

Hunger nach anderen Anderen

Antropofagia oder die Lust am Verschlingen der Bilder

Lena Bader

Kannibalische Künstler, kannibalistische Metaphern

Die 2008/09 in Paris gezeigte Megaschau *Picasso et les maîtres* war eine bemerkenswerte Übung im vergleichenden Sehen. Ungeachtet der Fülle an Bildern und Künstlern orientierten sich die Kuratoren in der Hängung der Werke (und ihrer Werbung zur Ausstellung) vorrangig an rein formalen Kriterien der Ähnlichkeit (Abb. 1). Umso eigenwilliger scheint das optisch-unbewusste Streben, die Grenzen der Nachahmung zu sprengen, durch die beschreibende Analyse aktiviert; über die Operationen des Kreativen bei Picasso bemerkt die Kuratorin Marie-Laure Bernadac:

»Son rapport avec les peintres du passé tient plus du cannibalisme, de l'iconophagie, que du pastiche ou de la paraphrase. Il ne s'agit pas uniquement d'un rapport de tableau à tableau, mais d'un dialogue de peintre à peintre, d'une véritable identification, quasi affective, aux artistes qu'il admire et qui forment son panthéon artistique. [...] ce pouvoir destructeur qui le conduit à «manger les choses pour les rendre vivantes», s'applique non seulement aux objets quotidiens de la réalité, à la figure humaine, mais aussi aux œuvres du passé. Cette digestion sans précédent de l'histoire de l'art et la dialectique constante entre tradition et avant-garde sont sans doute le moteur essentiel de sa démarche créatrice.«¹



1 *Picasso et les maîtres*, Ausstellungsraum im Grand Palais, Paris 2008/09

Der Rekurs auf die Metapher des Kannibalismus, in Abgrenzung zu Pastiche und Paraphrase, ist symptomatisch und zeugt von der Suche nach adäquaten Beschreibungsmodellen jenseits bloßer Einflussbekundungen im Sinne tradierter Konzepte – eine Suche, die im Falle der Avantgarden bereits von Seiten der Künstler im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe aufgeworfen wurde, aber auch darüber hinaus Relevanz hat: Es geht um den Versuch, bildhafte Austauschprozesse in einer Perspektive jenseits von Motiv- und Rezeptionsgeschichte zu betrachten, um die produktive Kraft des Künstlers und der Kunst zu würdigen.

Die Metapher des Kannibalismus gehört zu den wiederkehrenden Topoi im Denken über die moderne Kunst. Stellenweise wurde sie auch operativ explizit, wie 2010 im Rahmen der Kunstbiennale von Murcia, die unter dem Titel *Dominó Canibal* sieben Künstler dazu einlud, sukzessiv an einem *work in progress* mitzuwirken: »Jimmie eats Verónica, Cristina eats Jimmie, Bruce eats Cristina, Kendell eats Bruce, Tania eats Kendell, Rivane eats Tania«, resümierte Francis Alÿs als Letzter in der Reihe.² Cuauhtémoc Medina ließ in seinen kuratorischen Stellungnahmen keinen Zweifel daran, dass es ihm um eine Kritik gegenwärtiger Ausstellungspraktiken ging: »[here the creative] process [...] depends on observation and interaction with the previous moves, instead of viewing itself as the production of some unique and conclusive image.«³ Ungeachtet rhetorischer Gesten wird abermals der Wunsch evident, tradierte Kategorien der Kunstgeschichte *ad acta* zu legen, um alternative Beschreibungsmodi für die »produktive Seite der ästhetischen Erfahrung«⁴ und die hervorbringenden Kräfte der künstlerischen Praxis zu eruieren.

