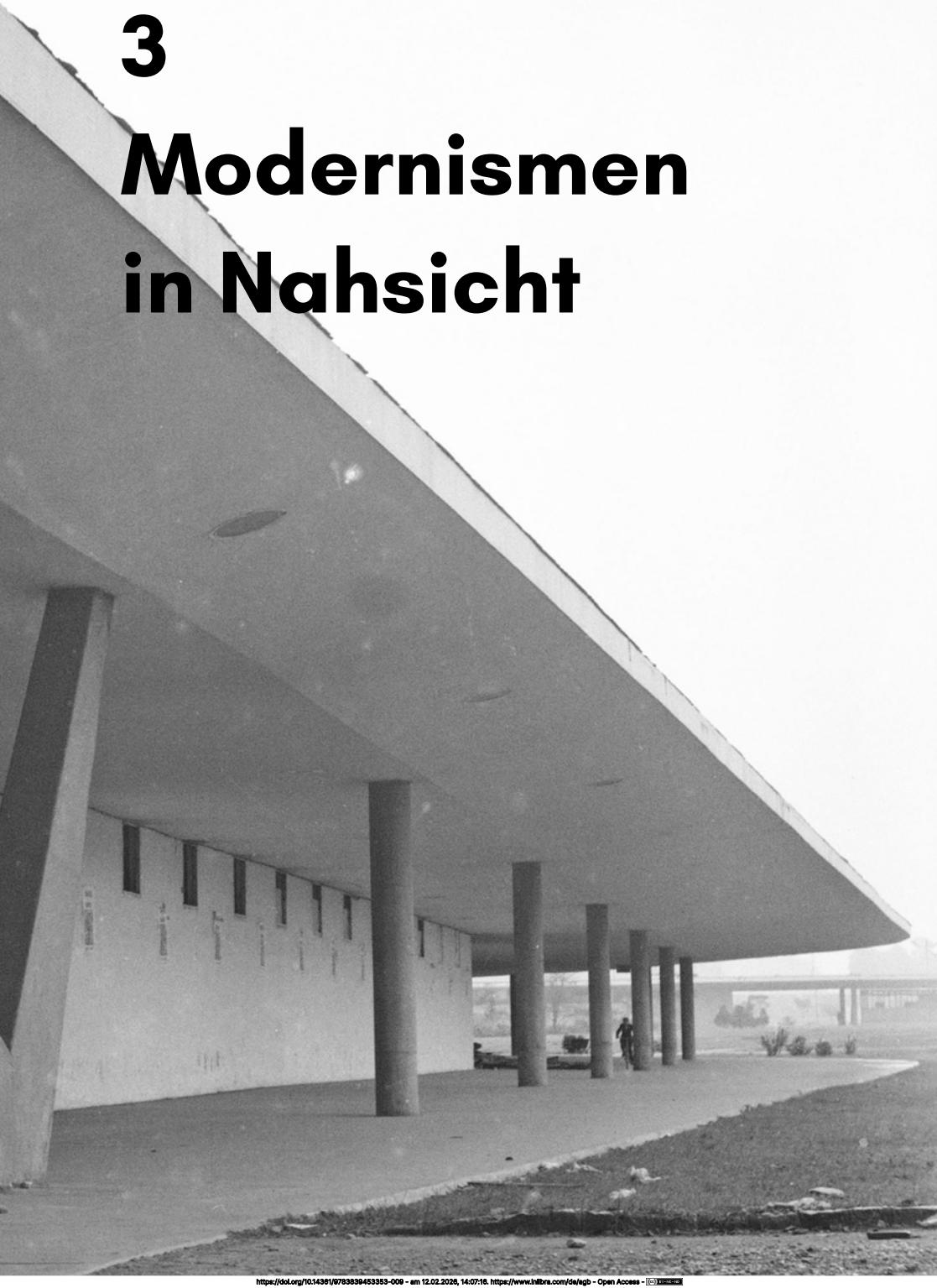


3

Modernismen in Nahsicht





Alfredo Volpi, „Menina“ („Retrato de Eugênia“), 1951
Öl auf Leinwand, 116 x 73 cm
2. Biennale São Paulo, Sala geral

3.1

Paradigmen der Nachahmung: Georgio Morandi und Alfredo Volpi

Die unter dem Konzept der globalen oder transkulturellen Kunst unternommene Neu- und Umschreibung der Kunstgeschichte ist Teil der zahlreichen Debatten, die sich darum bemühen, unsere Geschichts- und Wissensmodelle neu zu verorten. Nach den angelsächsischen Vorstößen zur Aufweichung und Durchflechtung der eurozentristischen Wissenshegemonie unternimmt seit einiger Zeit auch die deutsche Kunstgeschichte den Versuch, ihre eigene, durch Hegel, Burckhardt, Wölfflin, Warburg und Panofsky geprägte „Urgeschichte“ neu zu legitimieren und zu aktualisieren. Dieses Kapitel wird nochmals einen Blick auf Epistemologien werfen, die nicht nur Geografien und Begrifflichkeiten erweitern, sondern auch in institutionelle Ordnungen – u.a. die Universität, die Museen, die Biennale und den Kunsthandel – vorstoßen. Was sich aus der noch jungen Erfahrung abzuzeichnen beginnt, ist eine erhöhte Vorsicht im Rahmen der Erforschung außereuropäischer Kunst durch jene, die diesem Kulturkreis nicht gebürtig angehören, ihn jedoch in eine erweiterte Geschichtserzählung zu integrieren versuchen. Diese Vorsicht ist auch im Umgang mit herkömmlichen Begriffen wie „Moderne“, „moderne Kunst“ oder „abstrakte Kunst“ festzustellen, die nun allesamt als „nicht kulturell neutral“ erkannt worden sind.¹ Doch das Problem liegt nicht mehr, wie in der vorglobalisierten Zeit jüngeren Datums, im alleinigen Erkennen dieser kulturellen Konnotationen, die sowohl die Begriffshistorizität als auch realpolitische Hegemonialstrukturen umgreifen. Wir sind auch am Ende der Zugeständnisse angekommen, die besagen, dass die Moderne in der Kunst von pluralen Phänomenen geprägt ist, dass wir multiple Modernen anerkennen müssen, auch wenn diese aus dem kolonialen oder quasikolonialen Hegemonieanspruch des „Westens“ gespeist wurden. Wie der australische Kunsthistoriker John Clark richtigerweise fest-

¹ Clark, John: „Modernities in Art: How Are They ‚Other‘?“, in: Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried (Hg.): *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008, S. 401–418, hier S. 401.

hält, ist auch der Begriff des imperialen „Anderen“ problematisch, wenngleich er damit Alterität betont.² Die Idee der „anderen Modernen“ („other modernities“), seien sie im Verweis auf Lateinamerika, Afrika, dem Nahen, Mittleren oder Fernen Osten oder anderen Weltregionen gebraucht, impliziert stets den euroamerikanischen Bezugspunkt. Wie wir wissen, erweist sich dieser Bezugspunkt aber als die eigentliche Crux transnationaler oder globaler Kunstgeschichte.

