

Einführung

Obwohl brasilianische Künstlerinnen und Künstler im Nachkriegsdeutschland der 1950er und 1960er Jahre in Ausstellungen zu sehen waren, im Tagesjournalismus rezipiert wurden, an der Hochschule für Gestaltung in Ulm studierten, dort lehrten und am Studium Generale in Stuttgart zahlreich ausgestellt wurden, fehlt bisher ein Einblick in die interpersonellen und kulturpolitischen Kontaktzonen zwischen Brasilien und Deutschland dieser Zeit. Um diese Leerstelle zu füllen, untersucht das vorliegende Buchprojekt zentrale Momente dieses deutsch-brasilianischen Kulturaustauschs, der nicht nur als paradigmatisch für die Modernebildung angesehen werden kann, sondern auch das Potential und das Scheitern in der Kulturverständigung veranschaulicht. Im Gegensatz zu Projekten westlicher Forschender zu nichtwestlicher Kunst interessiert mich insbesondere, was es bedeutet, mit dem Außenblick einen vertieften Zugang zu unserer eigenen Geschichte zu finden. Durch intensive Detailrecherche gewinnen beide Bereiche – sowohl das „Andere“ sowie das „Eigene“ – an Familiarität. Detailrecherche bedeutet in meinem Falle auch die Schaffung eines möglichst faktenbasierten Narrativs. Es fällt nämlich auf, dass Darstellungen der Nachkriegsmoderne aus globaler Perspektive auf einen solchen faktenbasierten Ansatz in der Regel verzichten. Stattdessen werden Diskurse, also subsumierende Darstellungen der großen Entwicklungslinien und Modernekonzepte, verglichen. Ein solches Vorgehen ist nachvollziehbar: Diese Diskurse sind gerade in der Modernediskussion ausgesprochen wichtig, weil Einbettungen, Argumentationslinien und Promotionen beispielsweise der sogenannt freien und demokratischen Kunst der Abstraktion ein Bild über die vorgenommenen Kategorisierungen und die eigentliche Historisierung der Kunst erlauben. Das vorliegende Buchprojekt geht aber einen anderen – und wie mir scheint, ebenso wichtigen – Weg, um der Falle der Pauschalisierung zu entkommen. Über eine Beschäftigung „von unten“ mit konkreten historischen Fallbeispielen setzt es sich für eine Umwertung bisheriger Narrative ein. Exemplarisch untersuche ich dazu die Politiken von Ausstellungen und Institutionen, die Prozesse und Hintergründe der Re-Internationalisierung von Kunsthistorikern und Museumsdirektoren in Politik und Kultur aufzeigen oder alternative Sichtweisen gerade der konkreten Kunst

anbieten. Weil hier allerdings nicht der Platz für einen umfassenden Überblick über die 1950er Jahre ist, will ich einleitend zentrale Hintergründe darlegen, die bei der Besprechung der einzelnen Fallbeispiele der brasilianisch-deutschen Interferenzen zwangsläufig zu wenig Beachtung finden werden, jedoch als Grundlagenwissen wertvoll für das Verständnis sind.

Menschenbilder

Wegweisend war mir zum einen der Topos des Menschenbildes, nicht nur als politische Kategorie der Nachkriegszeit, sondern auch im Kontext kunstpädagogischer Ideen. Bisweilen wird im Band das Menschenbild nicht als solches benannt, sondern erschließt sich erst über Umwege – sichtbar beispielsweise bei den Umdeutungen bislang exkludierter Menschen bei Nise da Silveira (* 1905 in Maceió; † 1999 in Rio de Janeiro), Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom; † 1992 in São Paulo) oder Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro).

Das Menschenbild in der unmittelbaren Nachkriegszeit ist eine umfangreich diskutierte Kategorie der Politik um den „neuen“, „wissenschaftlichen“ Humanismus, der sich auch in der kulturellen Debatte manifestierte.¹ Er wurde ausgiebig in den Gründungspapieren der UNESCO, in den Darmstädter Gesprächen und auf den AICA-Kongressen von Kunstkritikerinnen und -kritikern verhandelt. Die heftig geführte Diskussion, wie denn der neue (und vor allem: der deutsche) Mensch sein sollte, hat sich auch teilweise mit der vorherrschenden Freiheits-Rhetorik nach dem Zweiten Weltkrieg durchmengt. Im Bereich der Kunst wurde ab den späten 1950er Jahren an diesem Begriff die Vorherrschaft der internationalen Sprache der Abstraktion abgearbeitet.² In der wissenschaftlichen Erforschung der Nachkriegspolitik, der internationalen Integration und den zahlreichen Demokratisie-

¹ Zichy, Michael: „Menschenbild. Begriffsgeschichtliche Anmerkungen“, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 56, 2014, S. 7–30.

² Weber-Schäfer, Harriet: „Abstrakt oder figurativ? Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“, in: Schieder, Martin/Ewig, Isabelle (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 205–228; Wulf, Christoph: Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

rungsbemühungen in verschiedenen Ländern galt bisher die Freiheit als das zentrale Thema der Kunst nach der großen Zäsur des Zweiten Weltkriegs. Wie mir scheint, ist Freiheit als Topos ohne die Vorstellung eines neuen Menschen(-bildes) nicht ausreichend erfasst. Eine Analyse der Bedeutung der künstlerischen Produktion aus der psychiatrischen Anstalt Pedro II im Stadtquartier Engenho de Dentro in Rio de Janeiro (vgl. Kap. 1.3) zeigt auf, wie wichtig die Auseinandersetzung mit der „Kunst der Anderen“ („arte dos alienados“, „arte do povo“, etc.) beispielsweise für den Neoconcretismo als alternatives Freiheitsnarrativ jenseits der euroamerikanischen Einflusssphäre war.

Die aus westlicher Perspektive vorherrschende Dichotomie von Figuration und Abstraktion wurde bisher weder im Vergleich noch im Kontext der Debatte um das Menschenbild und die zahlreichen (Re-)Humanisierungsbestrebungen untersucht. Die Betrachtung der Gemengelage zwischen Psychiatrie, Abstraktion und alternativer Museumpädagogik liefert ein erhellendes Beispiel, wie eng diese drei Bereiche miteinander in Verbindung gebracht werden sollten, wenn wir eine außereuropäische Perspektive einnehmen wollen. In Deutschland versammelte die erste Veranstaltung der Darmstädter Gespräche und die dazugehörige Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ (1951) Persönlichkeiten aus den Bereichen Medizin, Religion, Biologie, Soziologie und Philosophie, darunter bedeutende Akteure wie Theodor W. Adorno (* 1903 in Frankfurt am Main; † 1969 in Visp) und Alexander Mitscherlich (* 1908 in München; † 1982 in Frankfurt am Main).³ Die Versammlung diskutierte Themen, die später wieder im Rahmen der 1. documenta 1955 prominent an die Öffentlichkeit gebracht wurden, sich jedoch weitgehend um die Abbildbarkeit des Menschen in der Kunst drehten – nicht aber um das Wesen, die Gleichheit und die Kraft von Menschen, die einem gesellschaftlichen Muster nicht entsprechen.