Von Seiten der Wissenschaft scheint der Perspektivwechsel begrüßt; allen Bemühungen um eine präzise Konturierung der ihr eigenen Gegenstände und Aufgaben zum Trotz zeigt sich die kunsthistorische Forschung in diesem Fall auffällig offen gegenüber fachfremden Entwürfen. Die programmatischen Anleihen bei kultur- und literaturhistorischen Ansätzen (Palimpsest, Intertextualität etc.) zielen auf geeignete Ankerpunkte für eine zeitgemäße Reflexion dessen, was Wölfflin einst als »Wirkung von Bild auf Bild« beschrieben hatte – die »bildliche Imitation«, wie der vergleichende Kunsthistoriker in der Überzeugung, »daß jede Form zeugend weiterarbeitet«, und in Abgrenzung zur Sphäre der Natur-Imitation präzisiert hatte.⁵ Im Unterschied dazu hebt sich die Einverleibungsmetaphorik bereits durch ihre eminent körperliche Dimension und den ihr immanenten affektiven wie aggressiven Gestus ab. In der europäischen Kulturgeschichte, speziell in Psychoanalyse und Kulturkritik, ist der ambivalente Topos omnipräsent; mit Abscheu und Faszination verbunden findet das Thema Kannibalismus auch jenseits der Faktizitäts- und Rhetorizitätsdebatte, die spätestens seit William Arens' Publikation *The Man-Eating Myth* (1979) in eine neue Phase getreten ist, weitreichende Beachtung – auch unabhängig von postkolonialen Debatten im Rahmen der Literaturwissenschaft.⁶ Daraus allein aber lässt sich die Virulenz der Metapher im Kontext der Kunst nicht begründen; der vermehrte Rekurs auf das Phantasma der Einverleibung scheint anderen Tiefen zu entspringen. Medina selbst verweist auf ein Vorbild der Kunstgeschichte: den brasilianischen Modernismo bzw. die sogenannte Antropofagia-Bewegung. Durch sie erfährt die Kannibalismus-Frage eine sowohl kunsthistorische als auch kunsttheoretische Konturierung, die für die Kunst Lateinamerikas von zentraler Bedeutung werden sollte, wenngleich sie in Europa nicht in dem Maße bekannt wurde. Mit Blick auf das Phantasma der Einverleibung und seine Verstrickung in gegenwärtige Bilderfragen ergeben sich daraus bemerkenswerte Motive jenseits rein rhetorischer, provokatorischer Gesten. Diesen Zusammenhängen soll im Folgenden nachgegangen werden, um die Wirkungs-

mächtigkeit der Kannibalismus-Metapher ausgehend von der Antropofagia-Bewegung in historischer und theoretischer Perspektive zu befragen.

»Só me interessa o que não é meu«⁷

Verschiedentlich haben Künstler der Avantgarde auf die Rede vom Kannibalismus rekurriert, um sich in humoristischer, provokatorischer oder metaphorischer Geste für »das große Außerhalb, die große Andersheit«⁸ der modernen Zivilisation auszusprechen (Picabia, Tzara, Marinetti, Cendrars, Duchamp, Man Ray, Jarry etc.). Im Kontext der brasilianischen Avantgarde erfährt die »klassische Figur der Transgression«⁹ bedingt durch die Geschichte des Landes eine besondere Prägung; sie ist historisch und kulturell verankert, konkreter und philosophischer zugleich. Im Zuge einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der eigenen nationalen Identität und der Relevanz europäischer Einflüsse, die nach dem Ersten Weltkrieg in der Frage nach der »brasilidade« Thema werden, kommt es in den 1920er Jahren zur Gründung der anthropophagischen Bewegung, einem Schlüsselereignis für die brasilianische Moderne. Die Bewegung erfasst alle Bereiche der Kultur und ist auch heute noch von großem Einfluss.¹⁰

Der Antropofagia-Bewegung gehen reale Begegnungen in Europa voraus, namentlich in Paris, wo Schriftsteller, Künstler und Musiker aus Brasilien auf moderne Strömungen wie den Surrealismus, Fauvismus oder Expressionismus stießen; komplexe, vielschichtige Transferprozesse beeinflussten insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Primitivismus. Das große Interesse, das Künstler und Intellektuelle Europas dem außereuropäischen Erbe, dem Fremden, Wilden und Exotischen entgegenbrachten, sollte entschieden zum erwachenden kulturellen Selbstbewusstsein lateinamerikanischer Künstler beitragen und eine Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln motivieren: »Die amerikanischen Avantgarden machten sich in Europa auf die Suche nach dem Neuen und fanden ihre eigene Tradition«.¹¹ Aus Paris schreibt die Künstlerin Tarsila do Amaral, die gemeinsam mit Emiliano Di Cavalcanti, Anita Malfatti und Victor Brecheret zu den Vorreitern des Modernismo gehört: »Paris en a marre de l'art parisien«.¹² Ihr Werk trug maßgeblich zur Rezeption der französischen Avantgarde in Brasilien bei, insbesondere der Kunst Fernand Légers, von dem sie selbst Werke erwerben sollte, die sie zum Teil in eigenen Variationen interpretierte.¹³