Eine vielzitierte Analyse des amerikanischen Kunsthistorikers und Kunstkritikers James Elkins führt dies vor Augen. Elkins zufolge verfügt die westliche Kunstgeschichte über fünf Strategien, um sich im Verhältnis zur globalen Wissens- und Kunstproduktion zu verorten. Nebst der Möglichkeit, sich (1.) weitgehend unverändert in eine Weltkunstgeschichte einzuschreiben oder sich (2.) nicht-westlicher Kunst mit neuen Konzepten zu öffnen, mag sie (3.) auch „indigene kritische Konzepte“ erproben bzw. Begrifflichkeiten zu inkorporieren versuchen, die im dominanten westlichen Sprachgebrauch keine eigentlichen Entsprechungen haben.³ Dieser dritten Option steht Elkins jedoch skeptisch gegenüber: „[T]o put it in a formula: too many unfamiliar terms, and the text may no longer feel like art history.“⁴ Nebst der Möglichkeit, die Kunstgeschichte (4.) ganz in die Visual Studies einfließen zu lassen und die Kunstgeschichte somit aufzulösen, könnte sie auch (5.) nicht nur mit vereinzelten Begriffen, sondern vollständig mit nicht-westlichen Konzepten arbeiten – ein Ansatz jedoch, gegen den sich das akademische Umfeld bis heute verschließt.⁵ Elkins behauptet zudem, dass eine solche Kunstgeschichte nicht mehr als Kunstgeschichte erkannt werden würde.⁶ Bei einem solchen Zirkelschluss bleibt trotz aller Kritik, den wir an diese und ähnliche Beurteilungen herantragen können,

2 Ebda., S. 402.

3 Elkins, James: „On David Summers's Real Spaces“, in: Elkins, James (Hg.): *Is Art History Global? (=The art seminar, Band 3)*, New York/London: Routledge 2007, S. 41-71, hier S. 59.

4 Ebda., S. 60.

5 Elkins geht so weit zu behaupten, dass kein Wissenschaftler mit einem solchen Forschungsansatz in den USA eine Stelle finden würde. Ebda., S. 62.

6 Ausgeführt in Elkins, James: *It Art History Global?* New York/London, Routledge 2007, S. 20, wo er behauptet: „Art history depends on Western conceptual schemata.“

die sicherlich legitime Frage bestehen, ob es nicht doch weniger institutionsgläubige Auswege gibt.

Es mag aus europäischer Sicht als eine Errungenschaft angesehen werden, dass sich der kunstwissenschaftliche Diskurs zumindest etwas von einer reinen Objektbezogenheit auf die stilprägenden Einflüsse und ihre genealogischen Stammbäume, die so stark die Bildung der Moderne prägte – man denke an Alfred Barrs berühmtes Diagramm zur abstrakten Kunst (1936) – entfernt hat.⁷ An seine Stelle treten heute weitgehend Ansätze, die sich mit Beziehungsgeflechten auseinandersetzen, die sowohl Netzwerke als auch koloniale und postkoloniale Strukturen in sogenannter „vertikaler“ oder „horizontaler“ Ausrichtung in den Blick nehmen. Wenngleich auch diese Benennungen wieder im Kontext historischer Muster zu lesen sind, beziehen sich die „vertikalen“ Verhältnisse doch auf die herkömmlichen Topografien von Originalität und Ableitung, während das Konzept der „horizontalen“ Beziehung, das auch das „Opake“ mit einschließt, neue Sichtweisen eröffnet. Mit dem „Opaken“ meint der bedeutende französische Dichter und Philosoph Édouard Glissant (* 1928 in Bezaudin/Martinique; † 2011 in Paris) die Aberkennung der „preconceived transparency of universal models“ und die Anerkennung, dass es Bereiche gibt, über die wir von außen nicht beurteilen, geschweige denn einordnen können. Glissant zufolge gibt es aber die Möglichkeit, dass wir das „Opake“ als kulturelle Forderung anerkennen und dass wir den Topos der Differenz zwischen Menschen aufgeben.⁸ Der portugiesische Ökonom Boaventura de Sousa Santos hat das horizontale Denken gleich zum einzigen Gegenmodell zum westlichen Denken in seiner hegemonialen Ausformung erklärt, das in seinen Augen durch den radikalen Ausschluss jeglicher fremder Konzepte geprägt ist. De Sousa Santos nennt dies im Rahmen der soziopolitischen „Ökologien der Wissensformen“ der Moderne ein „aby-

7 Aus amerikanischer Sicht hat sich das Feld der „Erfinder“ der Abstraktion auch 2012 nicht erweitert. Nach wie vor fehlen Vertreter aus nichteuroamerikanischen Ländern. Vgl. Vartanian, Hrag: „Amazing New Graph Drawing Charts the Birth of Abstraction“, <http://hyperallergic.com/57599/amazing-new-graph-drawing-charts-the-invention-of-abstraction> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

8 Glissant, Édouard: „For Opacity“, in: ders.: *Poetics of Relation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1990, S. 189–193, 220–221, hier S. 193.

sales“, d.h. abgrundtiefes Denken.⁹ Und es ist genau diese vollständige Negierung nichtwestlicher Konzepte, wie sie James Elkins feststellt und für gegeben hinnimmt, die de Sousa Santos im Bereich von Wirtschaft und Sozialpolitik mit einer „Gegenepistemologie“ hinterfragt. De Sousa Santos’ Feststellung ist insofern bedeutend, als dass er die vom Westen exkludierte Produktion *per se* als „nicht existent“ erklärt. Das Problem, erläutert er, ist die Unmöglichkeit einer „Ko-Präsenz“ verschiedener geopolitischer Felder, die sich auch in einer Ungleichheit in den sie charakterisierenden Dichotomien zeigt. Um dieses Verhältnis nur mit einem seiner Beispiele zu illustrieren: Es wird gewissermaßen die Dichotomie „soziale Regulation/soziale Emanzipation“ nur mit Metropolen, nicht jedoch mit der Peripherie in Verbindung gebracht, die aus historischer Sicht eher durch die Dualität „Aneignung/Gewalt“ charakterisiert wird.¹⁰ Für die Akzeptanz einer Ko-Präsenz und die Förderung eines „archipelischen Denkens“, das sich durch gegenseitige Offenheit und Akzeptanz der Kulturen und gegen deren Monopolisierung auszeichnet, machte sich bekanntermaßen auch Glissant stark.¹¹ Die Herausforderung solcher Ansätze besteht nun darin, diese an konkreten Anwendungsbeispielen zu diskutieren und sie anhand von „Nahsichten“ mit der historischen Evidenz kurzzuschließen.

Das Paradigma der Nachahmung im Kontext der Moderneentwicklungen steht in enger Verbindung mit der Idee der Kanonbildung, der damit einhergehenden Festlegung von Zentrum und Peripherie und der Frage nach den „Ursprüngen“. Aus Sicht der westlichen Kunstkritik war es immer das Zentrum, das stilbildend wirkte. Der britische Kunsthistoriker Kenneth Clark brachte diese bereits 1962 formulierte Auffassung prägnant auf den Punkt:

⁹ 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), wiederabgedruckt in de Sousa Santos, Boaventura: Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens, Münster: Unrast Verlag 2018, S. 178–203.

¹⁰ Ebda., S. 2.

¹¹ Glissant, Édouard: *Philosophie de la relation. Poésie en étendue*, Paris: Gallimard (nrf) 2009; Glissant, Édouard/Obrist, Hans Ulrich: Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist (=100 notes - 100 thoughts, 38), Ostfildern: Hatje Cantz 2011; Glissant, Edouard: *Traktat über die Welt*. Heidelberg: Wunderhorn 1999.

