata und Denkweisen? Reproduziert sie darüberhinaus die oben kurz umrissenen Ausschlußstrategien in der Konstruktion des Brasilianischen? Oder wurden hier neue Strategien entwickelt, die mit unseren Kategorien (noch) nicht faßbar wurden?

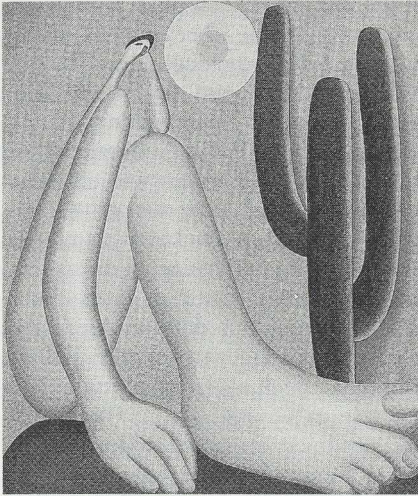
Da für die Bildenden Künste bisher so gut wie keine Falluntersuchungen ge-

macht oder theoretischen Ansätze entwickelt wurden, werde ich mich vorwiegend auf Arbeiten anderer Disziplinen<sup>49</sup> stützen und vestehe meine Überlegungen im wesentlichen als erste Annäherungen. Angesichts der Schwierigkeiten einer Beurteilung möchte ich auf ein Umdenken verweisen, das in Bezug auf die Interpretation von Kulturen jenseits »westlicher« Paradigmen entwickelt wurde. Mary Louise Pratt lenkt beispielsweise in ihrer Studie »Imperial Eyes«<sup>50</sup> die Aufmerksamkeit auf Ambivalenzen, die lange vom Zentrum her nicht lesbar waren und als chaotisch, barbarisch, strukturlos, dann auch als unterentwickelt oder rückständig bezeichnet wurden. Es handelt sich um kulturelle Äußerungen der kolonialen Grenzen, die sie »Kontaktzonen« nennt. Diese Äußerungen, die durch eine »teilweise Zusammenarbeit und Aneignung der Sprache des Eroberers« entstehen, sind »mehrsprachig und dialogisch« konstituiert und bauen darauf auf, daß sie durch ihre Adressierung an ein Publikum der Metropolen und der eigenen sozialen Gruppe eine heterogene Rezeption erfahren. Sie dienen damit auch als Einstieg in die Kultur der Metropolen.

Solche Ambivalenzen werden in der zwar positiven, aber doch widersprüchlichen Rezeption der ersten Einzelausstellung von Tarsila do Amaral in der Galerie Percier im Jahre 1926 in Paris zum Ausdruck gebracht, aber auch in Besprechungen ihrer ersten beiden Einzelausstellungen in Brasilien im Jahre 1929.

In der Pariser Ausstellung wurden 18 Arbeiten vorwiegend aus der Pau-Brasil-Zeit ausgestellt, u.a. »A Negra«.<sup>51</sup> Auf der einen Seite konstatiert der Pariser Kritiker Maurice Raynal, daß die Ausstellung einen besonderen historischen Augenblick in der künstlerischen Autonomie Brasiliens darstelle. In einer anderen Besprechung im Paris Midi heißt es ferner: »São Paulo, die brasilianische Stadt, bringt modernere Maler hervor als das Alte Europa«. Der Titel »Exotische Malerei« verweist allerdings auf eine andere Lesart, auf die andere Seite der Moderne. Immer wieder fällt nämlich das Exotische auf, v.a. durch die Wahl der Motive und Farben. Ferner werden die Naivität und das Phantastische hervorgehoben. Ineinandergreifen sehen einige Kritiker »eine sehr ehrliche exotische Inspiration und eine verfeinerte Technik, die es mit den modernsten Errungenschaften aufnehmen kann«. Die »Serie mechanisch-tropischer Landschaften und die exotischen Figuren (wie wiederum ein anderer Kritiker in »Renaissance« schreibt) sind sehr bezaubernd«.

Ähnliche Ambivalenzen – allerdings mit leichten Verschiebungen – zeigen sich bei den Besprechungen von Amarals Ausstellungen in Rio de Janeiro und São Paulo des Jahres 1929.<sup>52</sup> Auf der einen Seite – und das ist der Tenor der meisten Besprechungen – herrscht Begeisterung vor. Man erkennt, daß »eine Befreiung der brasilianischen Kultur von der Kultur und Moral des Westens« stattfindet (...). Besonders die Farben werden als unschuldig und als Ausdruck des brasilianischen Geistes empfunden. Mehrere Kritiker stellen fest, daß Amaral durch ihre Bildung am Pariser Kubismus das Eigene zurückerobert hat: »Um so mehr Amaral nach Europa fuhr, um so mehr schaffte sie es, unsere wertvolle Zeit, die wir in unserer Kindheit verloren haben, wiederzufinden (...)«. Auf der anderen Seite heißt es im *Jornal de Comércio*: »Die Kunst von Frau Tarsila nicht zu mögen, bedeutet viel zu wagen: als rückständig zu gelten (...)« und als schlagendes Argument kommt dann dieser Satz: »Sehen Sie, was die Kritiker in Europa geschrieben haben«. Und schließlich »O Paiz«: »Tarsila ist sehr freiheitlich. Sie muß nur noch ihr letztes Vorurteil überwinden: die Pariser Mode«.