Im Anschluss an die bedeutende *Semana de Arte Moderna* (1922), die mit dem hundertjährigen Jubiläum der Unabhängigkeit Brasiliens zusammenfiel, und das *Manifesto Pau-Brasil* (1924) schuf Tarsila mit *Abaporu* 1928 ein Schlüsselbild der daraufhin ins Leben gerufenen Antropofagia-Bewegung (Tafel XII): »eine einzelne, monströse Figur, immense Füße, auf einer grünen Ebene sitzend; der gebeugte Arm

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-rá.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficaizes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos atravez de um direito sonambul. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em tem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

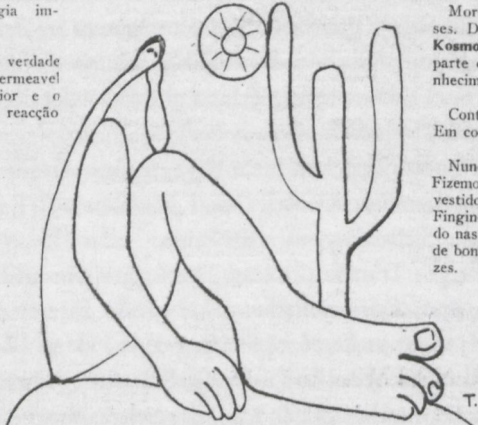
O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejá



Desenho de Tarsila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Perrier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

auf dem Knie ruhend, die Hand das Federgewicht des winzigen Kopfes tragend. Im Vordergrund, ein in eine absurde Blume zersprengender Kaktus«. ¹⁴ In ihrer pointierten Beschreibung verzichtet die Künstlerin auf allegorische Projektionen, um den ebenso unerhörten wie programmatischen Bruch mit der akademischen Malerei der Zeit zu betonen. Gleichwohl lässt der Kommentar an die aus der klassischen Mythologie bekannten Skiapoden denken; anders als die einbeinigen Fabelwesen jedoch hält die Figur Tarsilas ihren riesigen Fuß nicht zum Schutz vor der Sonne über sich, vielmehr setzt sie sich – darin eher dem aus der brasilianischen Folklore bekannten ›Saci-pererê‹ vergleichbar – unbesehen der Sonne aus. Der Titel *Abaporu* bedeutet in Tupí-Guaraní Menschenfresser. Bei dem Bild handelte es sich um ein Geschenk der Künstlerin für ihren Ehemann, den Schriftsteller Oswald de Andrade, der daraufhin ein folgenreiches Manifest veröffentlichte (Abb. 2). ¹⁵

Manifesto Antropófago

Die Grundidee des Anthropophagischen Manifests basiert auf einem *Détournement*: Das europäische Zerrbild des primitiven Kannibalen, »die kolonialistische Metapher par excellence«, ¹⁶ wird zum positiven Signum des Widerstandskämpfers erklärt, um der sowohl historisch als auch geografisch vernachlässigten Peripherie eine neue Aktualität abzugewinnen. Die Bewegung richtet sich gegen die Übermacht der kolonialistischen Einwirkungen, fordert jedoch im Gegensatz zu zeitgleichen nationalistischen, xenophobischen Strömungen (wie *Verdamarelo* oder *Anta*) keine radikale Ablehnung der europäischen Einflüsse. Stattdessen betont das Manifest »die Notwendigkeit, das Nationale in dialogisch-dialektischem Zusammenhang mit dem Universalen zu denken«, ¹⁷ und propagiert zu diesem Zweck das Prinzip der Einverleibung als kulturelle Strategie: Nach dem Vorbild der brasilianischen Tupinambá-Indianer, die ihre wichtigsten Feinde in Stammesritualen aßen, um deren Mut, Kraft und Stärke aufzunehmen, gelte es, sich die herausragendsten Teile der fremden Kultur einem *Totem* gleich in ebenso kannibalistischer Manier anzueignen (statt sie von vorneherein abzuweisen oder bloß zu kopieren). ¹⁸ Gemäß dieser Lesart habe man sich die europäischen Einflüsse gemeinsam mit den einheimischen Traditionen und der afrikanischen Kultur als Lebenselixier einzuverleiben, um die kulturelle Abhängigkeit durch Absorption, Verflechtung und Transformation zu überwinden. Genährt durch die Lektüre von Sigmund Freud, Jean-Jacques Rousseau, Michel de Montaigne, Lucien Lévy-Bruhl und anderen, beeinflusst von surrealistischen und futuristischen Ansätzen und getragen von einem antiportugiesischen Engagement wird die lange Zeit unterdrückte indigene Kultur samt ihrer von außen an sie herangetragenen Konnotationen als Kulturell-Unbewusstes in Erinnerung gerufen und zur positiven Identifikationsfolie erhoben.