In its simplest form, provincialism is easily recognized and defined. The history of European art has been, to a large extent, the history of centres, from each of which has radiated a style. For a shorter or longer period that style dominated the art of the time, became in fact an international style, which was metropolitan at its centre, and became more and more provincial as it reached the periphery. A style does not grow simultaneously over a large area. It is the creation of a centre, a single energizing unit, which may be as small as fifteenth-century Florence, or as large as pre-war Paris, but has the confidence and coherency of a metropolis.¹²

Diesen Diskurs um die Peripherie hat der australische Kunsthistoriker Terry Smith 1974 für die Kunstgeschichte weitergeführt. Im damaligen New York lebend diagnostizierte er, dass jeder Künstler, der nicht aus dem (damaligen) Zentrum dieser Metropole stamme, ein „provinzieller Künstler“ sei und per definitionem auch provinziell bleibe – auch wenn er sich im Zentrum aufhalte und sich ihren „Stil“ aneigne.¹³ In diesem Sinne prägt die Verbindung zwischen der Idee eines Zentrums und der Festmachung eines bestimmten vorherrschenden Stils bis heute nicht nur den Referenzrahmen der westlichen Kunstgeschichte. Sie hat auch zahlreiche Anstrengungen auf Seiten der außereuropäischen Kunst nach sich gezogen, sich in einen solchen als international empfundenen Kanon einschreiben zu wollen. Bisweilen haben solche Anstrengungen jedoch eher Stereotype und Clichés hervorgebracht, wie der brasilianische Kurator Felipe Scovino mit Blick auf die Kunst seines Landes schreibt. Er verweist auf die dortigen Umwandlungen in den 1950er und 1960er Jahren, in der die „intensive Industrialisierung, der aufkeimende Bossa Nova und das neue Vokabular der neokonkreten Bewegung“ zu einem Amalgam verschmolzen, das seiner Auffassung nach eine verhängnisvolle Verzerrung entstehen ließ, das sich seither in Biennalen und Triennalen weltweit festsetzt.¹⁴

12 Clark, Kenneth: *Provincialism*, London: The English Association 1962, S. 3.

13 Smith, Terry: „The Provincialism Problem“, in: *Artforum*, 13, 1, September, 1974, S. 54-59; Smith, Terry: „The Provincialism Problem: Then and Now“, in: *ARTMargins*, 6, 1, Februar, 2017, S. 6-32.

14 Scovino, Felipe: „A Brief History of Identity in Brazilian Art“, in: *ArtReview*, 21.7.2014, http://artreview.com/features/a_brief_history_of_identity_in_brazilian_art (letzter Zugriff: 21.3.2022).

Aus dem komplexen Feld aus Imitation, Stereotypen und Cli-chés haben sich zwei zu skizzierende Problemfelder ergeben, die auch heute noch sowohl die Wissenschaft als auch den Kunstmarkt prägen: Nach Clark und Mosquera gibt es zum einen den Prozess der hierarchischen Ableitung von Zentrum zu Peripherie, also das bereits genannte Original-Kopie-Paradigma, dem eine rezeptionsästhetische Komponente anhaftet. Ästhetische Werturteile stellen dabei ein Konglomerat aus Beweggründen dar, die zu einem kollektiven Bewusstseinsmodell führen.¹⁵ Andrew McNamara zufolge wird nach einer „visuellen Scharfsinnigkeit“ verlangt und nach einer „dynamischeren Methode der kunsthistorischen Analyse“.¹⁶ 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 werten-den Sehens („visual acuity“) als Voraussetzung für eine 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,¹⁷ jedoch auch auf das figurativ-„primitive“ Programm vorangetrieben wurden.¹⁸ Unabhängig von Werkdatierungen und Künstlerbiografie gilt es hier, die Muster einer Vorstellung von Nachahmung zu untersuchen und sie prinzipiell in Frage zu stellen. Nach Édouard Glissant und Boaventura de Sousa Santos diskutieren wir zum anderen den Zustand der hegemonial entwickelten Ignoranz des „Anderen“. Um diesem Phänomen historisch-(stil)kritisch sowie diskursanalytisch und reflexiv (mit Blick auf das eigene wissenschaftliche Feld) zu begegnen,

¹⁵ Held, Jutta/Schneider, Norbert (Hg.): *Grundzüge der Kunsthistorischen Wissenschaft*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2007, S. 242.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

¹⁸ Villas Bôas, Glaucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: *Third Text*, 26, 1, Januar 2012, S. 41-52.

ist es notwendig, eine Diskussion um den historisch sowie geografisch definierten Standpunkt aller Beteiligten anzustoßen und um eine Perspektive der Nahsicht zu ergänzen. Letztere muss in erster Linie durch Quellen und die Arbeit am Werk und durch das Werk gespeist sein.

Stilvergleich aus Nahsicht

Bisherige stereotypische Bewertungen von Kunst, die sich durch das überordnende, hegemoniale Konzept der Moderne unweigerlich ergeben haben, korrelieren oftmals mit einer konkreten Bestandsaufnahme „aus der Nahsicht“, die in diesem Kapitel beispielhaft offengelegt wird. Anhand konkreter Fallbeispiele ist es möglich, übergeordnete Modernekonzepte und die Sedimentierung von Archivebenen festzumachen. Erst durch eine solche transnationale und komparatistische Geschichtsschreibung, die unter Einbezug der Peripherie arbeitet, werden Mechanismen der Modernebildung nachvollziehbar und ihr subszmierender Kanon „destabilisierbar“, wie die französische Historikerin Béatrice Joyeux-Prunel schreibt:

What, then, does the study of peripheries contribute to art history? In addition to deconstructing or destabilizing the canon, it forces us to abandon certain interpretations of avant-garde as a necessary „rupture.“ It also incites to complicate our art historical narratives with pragmatic research on what happened, who met whom, where artworks circulated, what was written about them, before giving in to the temptation to demonstrate the superiority of one's subject via simplistic (and often naive) analyses of artworks and discourses.¹⁹

Für eine solche „Bestandsaufnahme in Nahsicht“ erweist sich eine Gegenüberstellung der beiden Künstlerbiografien von Alfredo Volpi (1896 * in Lucca; † 1988 in São Paulo) und Giorgio Morandi (* 1890 in Bologna; † 1964 in Bologna) als besonders aufschlussreich. Beiden Künstlern wurde in Italien große Bedeutung beigemessen, und ihre Arbeit wurde innerhalb eines vergleichbaren Begriffshorizonts rezipiert.

19 Joyeux-Prunel, Béatrice: „The Uses and Abuses of Peripheries in Art History“, in: Art@s Bulletin (Peripheries), 3, 1, 2014, S. 4-7, hier S. 7.

Beide Künstler suchten eine eher bescheidene Lebensform, was von der Kritik als ein Alleinstellungsmerkmal gewertet wurde. Weshalb jedoch nur Morandi Eingang in die klassische Kunstgeschichte bzw. internationale Moderne, zudem faktisch als „offizieller“ Repräsentant Italiens, gefunden hat, ist aufgrund der Ausstellungs- und Ankaufshistorie allein nicht auf den ersten Blick erkennbar. Morandi war für Volpi eine zentrale künstlerische Bezugsperson. Es war ihm möglich, Morandis Werke in Brasilien zu sehen. Damit lag ein klassischer Fall der Beeinflussung vor, der sich auch in die Rezeption Volpis niedergeschlagen hat. Doch im Rahmen der erweiterten Sicht auf Verknüpfungen gilt es, die historische Ebene – also den direkten Bezug, den beide Künstler zueinander hatten – von der bisherigen historiografischen Ebene der zeitgenössisch-kunstkritischen und kunsthistorischen Einordnung zu unterscheiden.

Im Folgenden steht genau dies im Vordergrund. Durch den Vergleich kann auf übergeordnete Prozesse der Kanonisierung brasilianischer und europäischer Kunst geschlossen werden, um diese für eine transnationale kritische Kunstgeschichtsschreibung zu überprüfen und bestenfalls zu verwerten. Ziel dieser Darlegung ist es folglich nicht, das Werk Volpis in einen westeuropäischen Bezug zu stellen, in der Hoffnung, dadurch seine kunsthistorische Bedeutung für einen neuen, eben internationalen Kontext zu erhöhen. Vielmehr interessiert die Frage, ob sich Möglichkeiten abzeichnen, das pejorative Paradigma der Nachfolge, das außergewöhnlich stark in unseren westlichen Beurteilungskriterien verankert ist, zumindest für eine Art „counter-epistemology“²⁰ umzuwerten. Ansatzpunkt ist zunächst die Erkenntnis, dass bisher ein grundlegendes Konzept der europäischen Kunstgeschichte für die Beurteilung nicht-westlicher Kunst angewendet wurde, was sich nun als wesentlicher Kern des Problems im Kontext der globalen, transkulturellen und demokratischen Kunstgeschichte erweist.