Welche weiteren Einflüsse die internationale Politik, beispielsweise via den Kongress für kulturelle Freiheit (CCF), auf Veranstal-

³ Beide waren Mitglieder der deutschen CCF-Exekutive oder durch die Zeitschrift „Der Monat“ mit dieser durch das CIA geförderten Institution verbunden. Vgl. dazu Hochgeschwender, Michael: Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen, München: R. Oldenbourg Verlag 1998, S. 58, 62, 155, 326; vlg. auch Laade, Clea Catharina: Die Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ und das erste Darmstädter Gespräch, Berlin: Logos-Verlag 2016.

tungen wie die Darmstädter Gespräche hatte, wird hier nicht weiter erfasst.⁴ Diesem Thema gebührte eine eigene Untersuchung, ebenso wie dem Abstraktion-Figuration-Paradigma, das ein eigenes Kraftfeld zwischen Lateinamerika und der West-Ost-Debatte des Kalten Kriegs hervorbrachte. Innerhalb des gleichen politischen Mentalraums liegen die Anfänge der UNESCO, deren Positionspapiere auch durch den internationalen Kunstkritikerverband AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) verbreitet wurden. Mit der UNESCO wurde der Grundstein für eine erste Phase der Globalisierung gelegt.⁵ Sie verstand den „wissenschaftlichen Humanismus“ als einen universellen Ansatz, um auf der Grundlage von Wissen im Rahmen eines universalen Systems die Entstehung einer globalen Gemeinschaft voranzubringen.⁶

Pädagogiken

In Brasilien wurde die Demokratisierung und bildungspolitische Ermündigung der Gesellschaft durch Bildung und Kunst ab 1945, nach dem Ende der 15-jährigen Diktatur unter Gétulio Vargas (* 1882 in São Borja; † 1954 in Rio de Janeiro), ein politisches Anliegen. Zu Beginn der kurzen Regierungszeit Eurico Gaspar Dutras (* 1883 in Cuiabá, Mato Grosso; † 1974 in Rio de Janeiro) von 1946 bis 1951 fand eine politische Öffnung statt, die kommunistische Strömungen für kurze Zeit zuließ. Diese wurden ab 1947 jedoch durch einen erstarkenden Antikommu-

4 Saunders, Frances Stonor: Wer die Zeche zahlt... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin: Siedler 2001; Scott-Smith, Giles (Hg.): The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960, London: Cass 2003; Scott-Smith, Giles: The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony, London: Routledge 2002; vgl. auch die Ausstellung „Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg“, Haus der Kulturen der Welt Berlin, 2017/18.

5 Pavone, Vincenzo: Globalisation, Science and the „Minds of Men“. Scientific Humanism and the Philosophical Foundations of UNESCO, 2005, https://www.researchgate.net/publication/280527332_Globalisation_Science_and_the_Minds_of_Men_Scientific_Humanism_and_the_philosophical_foundations_of_UNESCO (letzter Zugriff: 26.3.2022).

6 Mit der Schrift des ersten UNESCO-Direktors Julian Huxley wurde der Grundstein der Philosophie des „wissenschaftlichen Humanismus“ gelegt, der in Zukunft die Länder getragen werden sollte. Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfooooo68197> (letzter Zugriff 18.3.2022).

nismus und den nordamerikanischen Imperialismus bekämpft; auch Liberalisierungsbewegungen im Bereich der Pädagogik kamen ins Stocken. Der Weg für die Liberalisierung der Bildung war allerdings schon früher geebnet worden, insbesondere durch den 1932 veröffentlichten Text „Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova“ („Manifest der Pioniere der neuen Bildung“) des Pädagogen und Juristen Anísio Teixeira (* 1900 in Caetité; † 1971 in Rio de Janeiro⁷), der sich am amerikanischen Pragmatismus John Deweys (* 1859 in Burlington/Vermont; † 1952 in New York) orientierte. Dieser Fokus dominierte auch weitere Publikationen Teixeiras aus der Zeit, wie an seinen Arbeiten „Aspectos americanos de educação“ („Amerikanische Aspekte der Bildung“, 1928) und „Educação progressiva: uma introdução à filosofia da educação“ („Progressive Bildung: Eine Einführung in die Bildungsphilosophie“, 1934) abgelesen werden kann.

Zentrales Moment der Bewegung um Teixeira war die Vorstellung, dass Leben und Bildung verbunden sein sollten, und dass die Schule als eine Gesellschaft im Kleinen anzusehen sei. Lernen sollte auf Erfahrung aufbauen.⁸ Das war der Anknüpfungspunkt an den grundlegenden Gedanken Deweys, den auch die italienische Pädagogin Maria Montessori (* 1870 in Chiaravalle; † 1952 in Noordwijk aan Zee) und andere Reformpädagoginnen und -pädagogen des frühen 20. Jahrhunderts teilten: Dass eine auf eigenen Erfahrungen fußende Entwicklung selbstbestimmte Individuen, d.h. eine demokratische Bildung auch eine moderne demokratische Gesellschaft hervorbringen würde. Aktivität und „organische“ Erfahrungen galten als Fundament eines aktiven Lebens und einer gesellschaftlichen Bewegung.⁹ Für Teixeira war dies

7 Teixeira verschwand während der bzw. durch die Militärdiktatur auf mysteriöse Weise am 11.3.1971. Sein gewaltsamer Tod ist bis heute unaufgeklärt.

8 Lopes de Lima, João Francisco: „Educar para a democracia como fundamento da educação no Brasil do século XX: a contribuição de Anísio Teixeira“, in: Educar em Revista, Curitiba, 39, Jan./April 2011, S. 225–239, hier S. 229; Soares Cabreria de Souza, Márcia Cristina: Anísio Teixeira e a educação brasileira: Da formação intelectual aos projetos para a escola pública, 1924–64, Uberlândia: Universidade federal de Uberlândia, Faculdade de educação 2018; Chahin, Samira Bueno: Cidade nova, escolas novas? Anísio Teixeira, arquitetura e educação em Brasília, São Paulo: Vidal 2018.

9 Teixeira bezog sich auch auf Deweys Theorie der Erfahrung und Bildung als soziales Manifest und als sozialer Prozess. Dewey, John: Experience and Education [1938], New York: Free Press 2015.

ein zentraler Ansatz seiner Pädagogik. Durch die politische Grundlage, die er mit seinem Denken gelegt hatte, konnten gleich nach dem Ende der Diktatur nicht nur progressive Schulen entstehen. Auch die neuen Kunstmuseen mit ihren eigenen Schulprojekten konnten sich darin nahtlos, wenngleich mit eigenen kulturpolitischen Hintergründen, einfügen.

Brasiliens Großstädte erlebten in den 1940er Jahren ein enormes Bevölkerungswachstum. Aus diesem Grund wurden Schulen errichtet, in denen die „neue Pädagogik“ auch räumlich zum Ausdruck kam. Hélio Duarte (* 1906 in Rio de Janeiro 1906; † 1989 in São Paulo) baute zwischen 1949 und 1954 unter der staatlichen Initiative des „Convenção Escolar“ („Bildungspakt“) zahlreiche Schulen in der rasch wachsenden Wirtschaftsmetropole São Paulo, um dem massiven Bevölkerungszuwachs der Stadt gerecht zu werden.¹⁰ Die Zeit nach 1945 fiel mit einer fruchtbaren Phase der Demokratisierung in Brasilien zusammen, die im Oktober 1955 mit der Wahl Juscelino Kubitscheks (* 1902 in Diamantina; † 1976 in Resende) zum Staatspräsidenten einen Höhepunkt erreichte. Kubitschek war nicht nur Initiator des Fünfjahres-Plans zum Bau der neuen Hauptstadt Brasília, sondern ein Unterstützer Teixeiras, der als Bildungsminister für zahlreiche Bildungsreformen in Brasilien verantwortlich zeichnete. Teixeira war in den 1940er Jahren UNESCO-Hochschulberater gewesen. Der Pädagoge war auch Gründer der ersten „Parkschule“, dem „Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro“ in Salvador de Bahía (1950), eine Schule integraler Bildung, die ein internationales Leuchtturmprojekt wurde.¹¹ In die gleiche Zeit fallen die Alpha-betisierungskampagnen von Paulo Freire (* 1921 in Recife; † 1997 in São Paulo). Die Erkenntnis, dass sich die Landbevölkerung der Bildung ver-

¹⁰ Godinho Lima, Ana Gabriela: „Two moments of School Architecture in São Paulo, Ramos de Azevedo and his Republican Pioneering Schools/ Hélio Duarte and the ‚Educational Agreement‘“, in: Paedagogica Historica, Februar, 41, 1-2, 2005, S. 215-241.