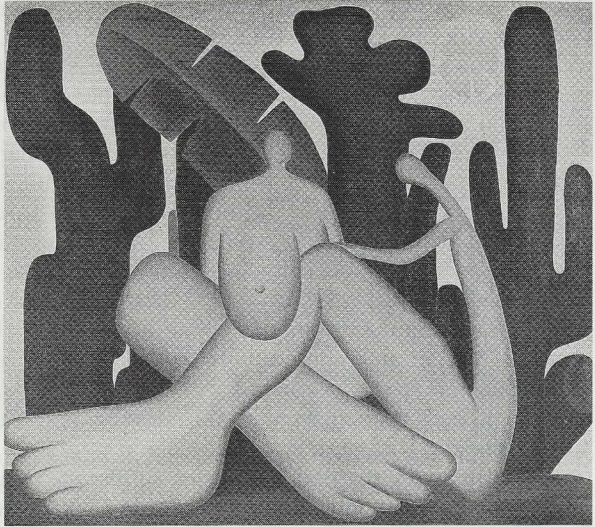
Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, Sammlung Maria Anna und Raul de Souza Dantas Forbes, São Paulo

Ziel der ModernistInnen war eine eigene, d.h. nationale Identität und Kultur. Aus heutiger Sicht, stellt sich hierbei aber die Frage, inwiefern die nationalen Modelle, die hinter den modernistischen Ambitionen stehen, nicht neue Ausschlußmechanismen geschaffen haben. Es ist ja bekannt, daß gerade die Moderne – wie u.a. Anthony Giddens<sup>53</sup> sie beschreibt – Differenz, Ausschluß und Marginalisierung schafft oder intensiviert, wie ich es durch die Skizzierung der zeitgenössischen brasilianischen Rassen- und Einwanderungspolitiken angedeutet habe. Es ist schwierig zu einem Urteil zu kommen, da wir auch von unterschiedlichen Konzepten des »Nationalen« auszugehen haben. Wird der Nationalismus in Europa eher als konstitutives Strukturmerkmal von Imperialismus und Kolonialismus definiert, überwiegt in Lateinamerika die Vorstellung, daß er auch ein Gegenbegriff zu Imperialismus und Kolonialismus ist.<sup>54</sup> Es sind gerade diese Ambivalenzen, die eine Interpretation erschweren, und darüberhinaus auch unterschiedlichste Anschlüsse sowohl in Brasilien wie auch in Europa ermöglichen.

Unter Berücksichtigung der skizzierten Ansätze zu einer Theoretisierung eines Kulturaustausches in den »Kontaktzonen« möchte ich im folgenden auf die »Antropofagia« eingehen, bei der eine europäische Denkfigur uminterpretiert und als Ausgangspunkt für eine selbstbewußte Neubestimmung zum europäischen Zentrum dient. Amarals Gemälde »Abaporu« (1928) und »Antropofagia« (1929) bringen diese Figur wirkungsvoll auf den Punkt.

Wie bereits erwähnt, bedeutet »Abaporu« im indianischen Tupi-Guarani »Menschenfresser«. Das Gemälde diente als Anregung für das »Manifesto de Antropofagia« von 1928, in dem die zeichnerische Variante des Themas enthalten war. Unter einer stilisierten Sonne oder Kaktusblüte sitzt ein riesenhaftes Wesen mit einem winzigen Kopf neben einer imposanten Kaktuspflanze. Jahre später stellte Amaral auch bei diesem Motiv eine Verbindung zu ihrer Kindheit her: »Ich begriff, daß ich selbst es war, die unbewußte Bilder dargestellt hatte. Sie rührten von Geschichten her, die ich in meiner Kindheit gehört hatte.«<sup>55</sup> Es waren Geschichten, die

Tarsila do Amaral, Antropofagia, 1929, Privatsammlung



ihr alte schwarze Angestellte auf der Fazenda zum Einschlafen immer wieder erzählt hatten. In »Antropofagia« vereint Amaral in einer Geste virtueller Selbstkannibalisierung<sup>56</sup> ihre zwei großen, monumentalen Figuren. Die »Negra« von 1922 und das (möglicherweise männliche) Wesen »Abaporu« von 1928 sitzen verschränkt verschlungen und mit ihren überdimensionierten Armen und Beinen fast schon zu einer einzigen Figur verschmolzen in einer Landschaft, die aus einer Sonne, mehreren Kakteen und einem Palmblatt besteht. Assoziationen zu Fruchtbarkeit, Sinnlichkeit und Sexualität drängen sich auf, die auch schon bei »A Negra« konnotiert waren. Nicht zuletzt verweisen Assoziationen mit dem paradiesischen Paar Adam und Eva auf ein imaginäres Konzept eines ursprünglichen Brasiliens. In der kunsthistorischen Literatur wird betont, daß in diesen beiden Arbeiten Stilisierungen und Verzerrungen eine traumartige, phantastische Szenerie erzeugen, die surrealistische Züge haben. Seit »A Negra« und bis zum Ende der 20er Jahre wurde diese Tendenz in Amarals Arbeiten immer stärker. Das Phantastische beinhaltet eine Betonung des Ursprünglichen und Primitiven, das bevorzugte Anschlußstellen für europäische und US-amerikanische Vereinnahmungen bietet, wie wir es an den vor allem an vielen (in den Vereinigten Staaten realisierten) Ausstellungen über Lateinamerikanische Kunst verfolgen können<sup>57</sup>, bei dem besonders der lateinamerikanische Surrealismus einen großen Anklang fand.<sup>58</sup>

