

Monica Fauss (München)

**Globalisierung und Differenz:
Überlegungen zur Rezeption
afro-brasilianischer Kunst
am Beispiel Rubem Valentims**

Zahlreiche Biennalen und andere internationale Kunstereignisse auf allen Kontinenten widmeten sich in den letzten Jahren zunehmend der Präsentation außereuropäischer Kunst. Viele Künstler, Kuratoren und Kritiker sogenannter nicht-westlicher Kulturen erhielten somit die Möglichkeit, am internationalen Kunstbetrieb teilzunehmen. Oft siedelten sie sich in den (westlichen) Kunstzentren an oder pendelten zwischen den Orten ihrer künstlerischen Praxis. Gleichzeitig entwickelte sich rund um den Globus ein Kunstnetz, dessen Protagonisten und Kunstwerke kaum zu variieren scheinen.

Diese Phänomene — Institutionen sowie eine neue «ortlose», weil von Kontinent zu Kontinent eilende Kunst- und Kulturelite — zeigen ganz neue Strukturen und Qualitäten, scheinen aber auch auf alte, längst verabschiedete Prämissen zurückzugreifen, wie ich es noch an der Rezeption Rubem Valentims zeigen werde.

Dies hat einige Beobachter zu der Schlußfolgerung veranlaßt, daß sich ein übermächtiges System lokaler Elemente bediene und diese dabei einverleibe sowie gesichtslos mache, wie es eine These der kulturellen Homogenisierung nahelegt. Auf der anderen Seite meinen andere, daß eine Heterogenisie-

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst
in Deutschland,*
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 263-276

rung gefördert werde und gerade die Differenzen subversive Positionen und Praktiken ermöglichen.¹

In meinem Beitrag möchte ich die Aufmerksamkeit aber auf einen ganz anderen Aspekt lenken, auf die globale Kultur bzw. Kunst als «imaginierte Welt» und als «perspektivisches Konstrukt».² Forschungsbedarf sehe ich insbesondere bei der Frage, inwiefern alte und neue Denkfiguren — beispielsweise primitivistische — innerhalb dieser neuen, imaginierten Welt verwandt werden.

Dabei sind Grundlagen zu einer systemischen Vorstellung eines globalen Kunstbetriebs zu legen, einer «World Art» sozusagen, wie es der Titel einer neuen Zeitschrift nahelegt: *Worldart: The Magazine of Contemporary Visual Arts — From Studios in New York to Galleries in Singapore, From the Australian Outback to Tokyo Artlab*. Er umreißt ein neues «Kunst-Zapping», das möglicherweise mit einer ganz neuartigen Wahrnehmung verbunden ist, die simultane Fragmente verschiedener kultureller Räume und visueller Traditionen vereint. Einzelne kulturelle Orte reduzieren sich hierbei auf bestimmte Positionen innerhalb dieses Kunstraumes und erhalten ihre Bedeutung nicht mehr über ihren Bezug auf die jeweiligen lokalen Kontexte, sondern vor allem in der Wechselbeziehung dieser Positionen untereinander.

In Anlehnung an beispielsweise Arjun Appadurai, Frederic Jameson und Stuart Hall,³ deren Überlegungen zu den sich globalisierenden Kulturen ich zugespitzt auf den Kunstraum beziehe, gehe ich von der These aus, daß die globale Kultur bzw. Kunst eine (gerade stattfindende) Synthese ganz neuen

¹ Häufig wird auf die Dichotomie «Global — Lokal» zurückgegriffen oder das Ineinandergreifen der mit beiden Begriffen verbundenen Phänomene konstatiert (vgl. beispielsweise Hall 1994b), wobei auch der Terminus «Glokalisierung» (Robertson 1998) Verwendung findet.

² Appadurai (1990).

³ Beispielsweise in Appadurai (1990), Jameson (1991) und Hall (1991).

Typs hervorbringe, deren Elemente, Entstehung und Folgen noch zu benennen und erforschen seien.