¹¹ Teixeira, Anísio: „A Escola Parque da Bahia“, in: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Rio de Janeiro: INEP, 47, 106, April/Juni 1967, S. 246-253, <http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/parque.htm> (letzter Zugriff: 26.3.2022); Duarte, Hélio: Escola-classe, escola-parque, São Paulo: FAU-USP 2009; Samira B. Chahin: „Cidade, escola e urbanismo: O programa escola-parque de Anísio Teixeira, undatiert, https://duckduckgo.com/?q=Samira+B.+Chahin%2C+E2%80%9ECidade%2C+escola+e+urbanismo%3A+O+programa+escola-parque+de+An%C3%A9lio+Teixeira&t=h_&ia=web (letzter Zugriff: 26.3.2022).

schließt, weil sie sich dem Bürgertum gegenüber minderwertig fühlt, war für Freire das Zeichen einer „Kultur des Schweigens“, der er mit einer „problemformulierenden Bildung“ entgegenwirken wollte.¹²

Zumindest Teixeira hatte in dieser Zeit Kontakt mit der für die brasilianische Moderne bedeutenden Architektin Lina Bo Bardi, da dieser 1951 den Artikel „Um preságio de progresso“ („Ein Omen des Fortschritts“) in der vierten Ausgabe von Bo Bardis Museumszeitschrift „Habitat“ zum Thema der neuen Schularchitektur in Brasilien veröffentlichte.¹³ Ein direkter Kontakt zwischen Freire und der Architektin ist bisher nicht belegt, obwohl deren pädagogische Konzepte erstaunliche Parallelen aufweisen.¹⁴ Die neuen Museumsschulen in Brasilien sowie die freien Schulen amerikanischen und britischen Zuschnitts sind historische Beispiele dafür, wie die Werte Freiheit, Demokratie und Bildung für alle proklamiert und letztlich je nach gesellschaftlichen und politischen Kontexten umgesetzt wurden. Nicht übersehen werden darf dabei, dass gerade die Museen nach wie vor Diskursorte einer bürgerlichen Elite waren (vgl. Kap. I.1 und I.2). Auch in den neuen brasilianischen Metropolen mit ihrem enormen Bevölkerungswachstum blieben die Bildungsschichten räumlich stark segregiert. Während die ärmere Bevölkerung mit ihrer unterbezahlten Arbeitskraft in die Städte drängte und sich in der wuchernden und politisch unkontrollierten Peripherie ansiedelte, bildeten sich in den Zentren, allen voran in São Paulo, reiche Quartiere.¹⁵

12 Freire, Paulo: Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit, Hamburg: Rowohlt 1973, S. 88.

13 Teixeira, Anísio: „Um preságio de progresso“, in: Habitat, São Paulo, 4, 2, 1951, S. 2.

14 Im Kapitel I.2 dieses Bandes wird näher auf diesen Bezug eingegangen. Vgl. de Oliveira, Olivia: „Lina Bo Bardi's and Paulo Freire's Anti-Museums and Anti-Schools“, in: Pedrosa, Adriano (Hg.): Concreto e cristal. O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi, São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 92-97.

15 Caldeira, Teresa P.R.: „Building Up Walls: The New Pattern of Spatial Segregation in São Paulo“, in: International Social Science Journal, 48, 1, 1996, S. 55-66.

Modernitäten

Anhand eines exemplarischen Vergleichs soll auch die Debatte um die euroamerikanische¹⁶ Moderneentwicklung auf globaler Ebene aufgegriffen werden, die durch die Festschreibungen von Kanon und Stil sowie die Rolle von Zentrum und Peripherie geprägt ist. Am Beispiel einer auch ästhetischen und stilanalytischen Kontrastierung von Werk und Leben zweier Künstler, Georgio Morandi (* 1890 in Bologna; † 1964 in Bologna) und Alfredo Volpi (*1896 in Lucca; † 1988 in São Paulo), möchte ich die Zentrismus-Kritik der Global Art History mit einem Close Reading historischer Quellen verbinden, um die Mechanismen bisheriger Rezeptionen aufzuzeigen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse erlauben auch einen ästhetischen Vergleich, der mit der Methode der „Nahsicht“ von unten verschrankt wird. Diese Herangehensweise steht in klarem Kontrast zu den heute dominierenden Strömungen innerhalb der brasilianischen Kunsthistorik, die nach wie vor an der Einschreibung in den euroamerikanischen Kanon festhalten oder bestimmte ästhetische Eigentümlichkeiten der brasilianischen Kunst herausarbeiten.¹⁷ Solche Ansätze fördern zwar die Kenntnis nichteuropäischer Kunst, lassen letztlich jedoch den eigentlich zu hinterfragenden Prozess der Kanonisierung außen vor. Die in diesem Band vorgelegten Analysen, die als eine „Moderne in Nahsicht“ weniger

¹⁶ Ich spreche hier von einer „euroamerikanischen“ Vorstellung, die sich auf die Vormachtstellung der amerikanischen Kunst in der Kunst des 20. Jahrhunderts sowie der amerikanisch geprägten Kunstgeschichte um das Magazin „October“ bezieht. Alternativ spricht die Wissenschaft von „eurozentristisch“, einem weiter gefassten Begriff europäischer Vormachtstellung im Kontext der Weltkolonialisierung. Vgl. Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini: „Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt“, in: dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt: Campus Verlag 2013, S. 32–70.

¹⁷ Sergio Bruno Martins misst zum Beispiel die brasilianische Moderne zwar an der europäischen, vor allem an Hal Fosters Kritik an Peter Bürgers Theorie der Avantgarde, betont jedoch einen „radical shift“, den gerade die brasilianische konkrete Kunst ausmacht, indem sie ein „modernistisches Bewusstsein“ „konkret“ gemacht hat. Martins, Sérgio B.: *Constructing an Avant-Garde. Art in Brazil, 1949–1979*, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2013. Vgl. auch die gleichen Argumente bei Villas Bôas, Gláucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: *Third Text*, 26, 1, Januar 2012, S. 41–52.

in die Breite als vielmehr exemplarisch in die Tiefe der Archivebenen arbeiten, setzen sich hiervon ab und sollen bisherige Ansätze zur globalen Kunstgeschichte wie den geopolitischen (Thomas daCosta Kaufmann), den horizontalen (Piotr Piotrowski, Boaventura de Sousa Santos), den Ansatz des Kulturtransfers (Michel Espagne/Michael Werner), der Transmoderne (Christian Kravagna, Enrique Dussel) oder der multiplen Modernen ergänzen.¹⁸ Die genannten Ansätze sind bei weitem keine abgeschlossenen Theoriegebäude, sondern erfahren weitere Entwicklung durch ihre Vertreter. Ihr vorwiegendes Anliegen ist die bereits oben erwähnte Ausdifferenzierung von Narrativen, für die sie auf zahlreiche Begrifflichkeiten wie „contra-modernity“ (Homi K. Bhabha¹⁹), „contact zones“ (Mary Louise Pratt²⁰), „counter-cultures of modernity“ (Paul Gilroy²¹) oder eben die Transmoderne zurückgreifen. Dagegen legt das vorliegende Buch den Schwerpunkt – hier sehe ich den unmittelbaren Anknüpfungspunkt meiner Arbeit – auf eine Verdichtung der Narrative, wie sie von der französischen Kunsthistorikerin Béatrice Joyeux-Prunel gefordert wird.²² Eine solche Verdichtung beschreibt nicht nur

¹⁸ Kaufmann, Thomas DaCosta: *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2004; Piotrowski, Piotr: „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, in: Bru, Sascha (Hg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 49–58; de Sousa Santos, Boaventura.: *Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges*“, in: *Review*, 30, 1, 2007, S. 45–89, <https://ces.uc.pt/bss/documentos/AbyssalThinking.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022); Espagne, Michel/Werner, Michael: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVIIIe et XIXe siècle*, Paris: Éd. Recherche sur les Civilisations 1988; Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b-books (PoLyPeN) 2017; Kravagna, Christian: „When Routes Entered Culture: Histories and Politics of Transcultural Thinking“, in: Gludovatz, Karin (Hg.): *The Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015, S. 35–56; Dussel, Enrique: „Transmodernity and Interculturality: An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation“, in: *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1, 3, 2012, S. 28–59; Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, in: *Daedalus*, 129, 1, 2000, S. 1–29.