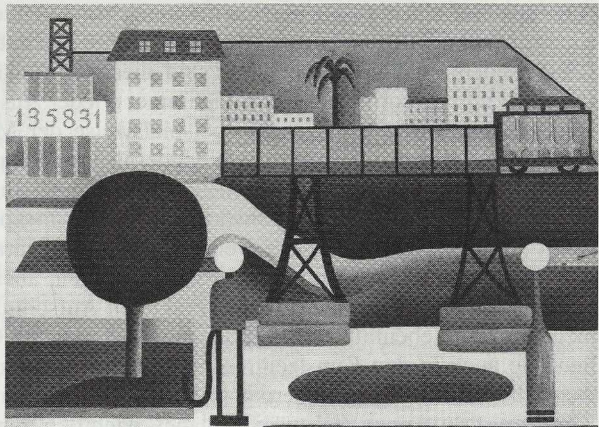
Standen nun bei »A Negra« und in der Pau-Brasil-Zeit zunächst »brasilianische« und »europäische« Elemente nebeneinander, wird bei »Abaporu« und »Antropofagia« eine neue Entwicklung erkennbar. Wie es allein schon der Titel des fast gleichzeitig entstandenen anthropophagischen Manifestes von Oswald de Andrade suggeriert, wird der im europäischen Diskurs des »Anderen« pejorative Kannibalismus<sup>59</sup> transformiert, umgewertet zu einer positiven Eigenschaft, bei der nur das Positive der europäischen Kulturen einverleibt wird und der Rest wieder ausgeschieden. Das bedeutete »das kritische Verschlingen des universellen Kulturerbes, des Weißen-Mannes; ausgeführt nicht von der untertänigen, rekonzilianten Perspektive

des 'edlen Wilden', sondern vom unverbrauchten Standpunkt des 'unedlen Wilden', des Antropophagen (...). Dies (...) schließt eine Unterwerfung (eine Katechisierung) aus und setzt an ihre Stelle eine Transkulturation, besser noch: eine Umwertung: ein kritischer Blick auf die Geschichte (...) geeignet ebenso zum Ein- und Ausschluß, zur Dehierarchisierung oder Dekonstruktion.«<sup>60</sup>

Bezeichnenderweise diene also die Kehrseite der Moderne, also die europäische Konstruktion des »unedlen Wilden« alias Kannibalen, als Anknüpfungspunkt für die Infragestellung der Projektionen, Ein- und Ausschlüsse und Hierarchien, die für die brasilianische Kultur- und Kunstgeschichte prägend sind. Sie führte dabei aber nicht zu einer einfachen Umkehrung, sondern zu einer subtilen Verschiebung bzw. Parodie oder Karnevalisierung<sup>61</sup>: der groteske Körper »verschlingt die Welt und läßt sich von ihr verschlingen«<sup>62</sup> und hebt damit alle Differenzen und Kategorien auf. Mit der anthropophagischen Geste sollte eine Verschiebung vom Ort des Aufeinanderprallens europäischer, indigener, afrikanischer und anderer Kulturen auf den Körper initiiert werden, um an diesem Ort des Verschlingens und Verschmelzens die Differenzen aufzulösen.

Genau an die jegliche Kategorien auflösende Figur bzw. Strategie der Kannibalisierung knüpften Jahrzehnte später Hélio Oiticica und Lygia Clark an, die mit ihren Arbeiten mit/in und zwischen Körpern mehrere KünstlerInnengenerationen beeinflusst haben und gegenwärtig sowohl in Brasilien als auch im Ausland einen regelrechten Ausstellungsboom erleben. Die Menschenfresserei diene auch bei diesen beiden KünstlerInnen als Metapher für Synkretismus, wie es die Inkorporierung und die Auflösung der Körpergrenzen beispielsweise bei Oiticicas Parangolés zeigen oder die »Baba Antropofaga« von Clark der 60er und 70er Jahre. Für beide Arbeiten ist eine Verflüssigung der Kategorien bzw. Oppositionen grundlegend, z.B. von Körper/Geist, Innen/Außen, Kunst/Leben und ethnischen Kulturen.<sup>63</sup> Hatte der kulturelle Kannibalismus der ModernistInnen lediglich auf einer symbolischen Ebene operiert, die der »symbolischen Gewalt« des Ausschlusses und der Selektion (wie sie Bourdieu nennt) entgegenarbeitet<sup>64</sup>, operierten Oiticica und Clark mit realen Körpern, sozialen Akteuren (z.B. der Armutsgebiete von Rio) und gesellschaftlichen Institutionen und nahmen damit die Dimension sozialer Aktionen an, die zumindest den Anspruch hatten, in das »Leben« einzugreifen – was ohne Amaral und die ModernistInnen jedoch auch nicht denkbar gewesen wäre. Inwiefern sich das Problem des kulturellen Kannibalismus als symbolische und ambivalente Strategie bei ihnen verlängerte, möchte ich weiter unten im Zusammenhang mit den Verwerfungen einer »exogenen Moderne« noch einmal ansprechen.

Der Theoretiker Sérgio Luiz Prado Bellei<sup>65</sup> geht angesichts der Bedeutung, die die kulturelle Antropophagie für die brasilianische Kunst und Kultur im allgemeinen erlangt hat, so weit, sie als eine Strategie zu interpretieren, die die Binarität zwischen Kopie und Original aufzulösen vermag – eine Binarität, die für »periphere Länder« zum Verhängnis wurde, da ihnen nach diesen Vorstellungen lediglich die Rolle übertragen wurde, dem Original nachzueifern und doch nur wieder Kopien zustande zu bringen. Bellei spricht daher nicht mehr von Kopien, sondern von Vermittlungsstrategien, die an kulturellen Grenzen (vor allem zwischen dominierenden und dominierten Kulturen) zur Wirkung kommen.<sup>66</sup> Der kulturelle Kannibalismus wird denn auch von einigen, wie Augusto de Campos, als einzig wahre brasilianische philosophische Tradition bezeichnet und Brasilien als »Land der Vermitt-



lung« apostrophiert.<sup>67</sup> Allerdings muß Bellei aber auch einsehen, daß die »Vermittlung« keine Lösung für grundlegende gesellschaftliche Probleme bietet.