Im Gegensatz zu einer verbreiteten These der Homogenisierung der Kulturen unter Einfluß der ökonomischen Globalisierung gehe ich davon aus, daß Homogenisierung und Heterogenisierung bzw. Differenzierung sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern integrale Bestandteile des gleichen Prozesses sind. Dabei gehe ich insbesondere davon aus, daß dieser Prozeß wesentlich von einem hegemonialen Ungleichgewicht beeinflusst ist, bei dem «der Westen» und seine inhärenten Paradigmata noch immer eine entscheidende Rolle spielen, die allerdings komplexer und widersprüchlicher ist, als die gängige Dichotomie «Der Westen und der Rest»⁴ es nahelegen. Darüber hinaus gehe ich davon aus, daß Andersartigkeit, also Differenz, der wesentliche und systemische Aspekt dieser globalen Kultur ist, allerdings mit einer ganz anderen Qualität als die auf ein äußeres «anderes» projizierte Heterogenität der Moderne.⁵ Sie ist nach innen gerichtet und wird selbst zum Bedeuteten. Ohne Verweischarakter beeinflusst sie vorherrschende Raum- und Zeitvorstellungen, unterstützt von den ständigen Ortswechselln ihrer Protagonisten, aber auch von der Loslösung von konkreten Orten, wie es die Ausstellungs- und Kunstpublikationen und vor allem die Verlängerung in das Internet mitbedingen.

Einen wesentlichen Ansatzpunkt sehe ich in der selbstkritischen Untersuchung der dominanten Kräfte, der (subjektiven) Positionen «westlicher» Vermittlungsinstanzen, das heißt der tonangebenden Diskurse und Institutionen des Kunstsystems. Von Interesse sind dabei auch die Grenzbereiche oder -zonen, die zwischen globalem System und lokalen kulturellen Praktiken angesiedelt sind, und zwar da, wo diese sich in komplexen Prozessen ineinander verquirlen und sich Spannungen und

⁴ Hall (1994c).

⁵ Fauss (1997b).

Widersprüche offenbaren.⁶ Meine bisherige Aufmerksamkeit galt verschiedenen Aspekten dieser Grenzphänomene. Neben einer Untersuchung der künstlerischen Suche der brasilianischen Künstlerin Tarsila do Amaral⁷ — zwischen Brasilien und Frankreich und inmitten der Aporien des *Modernismo* der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts — habe ich mich unter anderem mit der Präsentation afrobrasilianischer Künstler auf der Biennale von São Paulo (1996)⁸ beschäftigt.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich einen anderen Aspekt herausgreifen, die Bedeutung von Andersartigkeit bei der Konstruktion einer globalen Kunst, und am Beispiel der Rezeption des Künstlers Rubem Valentim einige damit zusammenhängende Fragen zur Sprache bringen. Ich möchte dabei das Ineinandergreifen von «Entdeckung» afrobrasilianischer Traditionen und gleichzeitigem diskursiven bzw. institutionellen Einschluß in den globalen Kunstbetrieb aufzeigen.

Bei Rubem Valentim handelt es sich um einen Künstler und *Candomblé*-Meister⁹ der älteren Generation, dessen künstlerische

⁶ Fred R. Myers zeigt am Beispiel der Acrylmalerei der Aborigines, wie bei dem Einschluß in den Kunstmarkt verschiedene komplexe Prozesse und unterschiedliche Diskurse ineinandergreifen (Myers 1995). Anregungen zur Erforschung dieser Prozesse an den «Kontaktzonen» (Mary Louise Pratt) bietet auch Pratt (1992).

⁷ Fauss (1997b).

⁸ Fauss (1997a).

⁹ Der *candomblé* war zunächst eine der (auch zeitweise kriminalisierten) Religionen der marginalisierten ethnischen Minderheiten des Landes. Mittlerweile hat es sich zu einem Glaubenssystem entwickelt, das auch von der wachsenden multiethnischen und -kulturellen urbanen Bevölkerung angenommen wurde. Seine Attraktivität liegt wahrscheinlich in einer besonderen Affirmation des Lebens, bei der die Anhänger ein individuelles Verhältnis mit den *orixás* (Göttern) eingehen können, um von ihnen Hilfe für ihre irdischen Ziele zu erbitten. Eine «Reafrikanisierung» erfolgte vor allem durch die Rezeption anthropologischer Schriften, die insbesondere seit den siebziger und achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts mit einer Reinterpretation ihrer Kulte die Abkehr vom brasilianischen Assimilationsideal widerspiegelt und zur Hinwendung zur «schwarzen Kultur» führt. Das Spektrum reicht von intellektualisierten «schwarzen Aktivisten» bis zu den