¹⁹ Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge 2004.

²⁰ Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge 2008.

²¹ Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso 1993.

²² Joyeux-Prunel ist u.a. Gründerin und Direktorin des Projekts Artl@s, einer internationalen Forschungsplattform zur künstlerischen

unterschiedliche Blickwinkel, sondern stützt sich auf Quellendokumente, deren Wert sie damit betonen will. Joyeux-Prunel beschreibt den Ansatz als einen „descriptive or chronological approach“, der aufzeigen soll, dass viele Narrative gleichzeitig existieren, „each with its own system of reference and value“. Jedoch, „the task is gigantic“.²³ Die in diesem Buch ausgewählten Themenfelder speisen sich mit wenigen Ausnahmen aus dem Faktenwissen der 1950er Jahre, einer Zeit, deren Quellenmaterial noch weitgehend ungesichtet ist. In diesem Sinne ist auch der Titel zu verstehen, der mit „Modernitäten“ die „Moderne(n)“ zwar andeutet, doch ganz im Sinne des Dudens eine Erweiterung durch die Idee einer „modernen Beschaffenheit“, einem „modernen Gepräge“ bis zu einem „modernen Verhalten“ mitdenken möchte. Das Buch versteht sich also als eine Nach-/Neuschreibung, als Korrektiv dieser Zeit. Nicht nur die Inhalte, sondern auch die methodischen Fragestellungen bieten sich dafür hervorragend an.

Tropische Moderne²⁴

Als der italienische Galerist und Kunstkritiker Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) 1946 nach Brasilien übersiedelte, nahm er nicht nur rasch eine zentrale Rolle im kulturellen Leben von São Paulo ein, sondern wurde auch Exponent einer „vorglobalen“ tropischen Moderne neuen, internationalen Zuschnitts. Die Komplexität der Figur Bardi, ehemals faschistischer Anhänger des italienischen Regimes, steht stellvertretend für eine kulturelle Situation in Brasilien, die als Melting Pot der alten und neuen Kultur sowie gewaltiger gesellschaftlicher Umschichtungen zu sehen ist. Bardi gründete bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in São Paulo mit Unterstützung des einflussreichen Unternehmers Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (*1892 in Umbuzeiro, Paraíba; † 1968 in São Paulo) das Museu

und kulturellen Globalisierung mit Schwerpunkt Digital Humanities und dem Transnationalen. Joyeux-Prunel, Béatrice: „The Uses and Abuses of Peripheries in Art History“, in: Artl@s Bulletin, 3, 1, Peripheries, 2014, S. 4-7.

23 B. Joyeux-Prunel: The Uses and Abuses, S. 5.

24 Vgl. auch Johann Jacobs Museum: Einführung zum Forschungsfeld „Tropische Moderne“, <https://johannjacobs.com/de/arbeitsfelder/tropische-moderne> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

de Arte de São Paulo/MASP, nicht ohne kurz darauf mit seinen neuen Impulsen zur demokratischen Kunstvermittlung und Bildung, die er in zahlreichen Artikeln in der Tagespresse publizierte, bei der weißen Elite auf Widerstand und Kritik zu stoßen:

Diese Form des Kolonialismus ist eine der gefährlichsten, weil sie auf kulturelles Terrain beschränkt ist. So intelligent, so liberal, so offen für die Ideen anderer Menschen, ein Italiener ist immer ein Italiener, wie ein Deutscher immer ein Deutscher ist und ein Abessinier immer ein Abessinier sein muss.²⁵

Der Autor dieser Zeitungskritik, Julinho Mesquita, selbst Förderer der Kunst und aus einer traditionellen Familie São Paulos stammend, spielte mit diesen scharfen Worten sowohl auf die politische Orientierung Bardis in Italien und das nationalsozialistische Deutschland, als auch indirekt auf die Besetzung Abessiniens durch das faschistische Italien an. Bardi konterte ohne Umschweife:

Unter diesem Gesichtspunkt möchte der „Estado de S. Paulo“ bestätigen, dass die einzigen authentischen Brasilianer die Indios [índios] sind, und wenn die Indios wiederum auf die gleiche Weise argumentiert hätten, wäre unser Julinho Mesquita heute ein kleiner Araber [arabezinho] der saudischen oder libyschen Wüste. Die ausländische Mesquita-Familie kann nach Brasilien kommen, ein Vermögen machen und das Land mit einer der reaktionärsten Zeitschriften der Welt bereichern: Warum zensieren sie dann Ausländer (wenn auch durch sympathische Pseudo-Proteste), die hierher kommen, um zur moralischen Entwicklung Brasiliens beizutragen? Lerne, dich nicht mit Aussagen in einem wahrhaft kolonialen Stil zu erniedrigen [...].²⁶

25 Mesquita, Julinho: „Nacionalismo e museus“, in: Estado de S. Paulo, 17. April 1952. Zit. nach Villas-Bôas Lobão, Luna: A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP, Campinas 2014, S. 50, <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Luna%20Lobao.pdf> (letzter Zugriff: 26.3.2022). Übersetzung der Autorin.

26 Bardi, Pietro Maria, in: Habitat, 7. Juni 1952, zit. nach L. Lobão: A Missão Artística, S. 50.

Bardi, der seine Rolle als Förderer eines aufstrebenden, internationalen Brasiliens in zahlreichen Zeitungsartikeln zu manifestieren wusste, scheute weder Konflikt noch klare Worte. Die zitierte Passage ist ein Auszug aus einer Polemik, der die komplexen Zusammenhänge zwischen sozialen, kulturellen, ethnischen und politischen Entwicklungen anklingen lässt, die auch heute noch in vielen Bereichen gelten.

Brasiliens Moderne fand mit der sich später als prägend herausstellenden „Semana de arte moderna“, der „Woche der modernen Kunst“, einen historisch relevanten Entwicklungsschub.²⁷ Sie wurde als Kunstfestival im Stadttheater von São Paulo zur hundertjährigen Unabhängigkeit Brasiliens von Portugal an gerade einmal drei Februartagen 1922 durchgeführt. Zahlreiche Künstler, Musiker und Schriftsteller, darunter Mário (* 1893 in São Paulo; † 1945 in São Paulo) und Oswald de Andrade (* 1890 in São Paulo; † 1954 in São Paulo), Tarsila do Amaral (* 1886 in Fazenda São Bernardo/Capivari; † 1973 in São Paulo), Anita Malfatti (* 1889 in São Paulo; † 1964 in São Paulo) und der Komponist Heitor Villa-Lobos (* 1887 in Rio de Janeiro; † 1959 in Rio de Janeiro) feierten mit Lesungen, Ausstellungen und Konzerten die symbolische Distanzierung von Europa.²⁸ Die Resonanz auf die vom Künstler Emílio Di Cavalcanti (* 1897 in Rio de Janeiro; † 1976 in Rio de Janeiro) und dem Schriftsteller Mário de Andrade organisierte Kunstwoche ist mit derjenigen der Armory Show in New York von 1913 zu vergleichen.²⁹ Mit dem

27 Auch in Bezug auf die Entwicklung einer „Utopie“ in Brasilien, die Werte radikal befragen und die sogenannten „primitiven“ Elemente der brasilianischen Nationalität unter der Prämisse der Unabhängigkeit umwerten sollte. Giunta, Andrea: „Strategies on Modernity in Latin America“, in: Mosquera, Gerardo (Hg.): Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America, London: inVIA 1995, S. 53–66; Söderlund, Kalinca Costa: „Antropofagia: Early Arrière-Garde Manifestation in 1920s Brazil“, in: RIHA Journal, 0132, 15 July 2016, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70198/71092> (letzter Zugriff: 26.3.2022).