Wie nun ist der Modernismo und insbesondere der kulturelle Kannibalismus als dekolonisierende Strategie aus heutiger Perspektive einzuschätzen? Wie weiter oben umrissen, verweist die Aneignung des Primitivismus der Metropolen und vor allem die europäische Figur des Kannibalismus auf Verschiebungen, die aus »KopistInnen« selbstbewußte »VermittlerInnen« machte, die aber auch Widersprüchlichkeiten bzw. Ambivalenzen entwickelte und verstärkte. Diese Widersprüchlichkeiten beeinflussen auch gegenwärtig noch Beurteilungen von Amarals Arbeiten und Einschätzungen des Modernismo.

Zum einen wird die Meinung vertreten, daß die Benutzung afrikanischer Elemente für Amaral eine andere Bedeutung als für die europäischen PrimitivistInnen gehabt hätte, da sie Teil eines nationalen (Modernisierungs-) Projektes gewesen sei.<sup>68</sup>

Zum anderen wird die Arbeit »A Negra« als Modell für die Konflikte der brasilianischen Kunst und Kultur gesehen, da sie eine anthropophage und phantastische Ebene (versinnbildlicht durch die Figur selbst) und eine konstruktivistische Ebene (versinnbildlicht durch den abstrahierten Hintergrund) in einem ambivalenten Ganzen vereine. Die damit geschaffenen Konfliktebenen bieten dieser Meinung zufolge wiederum unterschiedliche Anschlußmöglichkeiten.<sup>69</sup>

Darüberhinaus werden die Aneignungsversuche gegenüber der hegemoniellen Kultur als rein virtuelle Gesten eingeschätzt, befangen in ihren konzeptuellen Dilemmata, die die grundsätzlichen Widersprüche des Modernismus in »peripheren Ländern« widerspiegeln.<sup>70</sup> Diese Widersprüche, die nicht nur auf das Verhältnis von »Peripherie« und »Zentrum« abzielen, sondern auch von Kultur/Kunst und Gesellschaft, führten nicht zuletzt dazu, daß der brasilianische Modernismo von einigen als »exogene Moderne« verabschiedet wurde.<sup>71</sup> Denn »unser Modernismo fand ohne Modernisierung statt« konstatierte Renato Ortiz<sup>72</sup>, »was die Schaffung einer Trennung zwischen der Bewegung und ihrer eigenen, sie stützenden Gesellschaft bewirkt«. Diesen Vorstellungen gemäß habe der Modernismo keinen entscheidenden Einfluß auf die diskursive und institutionelle Entwicklung und Öffentlichkeit des Landes gehabt. Die Selbstreflexivität der Anthropophagischen Bewegung und an-

derer späterer künstlerischer sowie theoretischer Ansätze seien daher ohne eigentlichen Einfluß geblieben. Die seit den 20er Jahren diskontinuierlichen, sich nicht einschreibenden Erneuerungsversuche sind dieser Einschätzung zufolge daher abgeschwächt und zu Formeln erstarrt, die immer wieder Anschlüsse für ideologisch aufgeladene Interessen bieten – wie beispielsweise der Militärdiktatur der 60er und 70er Jahre<sup>73</sup>, die sich der nationalen Modernisierung verschrieben hatte. Ein Problem, mit dem Kunst- und Kulturbetrieb des Landes bis heute zu kämpfen hat.<sup>74</sup>

Eine Untersuchung gegenwärtiger Ausstellungspolitiken, die danach fragt, wann und in welchem Kontext welcher Teil von Amarals Werk präsentiert wird<sup>75</sup>, könnte über Interessen und deren Verschiebungen, aber auch über »vermittelnde« und dekolonisierende Theorien und Praktiken Aufschluß geben. In diesem Zusammenhang wäre ebenfalls der »Entdeckung« Clarks und Oiticicas<sup>76</sup> sowohl in Brasilien wie auch in den Kunstzentren nachzugehen und im Zusammenhang mit dem Ausstellungsboom lateinamerikanischer, asiatischer und vor allem afrikanischer Kunst zu diskutieren. Ziel wäre es dabei, nach den »anderen Modernen«<sup>77</sup> zu fragen, ihre AkteurInnen, Formen und Widersprüche zu beschreiben, ebenso ihre Prämissen, Kontexte und Wechselwirkungen untereinander und mit den »Zentren«. Nicht zuletzt könnte dies zu einer Revision der »westlichen Moderne« – wie sie uns hier bis heute darstellt, beispielsweise in der diesjährigen anmaßenden Jahrhundertbilanz »Die Epoche der Moderne. Kunst im 20. Jahrhundert« (Berlin) – beitragen. Denn: »Weil die westliche Moderne den Pluralismus der Überzeugungen und Wertsysteme als ihre Leitidee propagiert, wird deutlich, aus welchen Motiven heraus wir andere Kulturen ihren pluralen Charakter bestreiten«, argumentiert Wolf Lepenies: »Wir möchten damit ihre Anschlußfähigkeit an die Moderne in Frage stellen oder doch zumindest die faktische Kontrolle über einen solchen Anschluß behalten.«<sup>78</sup>