Sprache sich zwischen den fünfziger und siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts konsolidiert hat und der sich schon früh in Brasilien und im Ausland als Künstler etablierte.¹⁰

Er gehört einer Generation an, die der künstlerischen Moderne verpflichtet ist. Vermutlich ließen sich zwischen ihm und Künstlern des *Modernismo* mehr Gemeinsamkeiten finden als mit nachfolgenden Generationen und dem gegenwärtigen Kunstbetrieb. Umso mehr erstaunt auf den ersten Blick das Interesse in Form von Ausstellungen und Publikationen, das ihm in den neunziger Jahren entgegengebracht wurde und nur zum Teil mit seinem Tod im Jahre 1991 erklärt werden kann.

Mir wird es im folgenden nicht um eine Analyse seiner Arbeiten oder Positionen gehen, sondern um ihre Integration in den bestehenden Kunstdiskurs. Die Wahrnehmung eines Künstlers, seiner Arbeiten wird wesentlich von diskursiven, begrifflichen und institutionellen Bedingungen und Faktoren mitgeprägt.¹¹ Ausstellungen und (Ausstellungs-)Publikationen

dunkelhäutigen «*favelados*», die eine Art Familie suchen (vgl. Hofbauer 1995 oder Prandi 1991).

¹⁰ Vgl. Herkenhoff (1996).

¹¹ Die bisherige Rezeption lateinamerikanischer Kunst durch den europäischen und vor allem US-amerikanischen Kunstbetrieb wurde beispielsweise von der Kunsthistorikerin Monica Amor (1995) und der Kuratorin Carmen Ramírez (1995) analysiert. Beide sind den konzeptuellen Prämissen mehrerer US-amerikanischer Großausstellungen sogenannter 'lateinamerikanischer' Kunst nachgegangen und untersuchten ihre Funktion, das (Macht)gefälle zwischen «Zentrum» und «Peripherie» zu erhalten. Am Beispiel einiger Ausstellungen zeigten die beiden die jahrhundertelange Kontinuität eines Weltbildes, nach dem die «Neue Welt» als natürlich, ursprünglich, primitiv, irrational und unbewußt kategorisiert wurde. Dies äußerte sich beispielsweise in der einseitigen Auswahl von Kunstwerken, die dem «surrealistischen» Paradigma subsumiert werden können (seien es einzelne Künstler wie Frida Kahlo, die kultartig gefeiert wird, oder herausgehobene Arbeitsphasen einzelner Künstler unter Herabwertung oder Ausschluß anderer Arbeiten, wie ich es bei der brasilianischen Künstlerin Tarsila do Amaral dargestellt habe; vgl. Fauss 1997b). Damit war die Wahrnehmung von Kunst aus Gebieten südlich der USA lange auf «phantastische» und surrealistische Positionen reduziert.

bilden Elemente eines Kultur- und Kunst-Austausches, bei dem die Kuratoren den gültigen Kanon konstruieren und verbreiten.

Um mich der Rezeption Valentims zu nähern, bin ich der Präsentation des Künstlers in einigen internationalen Ausstellungen und Publikationen über sogenannte lateinamerikanische und / oder brasilianische Kunst stichprobenartig nachgegangen. Hierbei wählte ich Ausstellungen und Publikationen, die in Deutschland und den USA zustande kamen, aber auch einige brasilianische Ausstellungen vorwiegend der neunziger Jahre.

Zwei in Deutschland realisierte Ausstellungen bzw. ihre Kataloge lassen schnell die Pole bzw. Linien erkennen, an denen entlang die Rezeption Rubem Valentims stattfand: Einmal die weit im Jahre 1969 zurückliegende Nürnberger Biennale «Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien» und dann die Frankfurter Ausstellung «Afro-brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst» von 1994. Wurde Valentim in Nürnberg der damaligen Sicht- und Präsentationsweise entsprechend als rein konstruktivistischer Künstler dargestellt, meint man in Frankfurt einem ganz anderen Künstler zu begegnen, der die «Präsenz des Afrikanischen in der Diaspora»¹² verkörpert.