²⁰ Unter „Gegen-Epistemologie“ versteht de Sousa Santos eine Ökologie des Wissens, die eine epistemologische Beschaffenheit, d.h. eine Möglichkeit für das Zustandekommen von Wissen, als pluralistisches Denken vorbereitet. B. de Sousa, Santos: Beyond abyssal thinking, S. 30.

Biografien

Alfredo Volpi wurde 1896, sechs Jahre nach Giorgio Morandi, in der toskanischen Stadt Lucca geboren, von der aus er einjährig mit seinen Eltern nach Brasilien emigrierte. Erstaunlicherweise sind sich Volpi und Morandi nie persönlich begegnet, obwohl Volpis Heimatort gerade einmal 160 km von Morandis Wohnort Bologna entfernt liegt und Volpi bei seiner einzigen Auslandsreise im Frühling 1950 in Paris, Venedig, Padua, Rom, Neapel und Sizilien weilte und zumindest was seine Reiseroute betrag, wohl auch über Bologna gereist ist.²¹ Wie Volpi hat auch Morandi sein künstlerisches Umfeld, abgesehen von einem Tagesausflug nach Lugano, nur einmal verlassen, um 1956 seine große Retrospektive im Kunstmuseum Winterthur und die dortige Sammlung Oskar Reinhart zu besuchen. Anders als die Künstler selbst, die beide in relativer Zurückgezogenheit und Bescheidenheit gearbeitet haben,²² war ihren Werken eine außergewöhnliche Präsenz in Ausstellungen in Europa, den USA und Brasilien beschieden. So erhielt Morandi im Rahmen der 2. Biennale in São Paulo 1953 den Großen Preis für Radierung in der internationalen Abteilung für Grafik und an der dortigen 4. Biennale 1957 den Großen Preis für Malerei. Bereits 1947 wurde Morandis Werk in der Ausstellung „Esposizione di pittura italiana moderna“ im neu gegründeten Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro MAM/RJ gezeigt. Erst zwei Jahre später fand nach ersten Beteiligungen an Gruppenausstellungen in den USA – 1933 im Carnegie Institute in Pittsburgh und 1939 in San Francisco – die von Alfred H. Barr (* 1902 in Detroit; † 1981 in Salisbury/Connecticut) und Soby James Thrall (1906-1979) 1949 eingerichtete Ausstellung „Twentieth Century Italian Art“ am Museum of Modern Art MoMA in New York statt, aus der der erste Ankauf eines Morandi-Gemäldes, „Still Life“ (1916), für die Sammlung erfolgte.²³ 1955

²¹ Amaral, Aracy A.: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar (Textos do Trópico de Capricórnio, artigos e ensaios 1980-2005, Band 1), São Paulo: Ed. 34 2006, S. 145.

²² Zumindest hat sich dies in ihrer Rezeption wiederholt auf diese Weise festgeschrieben.

²³ Vitali, Lamberto (Hg.): Giorgio Morandi (catalogo generale, Nr. 27), Mailand: Electa Editrice, 1977. Onlinekatalogeintrag des MoMa und Ansicht der Ausstellung 1949, s. <http://www.moma.org/collection/works/79411?locale=de> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

wurde Morandi an der 1. documenta in Kassel ein eigener Raum eingerichtet, weitere Auftritte an der 2. und 3. documenta folgten. Ebenso war der Maler ab 1930 mehrfach an den Biennalen von Venedig vertreten.

Alfredo Volpi erhielt 1953 in der Nationalen Abteilung für brasilianische Künstler ebenfalls einen Preis für Malerei an der Biennale São Paulo. 1954 war er neben Franz Weissmann (* 1911 in Knittelfeld/Österreich-Ungarn; † 2005 in Rio den Janeiro) und Tarsila do Amaral (* 1886 in Fazenda São Bernardo; † 1973 in São Paulo) im brasilianischen Pavillon an der 27. Biennale in Venedig ausgestellt.²⁴ Nebst zahlreichen Preisen in Brasilien gewann er 1958 den prestigeträchtigen Preis der Solomon R. Guggenheim Foundation, der damals als eine Auszeichnung galt, die „sich stark auf die Urteilsbildung im modernen Kunstleben auswirke“.²⁵ Auf nationaler Ebene war Volpi 1956 und 1957 als zentrale Referenzfigur der jüngeren Generation abstrakt arbeitender Künstlerinnen und Künstler in Brasilien an den wichtigen frühen „Nationalen Ausstellungen Konkreter Kunst“ („Exposições Nacionais de Arte Concreta“) in São Paulo und Rio de Janeiro vertreten. Im deutschen Kontext wurde sein Werk an der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ 1959 im Haus der Kunst München und weiteren europäischen Institutionen gezeigt sowie in einer Einzelausstellung 1963 in der Stuttgarter Studiengalerie, die von Max Bense im Rahmen seiner zahlreichen Vermittlungsprojekte brasilianischer Kunst in der BRD verantwortet wurde. Im Vergleich zu Morandi wurde Volpi weder angekauft, noch erzeugte seine Arbeit zu dieser Zeit international einen nennenswerten Widerhall. Seine Werke wurden erst in den 2000er Jahren beispielsweise in die Sammlung des MoMA im Rahmen von dessen Akquisitionspolitik lateinamerikanischer Künstler aufgenommen.²⁶

²⁴ Kommissär war Francisco Matarazzo Sobrinho, verantwortliche Institution das Museu de Arte Moderna de São Paulo, Kuratoren Antonio Bento, Mário Pedrosa, Wolfgang Pfeiffer und Sérgio Milliet. Vgl. auch zur Reise Volpis nach Italien Giannotti, Marco Garaude: „Veneza em Volpi“, in: ARS (São Paulo), 16, 34, September/Dezember, 2018, <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.145219> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

²⁵ Keller, Heinz: „Der Internationale Guggenheim-Preis 1958“, in: Werk, 46, 3, 1959, S. 108-112.

²⁶ Siehe die Ausstellung „New Perspectives in Latin American Art, 1950-2006: Selections from a Decade of Acquisitions“, 21.11.2007-25.2.2008, Museum of Modern Art New York.

Wenngleich sich durch den Vergleich von Ankäufen durch führende amerikanische Museen wie das MoMA sowohl herrschende Hegemonien auf dem Kunstmarkt als auch die Strömungen der kunsthistorischen Forschung ausweisen lassen, soll dies hier keine zentrale Rolle spielen, denn mit dem Vergleich künstlerischer Wege und Ausstellungstätigkeiten ist noch keine eigentliche „Nahsicht“ erreicht. Aufschluss bringt im Folgenden ein Blick in die sehr unterschiedlich ausgewählte Einordnung der Werke in einen größeren nationalen und internationalen Kontext.