## Literatur

- Ades*, Dawn: Modernism and the Search for Roots. In: Ders.: Art in Latin America. The Modern Era, 1820-1980. New Hawen/NY 1989, 125-149 und 309-313; *Amaral*, Aracy: Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas. São Paulo 1970; *Amaral*, Aracy: Tarsila – sua obra e o seu tempo. São Paulo 1975; *Amarante*, Leonor: As Bienais de São Paulo, 1951-1987. São Paulo 1989; *Ashton*, Dore: Surrealism and Latin America. In: Rasmussen, Waldo (Hg.): Latin American Artists of the Twentieth Century. New York 1993, 106-115; *Bakewell*, Liza: Bellas Artes and Artes Populares. The Implications of Difference in the Mexico City Art. In: Bright, Brenda Jo/ Liza Bakewell (Hg.): Looking High and Low. Art and Cultural Identity. Tucson 1995, 19-54; *bell hooks*: Facing Difference. The Black Female Body. In: Diess.: Art on My Mind. Visual Politics. New York 1995, 94-100 (+ Representing the Black Male Body, 202-212); *Bellei*, Sérgio Luiz Prado: Brazilian Culture in the Frontier. In: Shifting Frontiers. Historical Transformations of Identities in Latin America. London 1995 (= Bulletin of Latin America Research 14/1995); *Bercht*, Fátima: Tarsila do Amaral. In: Rasmussen, Waldo (Hg.): Latin American Artists of the Twentieth Century. New York 1993, 52-59; *Boaventura*, Maria Eugenia: A Vanguarda Antropofágica. São Paulo 1985; *Brett* Guy: Lygia Clark and Hélio Oiticica. In: Rasmussen, Waldo (Hg.): Latin American Artists of the Twentieth Century. New York 1993, 100-105; *Brett*, Guy: Museo Parangolé. In: Trans 1/1995, 6-10; *Campos*, Haroldo de: Poesia, Antipoesia, Antropofagia. São Paulo 1978; *Campos*, Haroldo de: De la raison anthropophage. In: Lettre Internationale 20/1989, 45-47; *Clifford*, James: Histories of the Tribal

and the Modern. In: Ders.: The Predicament of Culture. 20th Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge 1988, 189-214; *Dominguez*, Virginia R.: Of Other Peoples: Beyond the »Salvage« Paradigm. In: Forster, Hall (Hg.): Discussions in Contemporary Culture 1. Seattle 1987, 131-137 und Diskussion mit James Clifford und Trinh T. Minh-Ha ebd.; *Forster*, Hall: The »Primitive« Unconscious of Modern Art. In: Frascina, Francis/Jonathan Harris (Hg.): Art in modern culture. London 1992, 199-209; *Giddens*, Anthony: Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age. In: Frascina, Francis u.a. (Hg.): Art in modern culture. London 1992, 17-22; *Gonzalez*, Mike/David *Treece*: The Gathering of Voices. The Twentieth-Century Poetry of Latin America. London/New York 1992, 65-106; *Hall*, Stuart: Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht. In: Ders.: Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2. Hamburg, 1994, 137-179; *Hiller*, Susan (Hg.): The myth of primitivism. London 1991; *Kossov*, Boris/Maria Luiza Tucci *Carneiro*: O Olhar Europeu. O Negro na Iconografia do Séc. XIX. São Paulo 1994; *Lepenies*, Wolf: Selbstkritische Moderne oder das zwanzigste, das europäische Jahrhundert – am Ende. In: Die Epoche der Moderne – Kunst im 20. Jahrhundert (Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau) Berlin 1997, 29-38; *Marcus*, George E./ Fred R. *Myers* (Hg.): The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley/LA/London 1995; *Marin*, Richard: L'identité brésilienne ou l'incertaine négritude. In: Caravelles. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien 62/1994, 135-152; *Morais*, Frederico: Entre la construction et le rêve: l'abîme. In: Modernidade. Art brésilien du 20e siècle. Musée de la Ville de Paris. 1987/88, 47-53; *Mosquera*, Gerardo (Hg.): Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America. London 1995; *Nelle*, Florian: Atlantische Passagen. Paris am Schnittpunkt südamerikanischer Lebensläufe zwischen Unabhängigkeit und Kubanischer Revolution. Berlin 1996; *Nicodemus*, Everlyn: Bourdieu out of Europe? In: Third Text 30/1995, 3-12; *Nunes*, Zita: Anthropology and race in Brazilian modernism. In: Barker, Francis u.a. (Hg.): Colonial discourse/postcolonial theory. Manchester 1994, 115-

125; *Ortiz*, Renato: Advento da modernidade? In: Herlinghaus, Hermann/Monika Walter (Hg.): Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Berlin 1994, 185-196; *Peixoto*, Nelson Brissac: Arte Brasileira na Era da Globalização. In: Eliana Maria de Melo Souza: Cultura Brasileira. Figuras de Alteridade. São Paulo 1996, 107-111; *Perry*, Gill: The Primitivism and the »Modern«. In: Harrison, Charles u.a. (Hg.): Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century. New Haven/London 1993, 3-85; *Pontual*, Roberto: Anthropophagie et/ou construction: une question de modèles. In: Modernidade. Art brésilien du 20e siècle. Musée de la Ville de Paris. 1987/88, 39-46; *Pratt*, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation. London 1992; *Price*, Sally: Primitive Art in Civilized Places. Chicago/London 1991; *Ramírez*, Mari Carmen: Beyond the »Fantastic«. Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art. In: Mosquera, Gerardo (Hg.): Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America. London 1995, 229-246; *Reily*, Guzel Ana: Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: Stokes, Martin (Hg.): Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place. Oxford 1994, 71-96; *Rincón*, Carlos: Die neuen Kulturtheorien. Vor-Geschichten und Bestandsaufnahme. In: Scharlau 1994, 1-35; *Rith*, Isabel Magni: Ancestralismo. Kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jhs. München 1994; *Salzstein*, Sonia: Problemas atuais de arte brasileira. O moderno e o contemporâneo. In: Eliana Maria de Melo Souza (Hg.): Cultura brasileira. Figuras de alteridade. São Paulo 1996, 95-106; *Scharlau*, Birgit (Hg.): Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen 1994; *Schelsky*, Detlev: Das Verhältnis der Rassen in Brasilien. In: Briesemeister, Dietrich u.a. (Hg.): Brasilien. Politik-Wirtschaft-Kultur. Frankfurt 1994, 124-139; *Schumm*, Petra: Mestizaje und cultura híbridas – kulturtheoretische Konzepte im Vergleich. In: Scharlau 1994, 59-80; *Schütting*, Sabine: Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika. Reinbeck 1997; *Skidmore*, Thomas E.: Racial Ideas and Social



Policy in Brazil, 1870-1940. In: Graham, Richard (Hg.): *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Austin 1990, 7-36; *Torgovnick*, Marianna: *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago/London 1990; *Walter*, Monika: *Wie modern ist das Denken über die Moderne in Lateinamerika?* In: Scharlau 1994, 36-48; *Wehrli*, Peter K.: »Dieser Schweizer hat die Brasilianer brasilianisiert«. *Blaise Cendrars und der Modernismo*. In: *Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung*. Zürich 1992 (Katalogbuch zu den Junifestwochen 1992), 341-346.