Diese einseitigen, sich ausschließenden bzw. polarisierenden Einbettungen in unterschiedliche visuelle Traditionen begegnen wir auch in weiteren Großausstellungen, zum Beispiel in der New Yorker Ausstellung «Latin American Artists of the 20th Century» von 1993 und vor allem in der in Deutschland im gleichen Jahr gezeigten Ausstellung «Lateinamerikanische Künstler im 20. Jahrhundert», in denen der Künstler kommentarlos dem Konstruktivismus zugeordnet wird.

Demgegenüber stoßen wir in der Züricher Ausstellung «Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung» von 1992 auf Valentim als Verkörperung der afrobrasilianischen Kultur. Diese Sichtweise entspricht beispielsweise Präsentationen wie «Os Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário Negro» von

¹² Araújo (1994: 21).

1995/1996 in São Paulo, die sich explizit der Aufarbeitung der afrobrasilianischen Kultur verschrieben haben.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß Rubem Valentim in diesen Ausstellungen in die zwei großen Diskurse eingebettet wird, welche die westlichen Fachtraditionen der Kunstgeschichte und der Völkerkunde vorgegeben haben:¹³

1. Er wird zum einen zum Konstruktivisten erhoben und in die Tradition der westlichen Moderne, insbesondere des Konstruktivismus, integriert. Seine Plausibilität bezieht dieser Einschluß aus der Kulturgeschichte des Landes, aus den Versuchen, das Land zu modernisieren und zu internationalisieren, eine brasilianische Nation zu konsolidieren und aus der Bedeutung, die der Konstruktivismus dabei in Brasilien hatte.

In den fünfziger und sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts — als Valentim sich in Rio aufhielt — bildete die Stadt das Zentrum für eine Künstlergruppe (deren prominenteste Vertreter Lygia Clark und Helio Oiticica waren). Wie Paulo Herkenhoff in seinem detailreichen Aufsatz über Valentim¹⁴ erwähnt, gibt es eine Reihe von Berührungspunkten zwischen Oiticica und Valentim, was allerdings nicht zum Thema dieses Beitrags zählt.

2. Zum anderen wird Valentim zum kultischen Priester erhoben und in die afrobrasilianische Tradition eingereiht. Dies hängt zum Teil mit dem zunehmenden Interesse zusammen, das der afrobrasilianischen Kultur in Brasilien entgegen gebracht wird, mit Bemühungen, diesen Teil der brasilianischen Geschichte aus ihrer Unsichtbarkeit herauszuholen.¹⁵ Damit scheint sich auch eine differenziertere Sicht der Arbeiten Valentims durchzusetzen.

¹³ Marcus / Myers (1995).

¹⁴ Herkenhoff (1996).

¹⁵ Fauss (1997b: 27-28).

Bei den Versuchen, eine brasilianische Nation und Identität zu schaffen, hatte das stark ausgerottete Indianische als idealisierte Projektion gedient, das Afrikanische dagegen kam nicht vor oder wurde abgewertet.¹⁶ Blickt man zurück, äußert sich dies beispielsweise in einer Ideologie der Mischung der Rassen, bei der die Vorstellung des «*branqueamento*», also einer «Verweißung» der Nation, einen starken Einfluß hatte.¹⁷ Mit ihr wurde die afrikanische Bevölkerung aus der kollektiven Geschichte des Landes tendenziell ausgeschlossen.

In einem Aufsatz über die Kultur der Schwarzen in Bahia konstatiert Jeferson Bacelar,¹⁸ daß sich mittlerweile — das heißt in den neunziger Jahren — dieser lange «vergessene» Teil der brasilianischen Geschichte als identifikatorisches Element der vorwiegend weißen Elite entwickelt. Damit wird an eine Traditionslinie angeschlossen, die bis nach Afrika zurück verfolgt wird und welche die nationale brasilianische Kultur wesentlich mitgeprägt habe.¹⁹

Bacelar beobachtet aber auch, daß parallel dazu der Ein-schluß dieses Teiles der brasilianischen Tradition in den globalen Kreislauf der symbolischen Güter stattfindet.²⁰ Womit auch wieder die Sichtbarkeit und der Erfolg von der Auswahl der (meist weißen und kosmopolitisch orientierten) Kultureliten abhängt.