Die Rezeption Volpis in Brasilien und Europa

Durch die Besprechungen der wichtigsten Kunstkritiker Brasiliens, Sérgio Milliet (* 1898 in São Paulo; † 1966 in São Paulo), Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) und Ferreira Gullar (* 1930 in São Luís/Maranhão; † 2016 in Rio de Janeiro), gilt der Autodidakt Volpi zur Zeit der Biennale-Gründungen in den 1940er und 1950er Jahren in Brasilien als „Meister seiner Zeit“.²⁷ 1941 schreibt Milliet über den damals bereits fünfundvierzigjährigen Volpi, er sei als „Poet in Inkarnation“ Vorbild für praktisch alle Künstler São Paulos.²⁸ In einem 1957 erschienenen Text zum Konkretismus, der später ein zentraler Referenzpunkt für die brasilianische Kunst wird, bezeichnet der Kritiker Gullar aus Rio de Janeiro ein Gemälde Volpis als das Beste der heute vielfach zitierten „Ersten Ausstellung konkreter Kunst“.

Es handelt sich dabei um eine gemein orthogonale Komposition, bereichert durch ein Spiel von Weiß und Rot, aus Quadraten und Dreiecken, die vier Diagonalen verschiedener Größe bilden. Diese Diagonalen treffen sich in einem Trapez, im Zentrum des

²⁷ „A posteridade vai guardar o nome dêle. É o mestre de sua época.“
Pedrosa, Mário: Alfredo Volpi 1924-1957, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna 1957, unpaginiert. Diese Einschätzung Pedrosas wird anschließend mehrfach in der brasilianischen Kunsliteratur wiederholt.

²⁸ „E é o poeta na sua encarnação plástica que eu admiro em Volpi, chefe de fila acatado por quase todos os artistas de São Paulo e, na sua incomensurável modéstia, tão ignorado do grande público“. Millet, Sérgio: „Alfredo Volpi“, in: Planalto, 15.10.1941, zit. nach A.A. Amaral: Modernismo, arte moderna, S. 143.

Bildes, danach beschreiben sie eine ambivalente Funktion einer diskontinuierlichen und einer kontinuierlichen Linie (auf Seiten der kleinen Dreiecke). In dieser Arbeit ist der Grund perfekt in die Funktionalität des Bildes integriert und der visuelle Reichtum wird durch eine nüchterne Variation seiner Elemente von einer einfachen Konstruktion extrahiert.²⁹

In ihrer einflussreichen, 1977 erschienenen Text- und Dokumentensammlung „Projeto construtivo brasileiro na arte“ erwähnt die Herausgeberin Aracy A. Amaral Volpi in keinem ihrer eigenen Texte. Sie konzentriert sich auf die gegensätzlichen konstruktiven Auffassungen der Maler in São Paulo und Rio de Janeiro und bewertet in diesem Gefüge den Schweizer Beitrag und die Ausstellung Max Bills (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) an der 1. Biennale in São Paulo als eine „Offenbarung“, auf die eine Abwendung der brasilianischen Maler von Mondrian und dem Neoplastizismus hin zu seriellen Ordnungen folgte. Aracy zufolge hätten „alle quasi unmittelbar das Gemälde in Öl auf Leinwand verlassen und – nach dem sie die Schweizer, vor allem Richard Lohse beobachtet hätten – nur noch auf ‚Eucatex‘ gemalt.“³⁰ Lediglich ein Text in Amarals Sammlung – Décio Pignataris (* 1927 in Jundiaí; † 2012 in São

29 „[...] Volpi é um mestre da arte pintar e a sua presença entre os concretos brasileiros é um dos acontecimentos mais importantes e mais fascinantes que se registram hoje, em nosso meio artístico. [...] Essa experiência nova da côr, da matéria pictórica, das combinações cromáticas, deixou-os livres para o futuro rompimento com a convenção figurativa. É certamente o melhor trabalho de pintura, na exposição *concrete*, o quadro de Alfredo Volpi. Trata-se de uma composição ortogonal comum, enriquecida por um jôgo de branco e vermelho, de quadrados e triângulos, que geram quatro diagonais de tamanhos diferentes. Essas diagonais se encontram num trapézio, no centro do quadro, após descreverem uma função ambivalente linha descontinua (lado dos pequenos triângulos) e linha contínua. Nesse trabalho, o fundo está perfeitamente integrado no funcionamento do quadro e a riqueza visual extraída de uma construção simples através da sóbria variação de seus elementos.“ Gullar, Ferreira/Bastos, Oliveira: „I Exposição Nacional de Arte Concreta, I, O Grupo de São Paulo“, in: Jornal do Brasil (suplemento dominical), Rio de Janeiro, 17.2.1957, S. 9. Vgl. auch Pignataris, Décio: „A Exposição de Arte Concreta e Volpi“, in: S. D. Jornal do Brasil, 19.1.1957, in: Amaral, Aracy A.: „Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio“, in: dies.: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte/Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro 1977, S. 300 (Übers. der Autorin).

30 A.A. Amaral: Duas linhas de contribuição, S. 311.

Paulo) Künstlerbiografien der „anderen Konstruktivisten“ aus den späten 1950er Jahren – setzt sich mit Volpi auseinander. Pignatari, Lyriker und Essayist, bemerkt, dass Morandi offenbar nicht in dieser Kategorie zu verorten sei. Die Gründe dafür illustriert er am Beispiel von Volpis Werk „Xadrês branco e vermelho“ von 1957, das bereits Gullar in seiner Kritik beschrieben hatte.

Wichtig zu wissen ist, dass die visuellen Probleme von Volpi und jene der Konkretisten die gleichen sind – vor allem was die dynamische Struktur betrifft – obwohl die attackierenden Mittel, mit denen Volpi sie realisiert, unterschiedlich sind, denn Volpi erreicht sie mit kunsthandwerklicheren Mitteln.³¹

Zudem würde Volpi jegliche Ansätze der Gestalttheorie ignorieren, seine Werke spiegelten die „Theorie der reinen Sichtbarkeit“³², auf die sich auch die Bewegung der Konkretisten beruft. Diesen Blick teilt auch der Kunstkritiker Ronaldo Brito. Die rationalen Ordnungen, die sich mit dem Einfluss der Schweizer Konkreten auch in Brasilien „messianisch“ ausgebreitet hätten, kritisiert er als „kalt, ohne Inspiration“. Volpi erwähnt er nur einmal, ohne ihn wirklich im Gesamtgefüge der Konkretisten und Neokonkretisten dieser Zeit zu verorten. Die rationale konkretistische Bewegung habe „keinen wirklich interessanten Künstler“ hervorgebracht, außer vielleicht Volpi, der aber offensichtlich „kein Konkretist, oder kaum ein Konkretist war“³³.

Diese Einschätzung mag zweierlei Ursachen haben. Zum einen hat Volpi nebst den abstrakten Gemälden stets seine Serien der Fenster („janelas“) und Bänder („bandeirinhas“) verfolgt, die in ihrer thematischen Einzigartigkeit und malerischen Umsetzung zwar einer sozial-

31 „O importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns – especialmente os da estrutura dinâmica – ainda que os meios de ataque à realização da obra sejam diversos, Volpi atende-se a meios mais artesanais.“ D. Pignatari: A Exposição de Arte Concreta e Volpi, S. 300.

32 Pignatari denkt in diesem Zusammenhang an Konrad Fiedlers Theorie der Kunst als Ort der „reinen Sichtbarkeit“, fernab gesellschaftspolitischer o.ä. Interpretationen.

33 Brito, Ronaldo: Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas 1985, S. 43.

politischen Realität, einer tropischen oder subtropischen Visualität entsprechen, sich durch ihren Abstraktionsgrad und ihre malerischen Fragestellungen jedoch nicht einfach unter das Konstrukt der Populärkunst subsumieren lassen – obwohl auch Kritiker wie Mário Pedrosa das figurative Werk Volpis gerne in die Nähe der „primitiven“ und damit der sogenannten „authentischen“ Kunst gestellt haben. Pedrosa gesteht Volpi ausgesprochen hohes handwerkliches Geschick zu, er sei imstande, in allen Stilen und Gattungen zu malen, auch den akademischen.