28 Nascimento, Evando: „A Semana de Arte Moderna de 1922 e o modernismo brasileiro: atualização cultural e ‘primitivismo’ artístico“, in: Gragoatá, Niterói, 39, 2015, S. 376–391; Cavalcanti Simioni, Ana Paula: „Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation“, Perspective. Actualités de la recherche en histoire de l’art, 2, 2013, S. 325–342, <http://journals.openedition.org/perspective/3893> (letzter Zugriff: 26.3.2022); Ades, Dawn: Art in Latin America. The Modern Era, 1820–1980, New Haven/London: Yale University Press 1989, S. 125–136.

29 Die „Armory Show“, auch „International Exhibition of Modern Art“, fand 1913 in New York statt und zeigte erstmalig ein breites Spektrum

kulturellen Konzept der Anthropophagie, die nach einer Einverleibung und Dekonstruktion der europäischen Moderne strebte, fanden die Künstlerinnen und Künstler ein bildhaftes Motiv ihrer Stellung zwischen der Alten Welt und der gewachsenen gemischten Bevölkerungsstruktur Brasiliens. Oswald de Andrade untermauerte die Erfahrungen der „Semana de arte moderna“ 1928 mit dem „Manifesto antropófago“ („Anthropophagischen Manifest“), das heute als ein Schlüsseltext der Kunstgeschichte Brasiliens gilt. De Andrade behauptet in seinem im Stile poetischer Prosa Rimbauds verfassten Essay, dass die Einverleibung fremder – und vorwiegend der europäischen – Kultur eine Stärke Brasiliens sei, mit der sich das Land gegen die kulturelle Unterdrückung stemmen könne. Das Interesse der europäischen Modernisten am Primitivismus und an einer „primitiven Mentalität“, wie sie der französische Philosoph und Ethnologe Lucien Lévy-Bruhl (* 1857 in Paris; † 1939 in Paris) 1922 beschrieben hatte,³⁰ entlarvte De Andrade als schauerlichen westlichen Kolonialismus, der eine unbegründete Überlegenheit einer anderen Kultur gegenüber behauptete. Die eigene Zugehörigkeit zu einer weißen Elite wurde von den brasilianischen Modernisten jedoch weitgehend ausgeblendet.³¹ Das Konzept der Anthropophagie

der modernen Kunst. Sie gilt heute als Meilenstein für die amerikanische Kunst und als Beginn der Moderne in Amerika. Kushner, Marilyn S./Orcutt, Kimberly: *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York: Historical Society/London: Giles 2013; Lunday, Elizabeth: *The Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that Scandalized America*, Guildford/Conn.: Lyons-Press 2013.

30 Lévy-Bruhls Theorie der primitiven Mentalität markiert eine kontroverse Entwicklung der frühen Ethnologie. De Andrade bezieht sich auf Lévy-Bruhls damals aktuelle Schrift „*La mentalité primitive*“ [1922], Paris: Presses Universitaires de France 1947.

31 de Andrade, Oswald: „Aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial“, in: de Andrade, Oswald: *Obras completas VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro: Vera Cruz 1972, S. 139–144; Rolnik, Suely: „Subjetividade Antropofágica/Anthropophagic Subjectivity“, in: Herkenhoff, Paulo/Pedrosa, Adriano (Hg.): *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo 1998, S. 128–147; Sandführ, Thomas: *Só a Antropofagia nos une – Assimilation und Differenz in der Fiktion des Anthropophagen*, in: *Entre Pindorama : [Zeitgenössische brasiliensische Kunst und die Antropofagia] = [a arte Brasileira contemporânea e a antropofagia] = [contemporary Brazilian art and antropofagia]*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2005; Sperling, Katrin H.: *Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung. Brasilianische Kunst auf der documenta*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.

wurde durch das gesamte 20. Jahrhundert bis in unsere Zeit wiederholt aufgegriffen, beispielsweise in den 1960er Jahren durch den Film „*Macunaíma*“ von Joaquim Pedro de Andrade (* 1932 in Rio de Janeiro; † 1988 in Rio de Janeiro) (1969) und Ende der 1990er Jahre durch die von den Kuratoren Paulo Herkenhoff und Adriano Pedrosa organisierte Biennale in São Paulo, „*Um e/entre Outros*“ (1998).³²

In Anbetracht der diversen Modernen, die kunsthistorisch durchlaufen werden, kann das Erscheinen von Pietro Maria Bardi (sowie anderer Protagonisten, die in das Land immigrierten oder es länger besuchten) im brasilianischen Kunstkontext als sowohl „vorglobal“ als auch „tropisch“ bezeichnet werden, denn beide Ausrichtungen sind ein Hinweis auf die dichte Verknüpfung internationaler Globalisierungsanfänge sowie den spezifischen und komplexen Kontext in Brasilien inklusive seiner Reibungsflächen. Aus kunsthistorischer Sicht hat die „Semana de Arte Moderna“ zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Brasiliens die Wertigkeiten der kulturellen Entwicklungen hin zu einer tropischen Moderne verschoben. Brasilianische Künstlerinnen und Künstler wie Arsila do Amaral und Anita Malfatti studierten in oder besuchten Europa in den 1910er und 1920er Jahren, wo sie nicht nur mit den neuen Kunstströmungen der Moderne, sondern auch mit der revolutionären Politik Russlands in Berührung kamen. Malfatti studierte beispielsweise bei Lovis Corinth (* 1858 in Tapiau/Ostpreußen; † 1925 in Zandvoort) in Berlin, Amaral bei Ferdinand Léger (* 1881 in Argentan; † 1955 in Gif-sur-Yvette), Albert Gleizes (* 1881 in Paris; † 1953 in Avignon) und André Lhote (* 1885 in Bordeaux; † 1962 in Paris) in Paris.³³ Die Transformation der visuellen Künste in Europa vor dem Ersten Weltkrieg war enorm. Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Dadaismus und Konstruktivismus waren parallel sich entwickelnde Avantgardebewegungen komplett neuen Zuschnitts mit Bezugnahme auf die aktuellen politischen Entwicklungen. Diese gesteigerte Bedeu-

³² Diese Biennale ist als „anthropophagische Biennale“ in die Kunstgeschichte Brasiliens eingegangen. Lagnado, Lisette: *Cultural anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*, London: Afterall Books 2015.

³³ Zu Arsillas Bedeutung für die Entwicklung einer Moderne in Brasilien s. Maroja, Camila: „From São Paulo to Paris and Back Again. Tarsila do Amaral“, in: Stedelijk Studies, 9, Fall, 2019, <https://stedelijkstudies.com/journal/from-sao-paulo-to-paris-and-back-again-tarsila-do-amaral> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

tung der Kunst für den sozialen und politischen Kontext wurde jedoch nicht einfach nach Brasilien kopiert, sondern fand dort eigene Formen und letztendlich auch den Boden für eine Kritik von Kultur und – in eingeschränktem Maße – Kolonialismus. Viele Errungenschaften, darunter die zahlreichen Museumsgründungen in den 1940er Jahren, waren das Engagement reicher, westlich orientierter Industrieller. Was dies für die Entwicklung der Museen bedeutete, zeigt beispielhaft die Geschichte des MASP, das erst vor wenigen Jahren eine Position für Kuratoren indigener Herkunft einrichtete, aber schon seit Lina Bo Bardi solches Kulturgut in den eigenen Räumen zeigt.