Parallel zu einer sich differenzierenden Sicht auf Valentims Arbeiten können wir also davon ausgehen, daß seine Arbeiten in einen Kreislauf aufgenommen wurden und werden, der nach global gültigen Kriterien funktioniert — dem sogenannten internationalen Kunstmarkt.

¹⁶ Fauss (1997b: 27-28).

¹⁷ Fauss (1997b: 27-28).

¹⁸ Bacelar (1995).

¹⁹ Sie wird beispielsweise in der synkretistischen Barocktradition und am Mestizen Aleijadinho festgemacht (vgl. Pianzola 1992 und Schumm 1994).

²⁰ Bacelar (1995).

Ich frage mich, inwiefern bei diesem Einschluß Figuren der Moderne — wie der sogenannte Primitivismus²¹ mit seinen abwertenden Projektionen eines «anderen» — aktiviert werden, obwohl sie als im wesentlichen überwunden gelten und Valentims eigene Arbeiten so wenige Anknüpfungspunkte dafür bieten. Wie Paulo Herkenhoff²² in seiner Analyse herausarbeitete, hat Valentim seinen Glauben zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeiten gemacht und dafür eine reduzierte geometrische Formensprache entwickelt, die jegliche Exotismen und Folklorismen vermeidet.

Was ist, wenn dieser alte (primitivistische) Diskurs nun in versteckter Form weiter existiert, oft weniger zugänglich und offensichtlich, sondern an die neuen Rahmenbedingungen angepaßt und für uns als neuer blinder Fleck unserer Wahrnehmung? Jetzt also nicht mehr in der Funktion, nationale und zivilisatorische Anliegen und Identitäten mitzukonstruieren, sondern eine neue imaginierte Welt, den globalen Kunstraum zu schaffen. Möglicherweise fungiert Valentim dabei lediglich als «Differenzmarker», der den inflatorischen Gebrauch regionaler Kunst und Künstler unterstützt, die den Kunstbetrieb legitimieren und in Bewegung halten.

Insbesondere für Künstler afrikanischer Abstammung haben Beobachter des Kunstmarktes zahlreiche Hinweise dafür gefunden, daß sie weiterhin als Projektionsflächen eines «anderen» benutzt werden — ganz unabhängig davon, ob sie sich in ihren künstlerischen Arbeiten auch tatsächlich auf visuelle Traditionen afrikanischer Herkunft beziehen.

Der Künstler und Kunsthistoriker Olu Oguibe²³ hat beispielsweise den objektivierenden Blick thematisiert, der in der kolonialen Verlängerung des sogenannten Primitivismus auf diesen Künstlern lastet.

²¹ Vgl. zum Beispiel Price (1991).

²² Herkenhoff (1996).

²³ Oguibe (1997).

Oguibe beobachtete, daß es üblich ist, diese Künstler in das Bedeutungsfeld des «anderen» einzubetten und damit aus der Normalität der zeitgenössischen Kunstpraxis heraus zu argumentieren. Ihre subjektiven künstlerischen Positionen werden dabei abgeschnitten, zurückgedrängt in eine von der kolonialen Ethnographie konstruierte Anormalität. Sie werden wieder zu geichtslosen Untertanen, die unsichtbar sind.

Nach Oguibe schlägt sich die weiterhin anhaltende Vorliebe des Westens für Okkultes, Phantastisches, Fetischistisch-Schamanistisches in einem Vorgehen nieder, die er «Pornographie als Strategie»²⁴ nennt. Sie richtet sich auf ein Objekt, bei dem eine Lokalisierung von Verlangen stattfindet, eine Intensivierung von Lust durch Auslöschung des Subjekts und schließlich eine Herauslösung des Ortes des Begehrens aus dem Netz der subjektiven Assoziationen und der Realität, welche die Verantwortung und Schuldgefühle beeinflussen.

Oguibe betont nachdrücklich, daß diese Objektivierungsstrategie gegenüber Künstlern afrikanischer Herkunft kein Spezialfall sei, sondern vielmehr die «unterste Stufe eines streng hierarchischen, zeitgenössischen internationalen Kunstmarktes»²⁵ darstelle.