Trotzdem sprechen viele von ihm als von einem „Primitiven“. Wenn man damit seine Affinität zu den italienischen „Primitiven“ (der Frührenaissance) meint, dann einverstanden. [...] Er malt weder „naiv“ noch „primitiv“, was ihn charakterisiert, ist seine handwerkliche Demut, Frucht eines tiefen Wissens über die Bilder. Und rein und einfach wie ein wahrhaftiger Mann des Volkes [...].³⁴

Volpi hat dieser Lesart seiner Kunst selbst Vorschub geleistet. In einem 1967 publizierten Interview zwischen den beiden Künstlern Décio Viera (* 1922 in Petrópolis; † 1988 in Rio de Janeiro) und Alfredo Volpi verhandelt er die Frage nach der Abwesenheit einer autonomen brasilianischen Kunst, die frei von Bezügen zum Kubismus, zur Abstraktion oder zu anderen aus Europa stammenden Bewegungen ist. Viera konstatiert eine Übermacht der bildenden Kunst, die aus Europa und jüngst auch aus Amerika stammen würde. Beim Aufschlagen eines Magazins sähe der brasilianische Künstler sofort, dass seine Kunst bereits vorher schon in Rom oder in Paris gemacht worden sei, behauptet Viera.³⁵ Volpi teilt diese Sicht nicht. Obwohl er diesem Umstand zwar zustimme, würde er sich nie mit dieser Frage auseinandersetzen, so der Maler. „Ich male, was ich malen will oder was ich gerne male, und ich habe niemals daran gedacht, dass diese oder eine andere von mir verwendete Form in Frankreich oder im Terra del Fuego geboren worden wäre.“³⁶

34 Pedrosa, Mário: Alfredo Volpi 1924-1957, Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna 1957, unpaginiert (Übers. der Autorin).

35 Santarrita, Marcos/Vieira, Décio/Volpi, Alfredo: „Voulez-vous, m'sieur? (Take it or leave it)“, in: GAM: Galeria de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 2. Juni, 1967, S. 40-42.

36 Ebda., S. 42 (Übers. der Autorin).

Einflüsse dieser Art hat man in Brasilien Volpi folglich nicht zugeschrieben. Die einzigen Ausnahmen waren seine Begegnung mit Ernesto de Fiori (* 1884 in Rom; † 1945 in São Paulo) in den 1930er Jahren, die bereits genannte Kunst der Frührenaissance, die Volpi auf seiner einzigen Italienreise ausgiebig besuchte, sowie zwei zeitgenössische Künstler: Henri Matisse (* 1869 in Le Cateau-Cambrésis; † 1954 in Nizza) und Giorgio Morandi. Der in São Paulo lebende Kunstsammler Domingos Giobbi, der Volpi regelmäßig in seinem Atelier besuchte, hat die große Bewunderung des Künstlers für Matisse, der Farbe wegen, und für Morandi, der subtilen Farbtonalitäten wegen, überliefert. Mit Giobbi beginnt die weitere, bis heute anhaltende Rezeption Volpis, die ihn als den „Morandi Brasiliens“ sieht. Amaral schreibt:

Volpi kümmerte sich wenig um seine Karriere [...] Er konnte in einem bescheidenen Atelier malen, groß wie ein Zimmer von 3 x 4 Metern, das wichtigste für ihn war es, eine Leinwand vor sich zu haben. [...] Volpi, so können wir sagen, ist unser Giorgio Morandi, für den er große Affinitäten besaß [...] Ruhig und äußerst ernst in Bezug auf seine Malerei, nonverbal, reflexiv, hat er verschiedene Variationen desselben Themas realisiert, mit Farbstudien auf sehr ähnlichen Gemälden, so hat sich der Künstler demütig mit den tonalen Unterschieden oder der Komposition beschäftigt.³⁷

Die Retrospektive „Volpi. Die Musik der Farbe“, die 2006 am Museu de Arte Moderna in São Paulo MAM/SP stattfand, festigte die Rezeption Volpis in Brasilien als Meister der Farbe und der „künstlerischen Erneuerung und Originalität, der Werke hervorgebracht hat, die keinen anderen glichen, weder in Brasilien noch international“.³⁸ Zu dieser Einschätzung gelangte Max Bense (* 1910 in Straßburg; † 1990 in

37 Aracy, Amaral A.: „Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos (1998)“, in: A.A. Amaral: Modernismo, arte moderna, S. 143-152.

38 „Pelo menos num ponto isso é certo: inventou, mais que todos eles, uma linguagem absolutamente original. Todos os artistas brasileiros ,históricos' do século XX têm um 'antecessor' europeu, seja Léger para Tarsila, Picasso para Di Cavalcanti e Portinari, etc. Volpi não. Sua pintura, definitivamente, não se parece com a de mais ninguém.“ Araújo, Olívio Tavares de: „Com os olhos da história“, in: Volpi. 90 anos, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo 1986, S. 5-14.

Stuttgart) bereits in den 1960er Jahren in Stuttgart, damals Professor für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der dortigen Technischen Hochschule und Leiter der ansässigen Studiengalerie. Er schrieb 1967 den wahrscheinlich einzigen Text über Volpi, der außerhalb Brasiliens in dieser Zeit verfasst worden ist. Volpi sei, so Bense,

vielleicht die interessanteste Figur unter den heutigen Malern Brasiliens –, sein ästhetischer Versuch beruhe auf eigenen Forschungen, hat es kürzlich Carlos Flexa Ribeiro, der Ästhetiker an der Universidade do Brasil in Rio, formuliert. [...] Natürlich bietet auch das Werk Volpis die Möglichkeit, von Perioden zu sprechen; man kann vor allem eine anfängliche impressionistische Manier von einer mehr konstruktivistischen späteren unterscheiden, man kann symbolhafte und folkloristische Elemente, unter denen die menschliche Figur beherrschend ist, von elementaren, dinglichen Motiven, wie Türen, Fenster, Fahnen und Hausfassaden unterscheiden oder konkrete Tendenzen von abstrakten trennen. Was aber immer bleibt, ist der Wille zu einer vereinfachten, reduzierten, zuweilen fast naiven Gestaltung der semantischen Träger der ästhetischen Botschaften. Der minimale Reiz, die mikroästhetischen Verhältnisse treten hervor und jeder pathetische, rhetorische Manierismus tritt zurück. [...] Der Sinn für das methodische Vorgehen auch in der Kunst, der sich der geometrischen Vorstellung anvertraut und der Sinn für das Visionäre oder Mystische, der auch das Ungefähre, das Verstreute, die Andeutung des Symbolischen zuläßt, scheinen auf diesen Bildern einander zu begegnen und eine merkwürdige lyrische (Vibration des Metrums) oder musikalische (Dreiklänge der Farben) Stimmung der schwankenden Form, der flüchtigen Farbe, der zärtlichen Linienspur zu erzeugen. Ein Cartesianismus der Vereinfachung und der bewußten Störung der unauffälligen Nuancierung, der witzigen Schiefe und der Bedürfnislosigkeit des Zeigens (Favela-Prinzip), mit der das „Prinzip Gestaltung“ aber noch in der abgelegendsten oder in der seltensten Ecke des Bildes über das „Prinzip Reinheit“ setzt.³⁹

39 Bense, Max: „Alfredo Volpi (1963)“, in: ders.: *Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 118–119.

In den 1960er Jahren beschränkt sich das Auftauchen brasilianischer Kunst in Europa auf einzelne Positionen, denen gerne eine „Vereinfachung“ der bekannten künstlerischen Prinzipien zugesprochen wurde.