## Anmerkungen

- 1 Zitat aus dem »Anthropophagischen Manifest« von Oswald de Andrade. Dieser Aufsatz ist die erweiterte, überarbeitete Fassung eines Vortrages im Rahmen des Symposiums »Fremd für uns? Von wem entfernt? Brasilien« (Wien 1995). Alle Übersetzungen der Zitate stammen von der Autorin.
- 2 Salzstein 1994. Einen Überblick über die lateinamerikanische Modernediskussion bieten Rincón 1994 und Walter 1994.
- 3 Zur Bedeutung des Aufenthaltes in Paris für viele KünstlerInnen aus Lateinamerika vgl. Nelle 1996.
- 4 Vgl. Ramírez 1995.
- 5 Vgl. genauer Boaventura 1985 und Nunes 1994.
- 6 Vgl. Ades 1989, 311.
- 7 Vgl. die differenzierte Analyse des Manifestes von Gonzalez/Trece 1992.
- 8 Ades 1989, 136.
- 9 Vgl. z.B. Amaral 1975.
- 10 Sie beschrieb das Feld folgendermaßen: »Die ersten Kubisten waren Zerstörer. Daher die destruktive Epoche. Danach kam die Suche nach puren Materialien, der integrale Kubismus, die geometrische Reaktion, das Volumen. Jetzt kehrt man auf ehrliche Weise zur Konstruktion der Form zurück«. Die Gegenwart bringe der Menschheit ganz neue Erfahrungen: »die Kunst des 20. Jahrhunderts«, fügt sie hinzu, »sucht den Ausdruck, der den wissenschaftlichen Entdeckungen und dem Getümmel der großen modernen Städte entspricht« (Ebd., 11).
- 11 Ebd., 75.
- 12 Zu ihnen gehörten z.B. Victor Brecheret, Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti (aus Rio, von dem sie behauptet, daß er und Malfatti ihr den Platz als ersten Künstler Brasiliens strittig machten), Vicente do Rego Monteiro, Heitor Villa-Lobos und selbstverständlich auch Oswald de Andrade, mit dem sie zu diesem Zeitpunkt schon liiert war und der mit seinen literarischen und theoretischen Schriften eine Art theoretischer Kopf der Gruppe war. Sie trafen sich regelmäßig entweder in Amarals Atelier oder nutzten verschiedene Gelegenheiten, um mit französischen KünstlerInnen in Austausch zu kommen. Sehr schnell entstand ein enger und reger Kontakt zwischen ihnen und anderen in Paris lebenden Künstlern wie Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Constantin Brancusi, Erik Satie, André Lhote, Fernand Léger und Albert Gleizes. Sie trafen sich zu Dinées, zu Ballett- und Musikvorstellungen, realisierten aber auch gemeinsame Projekte. Bei Fernand Léger, André Lhote und Albert Gleizes nahm Amaral auch jeweils für kurze Zeit Unterricht.
- 13 Wie es z.B. Bercht 1993 suggeriert. Die Abbildung einer solchen Plastik findet sich in »Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung (Katalogbuch anlässlich der Junifestwochen 1992 in Zürich)«, 267.
- 14 Bercht 1993, 59.
- 15 Vgl. Kossoy/Carneiro 1994.
- 16 Amaral 1975, 97.
- 17 Vgl. Perry 1993, Price 1991 und Torgovnick 1990.
- 18 Vgl. Perry 1993.
- 19 Vgl. genauer Clifford 1988.
- 20 bell hooks 1995, 97. Bei der Erstellung einer kritischen Ikonografie, wie es ansatzweise Kossoy/Carneiro für Brasilien begonnen haben, könnte auf eine große Reihe an Kunstwerken zurückgegriffen werden, aber auch auf die Anfang des 20. Jahrhunderts massenhaft verbreiteten Fotografien und Postkarten, die wiederum auf älteren Darstellungen basieren (vgl. Kossoy/Carneiro 1995, besonders Kapitel: *Lembranças do Brasil. A comercialização do exótico*, 193-195).
- 21 Zu den Gründen und Funktionsweisen