Mögen viele seiner Beobachtungen und die zugespitzte Kritik auch stimmen, so denke ich doch, daß genauer zwischen einerseits ausschließenden Verfahren, wie sie beispielsweise im brasilianischen *Modernismo*²⁶ wirksam waren und andererseits Verfahren, die nicht mehr auf die Schaffung nationaler Kulturen gerichtet sind, sondern auf einen ortlosen globalen Kunstraum, der Differenzen aufbaut und sie dabei aus ihren lokalen Kontexten herauslöst, um sie weltweit verfügbar zu machen, unterschieden werden müßte.

Falls meine Beobachtungen bezüglich der Rezeption Rubem Valentims und Olu Oguibes Einschätzungen richtig und sym-

²⁴ Oguibe (1997: 93).

²⁵ Oguibe (1997: 93).

²⁶ Fauss (1997b).

ptomatisch sind und damit auch verallgemeinerbar, so ist zu fragen, ob unter solchen Bedingungen ein Kultur- und Kunstaustausch stattfinden kann, der nicht nur einseitig neue Vereinnahmungen und Besitzstände festlegt. Wenn ja, wie? Und wie sind die Versuche einzuschätzen, die Kunstkartographie neu zu bestimmen, um Raum für vorher stumme Positionen zu bieten und den westlichen Kunstbegriff als ein lediglich lokales, bisher aber prägendes Element zu identifizieren?

Einige Kunsttheoretiker und Künstler richten ihre Bemühungen auf Strategien, die versprechen, die alten Abhängigkeiten und Gegensätze zu überwinden — wie es zum Beispiel die Konzepte um «Hybridität» und «Synkretismus» oder der Begriff der «Zwischenräume»²⁷ nahelegen. Jenseits polarer Austauschbeziehungen und jenseits von Homogenisierung / Heterogenisierung sowie alternativer Standpunkte zielen diese Vorstellungen auf Einverleibungen und subtile Übersetzungen. Lokale Elemente besitzen — dieser Meinung zufolge — die Fähigkeit, die institutionalisierte Kunst-Sprache zu destabilisieren und umzudeuten.²⁸ Auf die Interpretation und Rezeption von Valentims Arbeiten hätte das folgenreiche Auswirkungen. Über Bedeutungsverschiebungen würden sich neue Interpretationsfelder eröffnen, die sich simplifizierenden Übersetzungen und Anschlüssen an den vorherrschenden Kunstdiskurs sperren.

²⁷ Insbesondere Homi Bhabha (vgl. Fisher 1997: 83).

²⁸ So beschreibt Jean Fisher (1997: 85-86) einige Arbeiten Jimmie Durhams, Gabriel Orozcos und Eponce Quesadas. Es geht hierbei um künstlerische Untersuchungen von Wirkungsweisen der dominanten Sprache und ihrer Stereotype sowie um die Unterminierung westlicher Ästhetik. Durch beispielsweise eine Neo-Primitivismus-Strategie oder die Erzeugung eines Raumes der Unübersetzbarkeit, ist es dabei nicht mehr möglich, kohärente Wissenssubjekte zu entwerfen.

Das Zwischenraum-Konzept entspricht allerdings in einem wesentlichen Aspekt der Globalisierung selbst, wie es Renato Ortiz auf den Punkt bringt: «In Wirklichkeit beinhaltet die Globalisierung aber einen Prozeß der Resignifizierung der Worte und der Konzepte» (Ortiz 1994: 203; Übersetzung der Verfasserin).

Somit wäre die Aufnahme des Künstlers Rubem Valentim in die repräsentativen Meistersäle der Biennale von São Paulo des Jahres 1996²⁹ — neben Picasso oder anderen Meistern der Moderne — nicht nur eine Erweiterung des Meisterdiskurses, sondern gleichzeitig auch seine Kommentierung: «die Formen afrikanischer Zivilisation sind mit dem Geometrismus des Konstruktivismus vermischt»;³⁰ dieser Kommentar der Aussteller umreißt sowohl eine einschließende wie auch gleichzeitig ausschließende Geste, die diese Ambivalenz stehen und wirken läßt, ohne sie allein in den Kunstdiskurs übersetzen oder reduzieren zu wollen.

Abschließend sei die Frage erlaubt, ob nicht zu vorschnell Hoffnungen geweckt werden, die angesichts finanzieller und struktureller Ungleichgewichte als nicht erfüllbar bzw. als sehr naiv einzuschätzen sind, stehen wir doch vor einem Kunstbetrieb, der an den weltweiten Finanzmarkt denken läßt, wobei Kunst weiterhin der Ort ist, an dem Identität, kultureller Wert und Differenz produziert und umkämpft werden — eine Differenz, die sie selber produziert und für die sie immer wieder neue Bilder finden muß.