Nachahmung

Der Begriff der tropischen Moderne, wie ich ihn in dieser Einführung verwende, ist kontrovers zu verstehen. Als Forschungsfeld bezeichnet er zunächst die von der euroamerikanischen Kunsthistorie als gegenläufig definierten Bewegungen einer Moderne in die Peripherie, die dort durch organische Eigenheiten gefärbt und als Bereicherung zurück in die Zentren zurückgespült werden.³⁴ Er markiert alternativ eine Differenzierung des Narrativs einer Nachkriegsmoderne, das eigentlich keiner zusätzlichen Umschreibung wie „tropisch“, „simultan“, „hybrid“ oder dergleichen bedürfte. Die Negation einer subsumierenden Kategorie knüpft an eine Kontroverse an, die die Originalität der Moderne als westliches Modernekonstrukt wiederum in Frage stellt. Als westlicher Mythos ist die (erste) Moderne ein Ausdruck originaler, authentischer, autonomer Entwicklungen ohne jegliche Vorbilder in der Kunstgeschichte verankert worden. Vorwiegend US-amerikanische Kanonbildungen der letzten vierzig Jahre haben zu einer Ineinssetzung von

³⁴ „Entgegen der großen Erzählungen des Westens ist die Moderne eine globale Ko-Produktion, auch dort, wo diese Ko-Produktion nicht freiwillig erfolgte. Ohne globalen Austausch und kolonialen Imperialismus hätte es in Europa keine Modernisierung gegeben. Die ökonomischen, politischen und ästhetischen Formen, die der Westen im Zuge seiner Modernisierung herausgebildet hat, wurden in nahezu jeden Winkel der Welt exportiert, haben vor Ort aber eine je eigene Gestalt angenommen. Heute wirken diese Umformungen auf die alten Zentren zurück.“ Johann Jacobs Museum: Einführung zum Forschungsfeld „Tropische Moderne“, <https://johannjacobs-museum.de/de/arbeitfelder/tropische-moderne> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

intellektuellem Diskurs und künstlerischer Entwicklung geführt.³⁵ In der Folge zeichnet die kunstwissenschaftliche Kanonisierung ein Bild nach, das durch die eigenen kunstwissenschaftlichen Theoriegerüste definiert und damit gefestigt wird. Dieser selbstreferenziellen Tendenz wird in den letzten Jahren mit alternativen Moderneentwürfen entgegengearbeitet, zumindest was den Einbezug bisher nicht beachteter Moderneentwicklungen anderer Herkünfte betrifft.³⁶ Am Beispiel der Gutai-Gruppe in Japan und der Gruppe der Neokonkretisten in Brasilien sieht der neuseeländische Kunsthistoriker Geoffrey Batchen beispielsweise ein Missverständnis in der kunsthistorischen Einordnung, die jene Kunst, „die im Zentrum entwickelt wurde“, als Maßstab festigte.³⁷ In dieser Lesart entwickelte sich die Moderne in den politischen und finanzstarken Zentren der Welt und beeinflusste anschließend die Provinz. Der kubanische Kurator Geraldo Mosquera, Gründer der Biennale von Havanna, spricht vom „Marco Polo Syndrom“, bei dem die nichtwestlichen Künste anhand des Maßstabs westlicher Ästhetik gemessen werden. Dies hatte seiner Meinung nach zur Folge, dass sich nicht nur eine Abhängigkeit von diesem Maßstab, sondern auch ein pejoratives Paradigma der Mimikry und Nachäffung („mimikry and mockery“) entwickelte.³⁸ Mosquera diagnostizierte noch in den Nullerjahren als eines der großen euroamerikanischen Vorurteile der Kunstgeschichte, dass die Kunst der Dritten Welt „komplett in ihrer Produktion

35 Kravagna, Christian: „The Originality of Modernism and other Western Myths: Art in the (Post-)colonial Interstice“, in: Art Education Research, 3, 6, Dezember 2012, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj2yKmd8uPrAhWSEMAKVH8oA48QFjAAegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F30452142%2FThe_Originality_of_Modernism_and_other_Western_Myths&usg=AOvVaw2GttiaI6TkvAuFeePFB64R (letzter Zugriff: 27.3.2022).

36 Die Literatur ist in der Zwischenzeit umfangreich angewachsen. Vgl. als Einstieg Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008; Blunck, Lars/Savoy, Bénédicte/Shalem, Avinoam: *Contact Zones. Studies in Global Art*, Buchreihe, Berlin: De Gruyter 2014f.

37 Vgl. Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh/Benjamin H.D.: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2005. Batchen, Gregory: „Guest Editorial: Local Modernisms“, in: *World Art*, 4, 1, 2014, S. 7–15.

38 Mosquera, Gerardo: „The Marco Polo Syndrome: Some Problems Around Art and Eurocentrism“, in: *Third Text*, 6, 21, 2008, S. 35–41.

unterschätzt“ und sie als Ableitung westlichen Schaffens angesehen wird. Zudem doktriniere der Westen ein bestimmtes Bild auf: „Third World artists are constantly asked to display their identity, to be fantastic, to look like no one else or to look like Frida [...].“³⁹

Die Diskussion um das „Paradigma der Nachahmung“ hat seinen Ursprung in der internationalen, durch den Postkolonialismus geförderten Kritik an der euroamerikanisch geprägten Meinungsbildung. Wie internationale Kunst auszusehen habe, wurde seit den 1960er Jahren zunehmend in Frage gestellt.⁴⁰ Der britische Kunsthistoriker Kenneth Clark behauptete damals, der „Stil“ der (europäisch-nordamerikanischen) Kunst des 20. Jahrhunderts wirke vom „Zentrum“ aus „stilbildend“.⁴¹ Terry Smith ergänzte in den 1970er Jahren dann die Zentrum-Peripherie-Dichotomie durch die Kategorie der „Provinzialität“, die jedem Künstler, der nicht aus New York stammte, unabhängig seines praktizierten „Stils“ per definitionem anhaftete.⁴² Ähnliche Feststellungen haben der indischi-britische Kunst- und Kulturhistoriker Partha Mitter in Bezug auf die indische⁴³ oder der nigerianische Kunsthistoriker Chiko Okeke-Agulu in Bezug auf die afrikanische Kunst dokumentiert.⁴⁴ Mitter schlägt im Prozess der „Dezentralisierung der Moderne“ vor, dass Beiträge nichteuropäischer Künstlerinnen und Künstler in der Entwicklung der ästhetischen Moderne in den Metropolen ausreichend Berücksichtigung finden sollten. Dem kontroversen Begriff der Genealogie sollten, so Andrea Giunta und George Flaherty für den lateinamerikanischen Kontext, differenziertere Konzepte gegenübergestellt werden. „Arte

39 Ebenda, S. 39.

40 Ch. Kravagna: Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts.

41 Clark, John: „Modernities in Art: How Are They ‚Other‘?“, in: K. Zijlmans/W. van Damme: World Art Studies, S. 401-418.

42 Smith, Terry: „The Provincialism Problem“, in: Artforum, 13, 1, September, 1974, S. 54-59.

43 Mitter, Partha: „Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery“, in: The Art Bulletin, 90, 4, 2008, S. 531-548; B. Joyeux-Prunel: The Uses and Abuses, S. 5; Bonham-Carter, Charlotte/Mann, Nicola: Rhetoric, Social Value and the Arts, Cham: Springer International Publishing 2017.