Giorgio Morandis Rezeption in Brasilien

Es erstaunt, wie ähnlich die Werkinterpretationen Volpis und die Auseinandersetzungen mit Giorgio Morandi innerhalb Brasiliens sind. Die Rezeption Morandis wurde dort in erster Linie durch seine Ausstellungsbeteiligungen an den Biennalen sowie durch die Texte des einflussreichen Kritikers Pedrosa geformt. Pedrosa verfasste eine erste Rezension zu Morandi 1947 anlässlich der erstmaligen Präsentation seiner Werke in der Ausstellung „Esposizione di pittura italiana moderna“, die von dem im gleichen Jahr aus Italien immigrierten Journalisten und späteren Museumsdirektor des Museu de Arte de São Paulo MASP, Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo), organisiert wurde. Pedrosa, der Morandi ein Jahr später persönlich in Bologna besuchen sollte, erkannte im Italiener eine dieser

raren Persönlichkeiten, die flüchtig durch Schulen und Moden passieren, aber ohne in diesen Streifzügen Brocken ihrer selbst zu hinterlassen, denn für ihn ging es nie darum sich als irgend ein „-ist“ zu präsentieren, sei es als Futurist, Metaphysiker, Kubist oder Fauvist. [...] Der Erfolg Morandis gerade jetzt beginnt sich überall ein bisschen zu generalisieren. Es ist das, was man auch gerade in der Schweiz, in England und sogar in Frankreich anfindet. Innerhalb seines Landes wird sein Name bereits mit tiefer Ehrerbietung ausgesprochen. Eine solch nackte und strenge Kunst wie bei ihm dauert ein bisschen, bis sie in ihrer gesamten Faszination entdeckt ist. Einmal jedoch entdeckt, bleibt sie bestehen. Sein Triumph ist gesichert, und der Name des Künstlers bewahrt, voraussichtlich, für jene, die nach uns kommen, wie bei jenen wenigen und authentischen Meistern unserer eigenen Epoche.⁴⁰

40 Pedrosa, Mário: „Giorgio Morandi, Correio da Manhã, 23.5.1947“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília: Textos escolhidos IV: Modernidade Cá e Lá, São Paulo: EDUSP 2000, S. 91-94.

Dass Pedrosa, Verteidiger der konstruktivistischen Bewegung und bekannter Trotzkist, nur lobende Worte für Morandi übrig hatte, lag an seiner Vorliebe für eine Kunst, die trotz der Bedeutung, die die von Max Bill beeinflusste geometrische Ausformung des Konstruktivismus in São Paulo zeigte, sozialen Themen gegenüber aufgeschlossen war. Seit seinem frühen Text über Käthe Kollwitz, „Die sozialen Tendenzen der Kunst und Käthe Kollwitz“, verteidigte Pedrosa stets eine „Kunst des Proletariats“.⁴¹ Diese sah er nicht nur bei Volpi, sondern auch bei Morandi.

Das Werk Morandis, das an den Biennalen von 1951, 1953 und 1957 in São Paulo prominent ausgestellt wurde, stieß in diesem Kontext mit einer wichtigen Konsolidierung der brasilianischen Kunst der zweiten Moderne zusammen. Dies lässt sich auch an einem weiteren Text Pedrosas aus dem Jahr 1957 ablesen. Das Jahr markiert eine Zäsur in der Geschichte der avantgardistischen Kunst Brasiliens, da sich in diesen Monaten die abstrakt arbeitenden Künstlerinnen und Künstler in örtliche, aber auch inhaltlich entgegengesetzte Gruppierungen aufteilten. Pedrosa hat diese Spaltungen scharf beobachtet und mit eigenen Positionspapieren befeuert. Sein zweiter Text zu Morandi hatte zunächst das Ziel, den Italiener von jeglichen Verbindungen zum italienischen Faschismus der 1930er Jahre freizusprechen und den Schwerpunkt auf seine Qualität als profunder Maler zu legen. „Das Pompöse der mussolinischen ‚Ästhetik‘ hat seine Malerei nicht zugelassen – Landschaften, Stillleben, Flaschen, kleinen Schüsseln, Vasen, Flakons, Dosen.“ Morandi sei, so Pedrosa, ein internationaler Künstler.

Erst seit wenigen Jahren ist der Name Morandis wirklich international geworden. 1952 in Basel, hat mir Georg Schmidt anvertraut, mit Bedauern, dass sich noch kein Werk des großen Malers in seinem exzellenten Museum befände. [...] In seiner bescheidenen Art, ruhig, war er [Morandi] der größte Widerständige des Faschismus, der gewalttätigen Macht der Epoche. Allein, verbunden mit seinem Bologna, hat Morandi nie ausgestellt, nie nachgegeben, nie seine Kunst oder sein Denken verraten. [...] Er ist zutiefst Maler,

⁴¹ Pedrosa, Mário: „As tendências sociais da Arte e Kathe Kollwitz“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otilia (Hg.): *Política das Artes. Textos escolhidos I*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 35–36.

sodass die Malerei für ihn nicht nur bildende Kunst ist, sondern ein System, eine Methode der Beurteilung, des Kennenlernens von Menschen und Dingen, das Leben, die Institutionen, die Geschichte, die Politik. [...] Die „primitiven“ Erfahrungen eines Cézanne sind in sicherer Art in den Flaschen und Amphoren von Giorgio Morandi realisiert worden.⁴²

Es zeigt sich, dass die Rezeption Morandis bis heute durch ihren rein bildsemiotischen und ikonografischen Ansatz eher traditionell geprägt ist, obwohl sein Werk inzwischen auch unter dem Vorzeichen des italienischen Faschismus und der Strapaese-Bewegung eine durch die Quellenkritik erweiterte Interpretation erfahren hat.⁴³ Stellvertretend für erstere liest sich das Vorwort des damaligen Konservators Heinz Keller im Katalog der Winterthurer Ausstellung von 1954, der einzigen Retrospektive, die zu Lebzeiten Morandis veranstaltet wurde. Keller schreibt von Stillleben, deren Gegenstände „die magische Wirkung“ der italienischen Pittura metafisica ausstrahlen und die zu den „wesentlichsten und meistzitierten Zeugnissen der Epoche“ gehören.

Die monumentale Vereinfachung der Formen, ihre elementare Beziehung im Raum, die sanft-unwiderstehliche Modellierung mit dem Licht – alles lässt an Piero della Francesca denken, bei dem die Dinge unberührt und neu wie am ersten Schöpfungstage da-stehen, als ob Räume und Körper und Licht eben erst geschaffen wären. Und doch brachte Morandi es fertig, auch diese Dreidimensionalität noch zurückzudrängen, im Gegenständlichen noch einfacher zu werden, bis zum Anschein der Monotonie, und trotzdem an innerer Intensität nichts einzubüßen.⁴⁴

42 Pedrosa, Mário: „Giorgio Morandi, Jornal do Brasil, 1.10.1957“, in: M. Pedrosa/O. Arantes: Textos escolhidos IV: Modernidade Cá e Lá, S. 221-224 (Übers. der Autorin).

43 Aguirre, Mariana: „Giorgio Morandi and the ‚Return to Order‘: From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917-1928“, in: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 35, 102, México, Mai, 2013, S. 93-124, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000100005 (letzter Zugriff: 21.3.2022); Braun, Emily: „Speaking Volumes. Giorgio Morandi’s Still Lifes and the Cultural Politics of Strapaese“, in: Modernism/modernity, 2, 3, 1995, S. 89-116.