- dieses Booms Marcus/Myers 1995.
- 22 Forster 1992. Vgl. darüber hinaus vor allem Clifford 1988 und Marcus/Myers 1995.
  - 23 Vgl. z.B. Nunes 1994 oder Reily 1994.
  - 24 Vgl. im folgenden v.a. Skidmore 1990 und Marin 1994, die durch einer Reihe vor allem brasilianischer Studien fundiert sind.
  - 25 Wie z.B. die Indianermode, bei der sich viele Siedler indianische Namen gaben oder die Idealisierung in der Literatur eines José de Alencars im 19. Jahrhundert.
  - 26 Roberto Pontual stellt fest, daß der Schwarze in der offiziellen Kunst des 19. Jahrhunderts so gut wie abwesend war. Er führt das kuriose Beispiel eines Gemäldes von Oscar Pereira da Silva von 1882 an, in dem schwarzen Sklaven durch weiße, romanische Sklaven ersetzt wurden. Bei der Darstellung der Indianer kommt Pontual zu dem Schluß, »son traitement ne nous concernait pas, sauf comme reflet de notre état de colonisés: nous empruntions à Rousseau, dont le besoin et l'imagination avaient transmué l'Indien en BON SAUVAUGE« (Pontual 1987/88, 41).
  - 27 In ihrem Vortrag »Brasilien und der Mythos der ethnischen Demokratie« (im März diesen Jahres in München) hat Maria Lídia Bueno Fernandes darauf hingewiesen, auf welche tiefgehende Weise die Bodengesetzgebung zu den sozialen Ungleichgewichten nach der Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1888 geführt hat.
  - 28 Die vorherrschenden Vorstellungen über die brasilianischen Ethnien können bis in das 19. Jahrhundert zurück verfolgt werden. Skidmore geht davon aus, daß schon vor der Abschaffung der Sklaverei im Jahre 1888 ein Zusammenhang zwischen der ethnischen Mischung der Gesellschaft und der Entwicklung zu einer Nation gesehen wurde. Die grundlegende Frage war, wie eine nationale Entwicklung möglich sei und gefördert werden könne. Schon zu diesem Zeitpunkt war die Vorstellung verbreitet, daß bei der Mischung der Bevölkerung eine Verweißung förderlich wäre. Oft wurde nicht von »Rassen« gesprochen, sondern von Kulturen, also von Kulturunterschieden und einer höhe-
- ren, fortschrittlicheren europäischen Kultur. Man dachte, daß sich das Problem einer Rückständigkeit mit zunehmender Verweißung lösen würde. Europäische Rassenideologien kamen aber erst verhältnismäßig spät ins Land. Allerdings wurden in den zwei Jahrzehnten nach der Abolition um so heftiger Positionen diskutiert, die die Über- oder Unterlegenheit von Rassen betrafen. Forschungen, die sich der afrikanischen Bevölkerung widmeten, waren z.B. von der Kriminalmedizin beeinflusst; sie folgerte z.B., daß Bestrafung abhängig von der jeweiligen Rasse sein sollte. Skidmore faßt zusammen, daß diese Diskussionen und Forschungen auf un gute Weise die Abhängigkeit von neuesten europäischen Theorien und von den europäischen Vorurteilen gegenüber der brasilianischen Mischbevölkerung zeigten. Nach dem 1. Weltkrieg gerieten die Vertreter von abwertenden Rassentheorien in die Defensive. Ein Antirassismus wurde Teil des nationalen/nationalistischen Denkens. Es wurde sogar diskutiert, ob rassistisches Denken ein Instrument der industrialisierten Länder sei, um das Selbstbewußtsein dunklerer Völker zu schwächen, an deren Ressourcen sie interessiert seien.
- 29 Zur Kritik aus heutiger Sicht, aber auch zur differenzierten Würdigung der Arbeiten Freyres vgl. Schlesky 1994, hier: 130 ff.
  - 30 So versuchte man in diesen Einwanderungsdiskussionen weiterhin regelmäßig – z.T. unter heftigen Auseinandersetzungen –, farbige Immigration zu verhindern. Schon 1890 hatte ein Dekret die Einwanderung von Afrikanern und Asiaten von einer speziellen Erlaubnis abhängig gemacht. In den Jahren 1921 und 1933 gab es Bestrebungen, die Einwanderung aus Afrika ganz zu verbieten. 1934 schließlich wurden mit der Konstitution unter Getúlio Vargas diese Bemühungen institutionalisiert. Es wurden nationale Quoten eingeführt. Allerdings waren sie v.a. gegen eine seit 1908 zunehmend große Einwanderungswelle aus Japan gerichtet, später aber auch gegen europäische Juden. Und noch 1945 hieß es in der Verfassung, es gäbe die »Notwendigkeit bei