44 Okeke-Agulu, Chika: „The Challenge of the Modern. An Introduction“, in: African Arts, Spring 2006, S. 14-15, 91.

destructivo“, „poema proceso“, „neoconcretismo“ und andere Terminologien hätten ihnen zufolge die Kraft, auf ihre Spezifität hinzuweisen.⁴⁵

All das macht deutlich, dass subsumierende Darstellungen der Moderneentwicklungen in diesem Sinne nicht mehr möglich sind. Heute gilt: Der zeitlich nachgeordnete, heutige wissenschaftliche Modernediskurs globalen Zuschnitts, der von der damaligen laufenden Historisierung der Geschehnisse in den 1950er Jahren abzugrenzen ist, hat sich erst richtig nach der Hochzeit der Etablierung einer Kunstgeschichte der Zeitgenossenschaft ab den 1970er Jahren etabliert. Seine Vielfältigkeit wurde mit der Ausstellung „Magiciens de la terre“ (1989), die durch den französischen Kunsthistoriker und Museumsdirektor Jean-Hubert Martin für das Centre Pompidou in Paris organisiert wurde, in der Öffentlichkeit sichtbar.⁴⁶ Die Kritik am Diskurs weiter angeschoben haben auf je eigene Weise die amerikanischen Kunsthistoriker James Elkins und David Summers.⁴⁷ Letzterer hat mit seiner Publikation „Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism“ eine Debatte darüber ausgelöst, in welcher Form aus westlicher Perspektive überhaupt über nichtwestliche Kunst geurteilt werden kann – und ob Summers „monolithisches Vorgehen“, wie wir es von der Kunstgeschichte westlicher Prägung seit jeher kennen, für seine damals neue analytische Rahmung von Kunst über zeitliche und geografische Grenzen hinweg angemessen ist.⁴⁸ Als Gegenentwurf zu nennen ist die II. documenta (2002) von Okwui Enwezor (* 1963 in Calabar, Nigeria; † 2019 in München), die

45 Giunta, Andrea/Flaherty, George F.: „Latin American Art History: An Historiographic Turn“, in: *Art in Translation*, 9, supplement 1, 2017, S. 121–142, hier S. 123.

46 Murphy, Maureen: „From Magiciens de la Terre to the Globalization of the Art World: Going Back to a Historic Exhibition“, in: *Critique d'art*, 41, Printemps/Eté 2013, <http://journals.openedition.org/critiquedart/8308> (letzter Zugriff: 27.3.2022); Steeds, Lucy: *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, London: Afterall Books 2013.

47 Summers, David: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon Press: New York 2003; Elkins, James: „Review of David Summers's *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*,“ in: *The Art Bulletin*, 86, 2, 2004, S. 373–381; Elkins, James: *Is Art History Global?* New York/London: Routledge 2007.

48 O'Donnell, C. Oliver: „Revisiting David Summers' Real Spaces: A Neopragmatist Interpretation“, in: *World Art*, 8, 1, 2018, S. 21–38, <https://doi.org/10.1080/21500894.2017.1292947> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

nicht nur dokumentarischen, sondern auch globalen und erstmals postkolonialen Zuschnitts war. Enwezor war der erste nichteuropäische Direktor dieser in der deutschen Nachkriegsepoke entstandenen Großveranstaltung. Der Kunstproduktion in Lateinamerika, den Museumsgründungen und der Rolle Brasiliens als vielversprechendes Land der Zukunft hat der Westen erst Ende der 1990er Jahre Aufmerksamkeit geschenkt⁴⁹ – zu einer Zeit, als Brasiliens Künstlerinnen und Künstler nach zwanzig Jahren Militärdiktatur und Kulturunterdrückung (1965–1985) in der fruchtbaren Zeit der Redemokratisierung und praktischen Politik unter der Präsidentschaft Fernando Henrique Cardoso (1995–2003) an die Kreativität der Nachkriegsavantgarde anknüpfen konnten. Die Vermittlung lateinamerikanischer Kunst weltweit hält nach wie vor an. Dies ist der Hintergrund, vor dem die in diesem Band beleuchteten internationalen persönlichen Netzwerke, Projekte, kulturpolitischen Austauschausstellungen und oft ganz persönlich motivierten „Geschichtsschreibungen“ für heutige Betrachtende zu verstehen sind. Die „vorglobale“ Perspektive soll in diesem Sinne auch als „vor dem dominierenden Diskurs“ zu verstehen sein⁵⁰ – ohne diesen Diskurs wirklich rezipieren zu wollen, denn das vorliegende Buch will versuchen, ohne Kanon und folglich ohne die etablierte Wertung auszukommen.

Inhaltliche Schwerpunkte

Im ersten Teil, **Eine vorglobale tropische Moderne im internationalen Kontext**, werden die Museumsgründungen in Rio de Janeiro und São Paulo im Hinblick auf ihre internationale Verortung untersucht.

49 Impulsgeberin war Catherine Davids 10. documenta (1997), die das Werk der brasilianischen Künstler Lygia Clark, Hélio Oiticica und Tunga einem größeren Publikum bekannt machte.

50 Ich beziehe mich mit der Nennung dieses Zeitrahmens vorwiegend auf die Gründung des intellektuellen Kunstmagazins „October“ 1976 in New York durch Rosalind E. Krauss und Annette Michelson. Die Gründung von „October“ gilt weithin als Beginn der zeitgenössischen amerikanischen Kunstkritik und -theorie. Krauss, Rosalind/Michelson, Annette: „About October“, in: October, 1, Spring 1976, S. 3–5; Michelson, Annette/Krauss, Rosalind/Crimp, Douglas/et al. (Hg.): October. The First Decade, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1987; Krauss, Rosalind/Michelson, Annette/Bois, Yve-Alain/et al. (Hg.): October. The Second Decade, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1998.

Das italienische Architekten- und Historikerehepaar Pietro Maria Bardi und Lina Bo Bardi, das in den 1940er Jahren nach Brasilien emigrierte, war nicht nur Impulsgeber für Museumsgründungen. Beide hatten auch ein genuines Interesse an der Kultur ihres neuen Heimatlandes. Dazu kamen die Debatte um die Wichtigkeit der Pädagogik für die Demokratisierung Europas und die von der UNESCO publizierten kulturpolitischen Positionen, die wegweisend für die pädagogische Ausrichtung des von Pietro Maria Bardi gegründeten Kunstmuseums in São Paulo waren; Bardi selbst veröffentlichte zahlreiche Zeitungsartikel dazu.⁵¹ Nebst der „Anti-Schule“, wie sie Paulo Freire ins Leben gerufen hatte, ist auch Bardis Konzept des „Anti-Museums“ in den Kontext dieser Humanismus- und Demokratisierungsdebatte einzuordnen. Es interessiert dabei nicht nur, wie Bardi und die Architektin Lina Bo Bardi das von der UNESCO propagierte humanistische Weltbild in ihrem Museum umsetzten und eine Integration aller Bevölkerungsschichten vorantrieben, sondern auch wie umfassend im unmittelbaren Anschluss an die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs an einer gemeinsamen neuen Weltordnung gearbeitet wurde. Obwohl solche Ideen und Umsetzungen in den einzelnen Ländern höchst unterschiedliche Formen annahmen – man denke an die problematische Volkskunst-Erziehung der Nachkriegs-BRD –, bleiben solche länderüberschreitenden Vergleiche äußerst fruchtbar.

Dass auch auf personeller Ebene wichtige, institutionsbildende Kontakte über die Kontinente hinweg bestanden, ist beispielsweise am Austausch zwischen Mário Pedrosa und Will Grohmann (* 1887 in Bautzen; † 1968 in Berlin) zu sehen. Letzterer wurde von Pedrosa nach Brasilien eingeladen. Ivan Serpa (* 1923 in Rio de Janeiro; † 1973 in Rio de Janeiro) und Mário Pedrosa waren Lehrende an den neu etablierten Kunstschenlen der Museen; die Künstlerin Fayga Ostrower (* 1920 in Łódź; † 2001 in Rio de Janeiro) unterrichtete am MASP und referierte auf dem AICA-Kongress in Brasília 1959 zur Bedeutung der Kunst für die Bildung. Pedrosa selbst war Mitglied der brasilianischen Sektion von AICA und international bestens vernetzt. Seine Schriften bilden heute ein wichtiges Archiv zur Erschließung transkultureller Verflech-

⁵¹ Pietro Maria Bardi publizierte u.a. den Artikel „An Educational Experiment at the Museu de Arte São Paulo“ im Journal Museum der UNESCO, Vol. I, ¾ von 1948, jedoch auch in Tageszeitungen von São Paulo.

tungen, da er auf der Basis der Theorie sowohl internationale als auch brasilianische Ansätze in Verbindung zu bringen verstand.