Literaturverzeichnis

- Amor, Mónica (1995): «Cartographies: Exploring the Limitations of the Curatorial Paradigm», in: Mosquera (1995: 247-257).
- Appadurai, Arjun (1990): «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», in: Featherstone, Mike (Hrsg.) (1990): *Global Culture, Nationalism, Globalization and Modernity*, London, S. 295-310.

²⁹ Vgl. Fauss (1997a).

³⁰ Begleitheft zur Biennale von São Paulo von 1997 (Übersetzung der Verfasserin).

- Araújo, Emanoel (1994): «Kunst und Afro-Brasilidade», in: Araújo, Emanoel: *Afro-Brasilianische Kultur und zeitgenössische Kunst*, São Paulo, S. 17-22.
- Bacelar, Jeferson Afonso (1995): «Modernisierung und die Kultur der Schwarzen in Salvador», in: Sevilla, Rafael / Ribeiro, Darcy (Hrsg.) (1995): *Brasilien: Land der Zukunft?*, Bad Honnef, S. 202-213.
- Fauss, Monica (1997a): «Tropicália», in: *Springer* 3/2, S. 48-55.
- Fauss, Monica (1997b): «Tupy, or not Tupy That Is the Question: drei Gemälde Tarsila do Amarals oder: Primitivismus und Anthropophagismus in der Kunst des brasilianischen Modernismo», in: *Kritische Berichte* 3, S. 22-41.
- Fisher, Jean (1997): «Wo ich sichtbar bin, kann ich nicht sprechen: kulturübergreifende Praxis und 'Multikulturalismus'», in: Weibel (1997: 79-85).
- Hall, Stuart (1994a): *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg.
- Hall, Stuart (1994b): «Das Lokale und das Globale: Globalisierung und Ethnizität», in: Hall (1994a: 44-65).
- Hall, Stuart (1994c): «Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht», in: Hall (1994a: 137-179).
- Herkenhoff, Paulo (1996): «Rubem Valentim's Lightning Stone: Obá-Painter of the Casa da Mãe», <<http://www.uol.com.br/23bienio/especial/ieva.htm>>.
- Hofbauer, Andreas (1995): *Afro-Brasilien: vom weißen Konzept zur schwarzen Realität*, Wien.
- Jameson, Frederic (1991): *Postmodernism Or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham.
- Myers, Fred R. (1995): «Representing Cultures: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings», in: Marcus, Georg E. / Myers, Fred R. (Hrsg.) (1995): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley; Los Angeles; London, S. 55-95.

- Mosquera, Gerardo (1994): «Some Problems in Transcultural Curating», in: Fisher, Jean (Hrsg.) (1994): *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, S. 133-139.
- Mosquera, Gerardo (Hrsg.) (1995): *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, London: Institute of International Arts.
- Oguibe, Olu (1997): «Kunst, Identität, Grenze: Postmodernismus und zeitgenössische afrikanische Kunst», in: Weibel (1997: 91-97).
- Ortiz, Renato (1994): *Mundialização e cultura*, São Paulo.
- Pianzola, Maurice (1992): «Der Barock — Kunst der Vermittlung», in: *Brasilien: Entdeckung und Selbstentdeckung*, Zürich, S. 148-158.
- Prandi, Reginaldo (1991): *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*, São Paulo.
- Pratt, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London.
- Price, Sally (1991): *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago; London.
- Ramírez, Mari Carmen (1995): «Beyond the 'Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art», in: Mosquera (1995: 229-246).
- Robertson, Roland (1998): «Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit», in: Beck, Ulrich (Hrsg.) (1998): *Perspektiven der Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 192-220.
- Weibel, Peter (Hrsg.) (1997): *Inklusion — Exklusion: Versuch einer neuen Kartographie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln.
- Schumm, Petra (1994): «Mestizaje und culturas híbridadas: kulturtheoretische Konzepte im Vergleich», in: Scharlau, Birgit (Hrsg.) (1994): *Lateinamerika denken*, Tübingen, S. 59-80.