44 Keller, Heinz: Giorgio Morandi, Winterthur: Kunstmuseum 1954, S. 3-4.

Ausweg aus kanonbildenden Prozessen

Die kritische Einordnung von Morandis Werk in Brasilien erweist sich als aufschlussreich, da sie mittels einer transnationalen Perspektive verschiedene Bezüge zum Vorschein bringen kann. Im kunstkritischen Kontext der 1950er Jahre ist Pedrosas Urteil über Morandi und Volpi nahezu identisch. Bei beiden betont er ihre künstlerische Originalität, das große, fast akademische handwerkliche Können, ihre bescheidene und zurückgezogene Existenz im Rahmen eines selbst gewählten und gelebten „Künstlerproletariats“, und die Unmöglichkeit, das Werk stilistisch in eine internationale oder nationale Strömung einzuordnen. Diese Einschätzung ist umso bedeutender, als dass Pedrosas Schwerpunktsetzungen in seinen Kunstkritiken gerade in den 1950er und 1960er Jahren in engem Bezug zur Konsolidierung der brasilianischen Moderne stehen. Nach einer ersten Phase in den 1940er Jahren, in denen Pedrosa sich zwar weiterhin einer sozialen Kunst verpflichtet fühlte, die auch seine marxistische Haltung widerspiegelt, wandte er sich vermehrt der abstrakten Kunst zu. Dies ging einher mit seiner Abwendung von bisher hochgehaltenen Ikonen wie Cândido Portinari (* 1903 in Brodowski; † 1962 in Rio de Janeiro), Di Cavalcanti oder Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo) – alles Künstler, die figurativ mit einer sogenannten „lokalen“ Farbpalette arbeiteten.⁴⁵ Pedrosa ernannte Volpi zum einzigen und wahren Meister der brasilianischen Kunst, als diese Malergeneration des ersten Modernismus der 1920er Jahre dekonstruiert wurde. Pedrosas Interesse galt in dieser Zeit nicht mehr der rein sozial engagierten Kunst, die nationale Themen wie den Kaffeeanbau, die tropische Geografie oder die Emigrationsbewegungen aufgriff; sie galt auch den Autonomiebestrebungen der abstrakten Kunst und der Beziehung zwischen Kunst, Technik und künstlerischem Impuls, den er in den „Bildnereien der Geisteskranken“ und in Kinderzeichnungen sah. Auch die Assimilation des Primitivismus in der Kunst beschäftigte ihn. In diesem offenen Beziehungsgefüge erschien ihm Volpi der herausragende Repräsentant einer Kunst zu sein, die für ihn sowohl abstrakt im Sinne von fortschrittlich und international als

45 Barros, José D'Assunção: „Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil“, in: ARS (São Paulo), 6, 11, 2008, S. 40–60.

auch – dank des „lyrischen Ambientes der kleinen Städte Brasiliens“⁴⁶ – Ausdruck brasilianischer Originalität war. Volpi repräsentierte seiner Meinung nach „den Ausruf der Unabhängigkeit der brasilianischen Malerei gegenüber der internationalen Malerei oder der Schule von Paris.“⁴⁷ Nebst den Neoconcretisten und den sich auf Max Bill berufenden Konkretisten aus São Paulo, die sich zur gleichen Zeit in den 1950er Jahren formierten, gehörte Volpi demzufolge zu den wichtigsten Gründern der zeitgenössischen brasilianischen Kunst.

In der Dynamik der kanonbildenden Prozesse geht es nicht darum, alles Hegemoniale zurückzuweisen, sondern die Verbindungen der Gegenwart mit der Vergangenheit in einem sich laufend formierenden Verhandlungsräum zu verstehen. Die Kriterien der Wertbildung sind nicht nur mittels Sedimentierungen zu verändern, um anderen Künstlern mehr Wertigkeit zu verleihen.⁴⁸ Das Eine durch ein Anderes zu ersetzen, würde lediglich bedeuten, eine Hegemonie durch eine andere auszutauschen. Vielmehr geht es darum, durch einen Blick in die Vergangenheit diese Prozesse nachzuzeichnen und aus ihnen Schlüsse für eine aktuell sich formierende Geschichtsschreibung zu ziehen. Der direkte Vergleich und die Beleuchtung der sich überschneidenden Rezeptionen von Volpis und Morandis Werk, wenngleich an dieser Stelle nur in Bezug auf Brasilien und den deutschsprachigen Raum skizziert, zeigen die große Problematik auf, die damit verbunden ist, Bezüge zwischen den sich festsetzenden Kanonisierungen, Paradigmenbildungen und den Wertungen herzustellen. Diese ergeben sich zum einen aus ästhetischen Werturteilen, zum anderen unterliegen sie aber auch den Mechanismen gesellschaftlicher Diskurse und den Bewegungen auf dem Kunstmarkt, in der Kunstkritik und in den Museen. Letzteres Phänomen wird durch laufende Umbildungen des Kanons quasi strukturell in Gang gehalten. Alfredo Volpis ästhetisches Programm macht uns die Integration leichter. Dies beweist auch sein prominenter Auftritt in der Feature-Sektion der Januar/Februar-Ausgabe 2015 von „Flash Art“, wenngleich

46 Pedrosa, Mário: „O mestre brasileiro de sua época (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18.7.1957)“, in: Pedrosa, Mário (Hg.): *Dos murais de Portiari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva 1981, S. 59–62.

47 Volpi „representa o grito de independência da pintura brasileira em face da pintura internacional ou da Escola de Paris.“ Ebda, S. 62.

48 Graw, Isabelle/Rebentisch, Juliane: „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst, Canon*, 100, Dezember 2015, S. 4.

dieses Heft als „São Paulo Special“ eine erneute lokale Rückbindung erfahren hat. Durch die Limitiertheit eines jeden Œuvres, die Mechanismen und die Preisstrukturen des Markts sowie die Begrenzungen des Zugangs zu Nachlässen kann jedoch auch vorausgesehen werden, dass ein solches Werk in internationalen Museen und in der akademischen Kathederwissenschaft nicht umfänglich präsent sein kann.

Noch schwieriger ist es, unsere „Brille“ abzulegen und die Ebene der ästhetischen Wertigkeit für jene Praxen zu öffnen, die sich außerhalb des westlichen Produktionszirkels befinden. Dies wird umso deutlicher, je weiter entfernt sich Werke von unserem ästhetischen Fassungsvermögen situieren. Es stellt sich hier wiederholt die dringende Frage, von welchem Standpunkt aus der Blick geworfen wird. Auch wenn der unsere, westliche meist konditioniert und visuell „gebildet“ ist – es muss unser Anspruch sein, Ausschlusskriterien zu kennen und im Sinne der Horizontalität von Forschungsbewegungen auch den Blick geöffnet und „jungfräulich“ zu behalten.

dt und Kanton Zürich 038 2

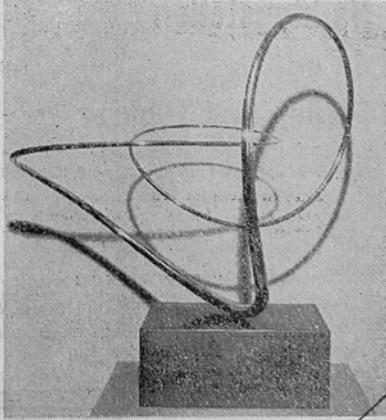
Dienstag, den 2. August 1960



50 Jahre konkrete Kunst

Dieser Tage findet im *Helmhaus*, eine gut besuchte Ausstellung statt, die von Max Bill organisiert wurde und eine Uebersicht über das Schaffen verschiedener sogenannter »konkreter Künstler« erlaubt. Unsere Bilder zeigen (oben) eine jugendliche Gruppe von Besuchern vor der Plastik von Jean Arp »Concrétion Humaine« (1933) und (Seite) ein sich bewegendes Kunstwerk José de Riveras, das »Construction 64« genannt wird und 1959 entstand.

(Photos Schweizer)



„Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“
Helmhaus Zürich, 1960. Zeitungsartikel im
Tagesanzeiger, 2.8.1960, Fotokopie