Wie bedeutend die Rolle der Pädagogik bei Pedrosa war, zeigen zahlreiche seiner Aufsätze. Diese behandeln auch die Bedeutung des freien Malens, das durch die Psychiaterin Nise da Silveira am Engenho de Dentro, einer Nervenheilanstalt in Rio de Janeiro, ermöglicht wurde. Das Centro Psiquiátrico Pedro II spielt in der Entwicklung der brasilianischen Avantgarde eine entscheidende Rolle. Eingerichtet vom Künstler Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg), der später in Ulm studierte, wurde die dortige Malwerkstatt für Patienten zur Inspirationsquelle für alternative Modelle avantgardischer brasilianischer Kunst.⁵² Mário Pedrosa nahm Bezug auf die Gestalttheorie und die Kunst von Kindern, jüngere Künstlerinnen und Künstler fanden alternative, experimentelle Wege im Design. Das Engenho de Dentro wurde ein Ort des Umdenkens. Nise da Silveira korrespondierte auch mit Carl Gustav Jung (* 1875 in Kesswil; † 1961 in Küsnacht); beide begegneten sich in Zürich, angestoßen durch eine dortige Ausstellung von Gemälden aus dem Centro Psiquiátrico Pedro II, die 1957 gezeigt wurde. In der Kunst vor Ort hinterließ das Zusammentreffen allerdings keine Spuren.

Der zweite Teil, **Paradigmen der Internationalisierung und ihre kulturpolitischen Verflechtungen**, legt die Tätigkeiten des Kunsthistorikers Ludwig Grote (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) als internationaler Kommissär, seine Rolle an der Rezeption des Bauhauses in Brasilien und die von ihm als Direktor des Germanischen Nationalmuseums organisierte Ausstellungstournee der Werke von Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo) in Deutschland dar. Auch spielt Grote im Nachlassstreit um Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) im Kontext der Biennale in São Paulo eine wichtige Rolle. Diese Fallbeispiele diskutieren die Frage, wie Internationalisierungsbestrebungen von Kunsthistorikern nach dem Zweiten Weltkrieg mit kuratorischen Auswahlentscheidungen in Verbindung stehen und welche Rolle gerade nichteuropäische Kunst in diesem Kontext zuge-

52 Osorio, Luis Camillo: „Das Verlangen der Form und die Formen des Verlangens: Der Neokonkretismus als einzigartiger Beitrag der brasilianischen Kunst“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 16–25.

dacht wurde. Die Beiträge untersuchen die Prozesse der Reintegration der deutschen Vorkriegsmoderne in die internationale Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg im Kontext der „Reinigung“ nationalsozialistisch gefärbter Biografien.

Der dritte Teil, **Modernismen in Nähe**, geht der Frage nach, welche Bedeutung dem ästhetischen Urteil für die Kanonbildung der Moderne zukommt. Das Beispiel der vergleichbaren Werke von Alfredo Volpi und Giorgio Morandi zeigt, wie Kunstkritik und Kunsthistorische Biografien und nationale Kontexte unterschiedlich bewerten, obwohl in den Werken selbst aus ästhetischer und qualitativer Sicht keine nennenswerten Unterschiede bestehen. Die Persistenz, so der australische Kunsthistoriker Andrew McNamara, dass heute nicht-kanonische Varianten modernistischer Kunst ins Zentrum gestellt werden, um die Frage nach der Moderne zu erforschen, verlangt nach einer „visuellen Scharfsinnigkeit“ und nach einer „dynamischeren Methode der kunsthistorischen Analyse“.⁵³ Der von McNamara fruchtbar gemachte Ansatz, den er auf Basis der Schriften des australischen Konzeptkünstlers Ian Burn (* 1939 in Geelong/Victoria; † 1993 in Bawley Point/New South Wales) entwickelte, ist ein aufschlussreicher Beitrag für die in diesem Werkvergleich diskutierten Fragen, da sie die Rolle des wertenden Sehens („visual acuity“) als Voraussetzung für eine Alternative zur Kanonisierung in den Vordergrund rückt. Diese Debatten sind wesentlich auch auf die Neubewertung und Eingliederung lateinamerikanischer Phänomene anzuwenden, die bisher vor allem in Bezug auf das konstruktivistisch-ästhetische,⁵⁴ jedoch auch auf das figurativ-„primitive“ Programm vorangetrieben wurden.⁵⁵ Im Sinne einer visuellen und archivbasier-ten „Gegenepistemologie“ des portugiesischen Soziologen Boaventura

53 McNamara, Andrew: „Inversions, Conversions, Aberrations. Visual Acuity and the Erratic Chemistry of Art-Historical Transmission in a Transcultural Situation“, in: Australian and New Zealand Journal of Art, 16, 1, 2016, S. 3-21.

54 Camnitzer, Luis: „The Historical Unfitting of Conceptualism in Latin America“, in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America, New Haven/London: Yale University Press 2006, S. 89-107.

55 Villas Bôas, Glaucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: Third Text, 26, 1, Januar 2012, S. 41-52.

de Sousa Santos⁵⁶ ist dieser abschließende Vergleich als Vorschlag für eine andere Revision der Modernen vorgestellt, indem de Sousa Santos' horizontale Konzeption, die die Pluralität der Wissensfelder stärkt, mit dem Problemfeld des subjektiven Blickpunkts verbunden wird. In einem Exkurs nach Zürich wirft die Arbeit einen Blick auf Max Bills (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) Verständnis der konkreten Kunst, weil dieses Beispiel paradigmatisch für ein Missverständnis alternativer internationaler konkreter Kunst ist. Am Beispiel der Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ in Zürich 1960 lässt sich eine bewusste Umwertung brasilianischer Konzepte in Bills Wiederbelebungsversuch einer konstruktivistisch geprägten konkreten Kunst nachzeichnen. Die Ausstellung macht einsehbar, wie sich Bills Interesse an der brasilianischen Kunst zu einem kulturellen Missverständnis entwickelte und er die konkrete Kunst in der Schweiz praktisch in eine Sackgasse führte. Der Blick auf Bill wird im abschließenden Kapitel um das Engagement Max Benses (* 1910 in Straßburg; † 1990 in Stuttgart) erweitert, da Bense zahlreiche brasilianische Kunstschaffende nach Stuttgart holte und sie dort aktiv oder als Inspirationsgeber in den mathematisch-ästhetischen Diskurs seines Studium Generale einband. Dass auch Bense nicht vor Missverständnissen gefeit war, zeigt seine Ausstellung und Interpretation der Arbeit von Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro), die heute zu den wichtigsten Künstlerinnen der brasilianischen Kunstgeschichte gehört. Dieses Beispiel zeigt, dass sich „Missverständnisse“ und „Gegenerzählungen“ mitunter ergänzen, und bisweilen auch den Blick auf unterschiedliche Standpunkte schärfen können.

56 de Sousa Santos, Boaventura: „Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges“, in: Review, 30, 1, 2007, S. 45-89, <https://ces.uc.pt/bss/documentos/AbyssalThinking.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022).



Installationsansicht der Sammlung des Museu de Arte de São Paulo MASP, Rua 7 de Abril, 1940er Jahre