- der ethnischen Zusammensetzung der Bevölkerung die besten Eigenschaften und ihre europäische Herkunft zu erhalten« (Marin 1994, 146).
- 31 Hiller 1991.
- 32 Amaral 1975, 87f.
- 33 Ebd., 89.
- 34 Ebd., 84.
- 35 Ebd., 83.
- 36 Ebd., 84.
- 37 Ebd., 95.
- 38 Ebd., 96.
- 39 Ebd., 110.
- 40 Ebd., 118.
- 41 Das Titelbild von »Feuilles de route« bestand in einer Zeichnung mit dem Motiv »A Negra«. Vgl. genauer Wehrli 1992 und Amaral 1970.
- 42 Vgl. Wehrli 1992, 345.
- 43 Ebd., 344f.
- 44 Die Barocktradition dient in vielen lateinamerikanischen Staaten als Anknüpfungspunkt für eine Theorie und Kunst der »Gegeneroberung« und »Hybridisierung« (vgl. z.B. Schumm 1994).
- 45 Ades 1989, 134.
- 46 Ebd.
- 47 Zur Dichotomie Kunst/Kunsthandwerk, auf der das »westliche Kunstparadigma« beruht vgl. Bakewell 1995.
- 48 Bercht 1993, 59.
- 49 Vorwiegend in den Literatur- und Kulturtheorien werden diese Forschungen vorangetrieben. Einige der wichtigsten VertreterInnen sind H. Bhabha, E.W. Said, G.C. Spivak. Zu den bekanntesten ForscherInnen über Lateinamerika gehören N.G. Canclini, D. Castillo, J. Franco, M.L. Pratt, B. Sarlo u.v.a. Eine auch institutionelle Verschiebung hin zu (oft zusammengefaßt unter dem Begriff ) »Latin American Cultural Studies« ist hierbei zu beobachten. Eine erste Einführung über Fragen, die die Bildenden Künste in Lateinamerika betreffen, bietet Mosquera 1995.
- 50 Pratt 1992.
- 51 Im folgenden Amaral 1975, 207-209.
- 52 Im folgenden Amaral 1975, 271,277 und 458f.
- 53 Vgl. Giddens 1992, bes. 20.
- 54 Rith Magni 1994, 20.
- 55 Amaral 1975, 249.
- 56 Vgl. Bercht 1993, 57
- 57 Vgl. z.B. Ramírez 1995.
- 58 Vgl. Ashton 1993. Insbesondere Amarals Arbeiten fanden großes Interesse. Sie scheinen paradigmatisch »Lateinamerikanisches« zu transportieren, wie es die Reproduktionen ihrer Arbeiten, u.a. der »Negra«, auf den Katalogumschlägen oder Titelseiten verschiedener Ausstellungen Lateinamerikanischer Kunst suggerieren (wie »Latin American Artists« von 1992 in New York oder »Modernismo« 1987/88 in Paris).
- 59 Vgl. zur Struktur und Funktionsweise genauer Hall 1994.
- 60 Campos 1989, 45.
- 61 In Bezug auf den Modernismo (insbesondere die Manifeste und »Macunaíma«, eines der Hauptwerke bzw. die komische »Rapsodie« Mário de Andrade) vgl. Boaventura 1985 und Nunes 1994. Zum Zusammenhang mit dem europäischen Dadaismus und Surrealismus vgl. Boaventura 1985.
- 62 Schütting 1997, 108. Nach Schütting spiegelt die Vorstellung des Kannibalismus den Wandel der europäischen Körperkonzeptionen wider: indem die Fremden, erst recht die fremden Frauen als Projektionsflächen dienten, waren sie sowohl deren Effekte wie auch Machtechniken, die diese Konzeptionen subvertierten.
- 63 Die Schaffung von Neuem durch Inkorporierung bei Clark und Oiticica und ihr Bezug zur »Antropofagia« werden ausführlich von Brett 1993 beschrieben.
- 64 Nicodemus 1995. Allerdings beurteilen Gonzalez/Treece (1992, 97) die Figur des Kannibalismus als treibende Kraft menschlichen Verhaltens, die nicht nur für Brasilien, sondern für die ganzen westlichen Welt von Bedeutung ist. Mit ihr ist damit ebenso Picassos Inkorporierung afrikanischer Objekte beschreibbar.
- 65 Bellei 1995.
- 66 »Indeed it might very well be true that Brazilian culture, as Roberto da Matta has often suggested, is fundamentally a culture of mediation, a culture in which the ideology or the myth of mediation as a form of the dispossessed is constantly invoked or used to resolve contradictions in most diverse areas of its social life (...)<« Bellei 1995, o.S.

- 67 Campos 1978.
- 68 Fátima Bercht (1993, 54) beispielsweise ist der Meinung, daß die Repräsentation afro-brasilianischer Kultur von Amaral sehr vereinfacht und vage verstanden sei. Sie wäre aber ihrem Anliegen nach vom europäischen Primitivismus deutlich zu unterscheiden, da ihr Eskapismus und Exotismus fehle.
- 69 Dieser Interpretation nach ist »A Negra« auch die erste konstruktivistische Arbeit des Landes (Morais 1987/88). Der Konstruktivismus hat insbesondere seit den 50er Jahren eine große Rolle gespielt (vgl. Pontual 1987/88).
- 70 Dominguez 1987.
- 71 Salzstein 1996.
- 72 Ortiz 1994, 186.
- 73 So wurde z.B. nach einem aus politischen Gründen erfolgten internationalen Boykott der Biennale von 1971 eine Retrospektive der brasilianischen ModernistInnen gezeigt, die diese »Ausfälle« ausgleichen sollte (vgl. Amarante 1989, 182f.).
- 74 Vgl. z.B. Peixoto 1996, Ortiz 1994 und Salzstein 1996.
- 75 Ihre Arbeiten wurden in allen großen Überblicksausstellungen über das Land und den Kontinent präsentiert, aber auch in kleineren thematischen Ausstellungen, wie in »Drei südamerikanische Frauen« (Madrid und Barcelona, Februar-Juli 1997).
- 76 Im Jahre 1996 ist in Rio de Janeiro ein Oiticica Museum gegründet worden und Lygia Clarks Arbeiten wandern ab 1997 in einer Wanderausstellung auch durch Europa. Beide KünstlerInnen sind auf der Documenta X vertreten. Lange Zeit wurden lediglich ihre »museumsfähigen Arbeiten« gezeigt, obwohl die meisten und vor allem die späten Arbeiten nicht für den musealen Kontext hergestellt wurden. Sind wurden von dem/der KünstlerIn selbst daher auch nicht als Objekte, sondern z.B. als »Verhaltensvorschläge« (Oiticica) bezeichnet, was der Präsentation ihrer Arbeiten größere Probleme bereitet (vgl. Brett 1993 und 1995).
- 77 Titel einer als »Gegenausstellung« zur Ausstellung »Die Epoche der Moderne« (Gropius-Bau, Berlin) konzipierten Ausstellung von Kunst aus Lateinamerika, Asien und Afrika im Haus der Kulturen der Welt (Berlin, Mai-Juli 1997). Der gewählte Titel suggeriert zwar, daß das »Andere«, die nicht-westliche Kunst, eine Pluralisierung erfährt, aber nichtsdestotrotz birgt diese schnelle Kategorisierung auch die Gefahr, daß Prämissen der »Moderne« selbst festgeschrieben werden und ein grundlegend neues Verständnis dieser kulturellen Ausdrucksformen damit erschwert oder gar unmöglich gemacht wird.
- 78 Lepenies 1997, 37.