Ebenso heitere wie profunde Bezüge zur Kultur und Geschichte des Landes durchziehen das Manifest. Sie zelebrieren die »Dynamizität kultureller Bewegungen«¹⁹ und antizipieren viele der seit Mitte der 1980er Jahren in Europa unter dem Begriff des Kulturtransfers verhandelten Denkansätze.²⁰ Aus der rückblickenden Affirmation der eigenen Hybridität wird ein Zukunftsmodell abgeleitet: »Mich interessiert nur, was nicht mein ist. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.«²¹ Für die brasilianische Kunstkritikerin und Psychoanalytikerin Suely Rolnik, die in Europa unter anderem durch ihre Zusammenarbeit mit Félix Guattari bekannt wurde, liegt in der Radikalität der Hingabe ein zentrales Argument der Bewegung:

»Lorsque la décision est en faveur du rapprochement, la règle consiste à se permettre d'être affecté le plus physiquement possible: assimiler l'autre dans sa propre puissance vitale, en l'absorbant dans son corps, de telle manière que les particules de sa différence admirée et désirée soient incorporées à la chimie de l'âme, et stimulent ainsi le raffinement, l'expansion et le devenir de soi-même.«²²

Anthropophagie ist in dieser Perspektive die direkteste, radikalste Form der Verschmelzung mit dem Anderen. Als Strategie kultureller Emanzipation bedeutet sie ein denkbar paradoxes Modell, wie das Manifest in der Zuspitzung widersprüchlicher Korrelationen zu erkennen gibt: »Einerseits erscheint der andere als *Anderer*, andererseits lässt er sich nur *im Einen* als *Anderer* beschreiben – und wird somit Teil des Einen.«²³ Die Rede von der Anthropophagie ist abstrakt, speist sich aber aus der Unhintergebarkeit körperlicher Erfahrungen und betont die Bedingtheit individueller Identitäten; sie verwehrt sich gegen »die Illusion des Sich-Selbst-Genügen oder der Autonomie« und beharrt auf das »Immer-schon-verwiesen-sein auf den Anderen im Verhältnis zu ihm.«²⁴ Anthropophagie heißt Verschlingen, Verzehren und Zerstören, aber auch Métissage, Vermischung und Degustation.

»Tupy, or not tupy«

In der Forderung nach einem selbstbewussten Bezug auf die eigene Tradition wird das Begehren nach dem fremden Anderen nicht unterdrückt, sondern vielmehr gefördert. Dieser doppelte Blick ist charakteristisch für die brasilianische Avantgarde, die zukunftsorientiert bleibt und dennoch keinen bloßen Fortschrittsoptimismus propagiert, da sie ihre eigene (Kultur- und Natur-)Geschichte produktiv einbindet.²⁵ Die verschlingende Metamorphose ist gleichermaßen kreative Praxis und politisches Programm – auch für das Manifest selbst, das die doppelte Prämisse in vielerlei Hinsicht bezeugt, indem es das Einverleibungsprinzip thematisch als Phänomen und erzähltechnisch als Strategie aufeinander bezieht: »Tupy, or not tupy that is the

question« lautet einer der Schlüsselsätze des projizierten *Détournements*, das auf diesem Wege sogleich performativ vollzogen wird. Das emblematische Wortspiel ist Programm und verkörpert das Projekt der Antropofagia ebenso nachdrücklich wie Mário de Andrades Roman *Macunaíma* (1928).

Auch in der bildenden Kunst werden »Wandlungen und Verpuppungen«²⁶ der europäischen Kulturgeschichte gegenwärtig. Wenngleich explizite Äußerungen von Seiten der Künstlerin Tarsila do Amaral fehlen und der Bezug weniger absichtlich als im Falle von William Shakespeares berühmten Hamlet-Monolog wirkt, scheint *Der Denker* Auguste Rodins in *Abaporu* neu gedacht, um in Form einer tropischen Reinszenierung wiederzukehren: Der Kopf ist sichtbar verkleinert im Vergleich zum Rest der Figur, die mit ihrer eigenwilligen Körperlichkeit markant in den Vordergrund rückt. Auffällig akzentuiert sind vor allem die den Boden berührenden Extremitäten. Der Kontrast wird in der Zusammenschau mit dem nur

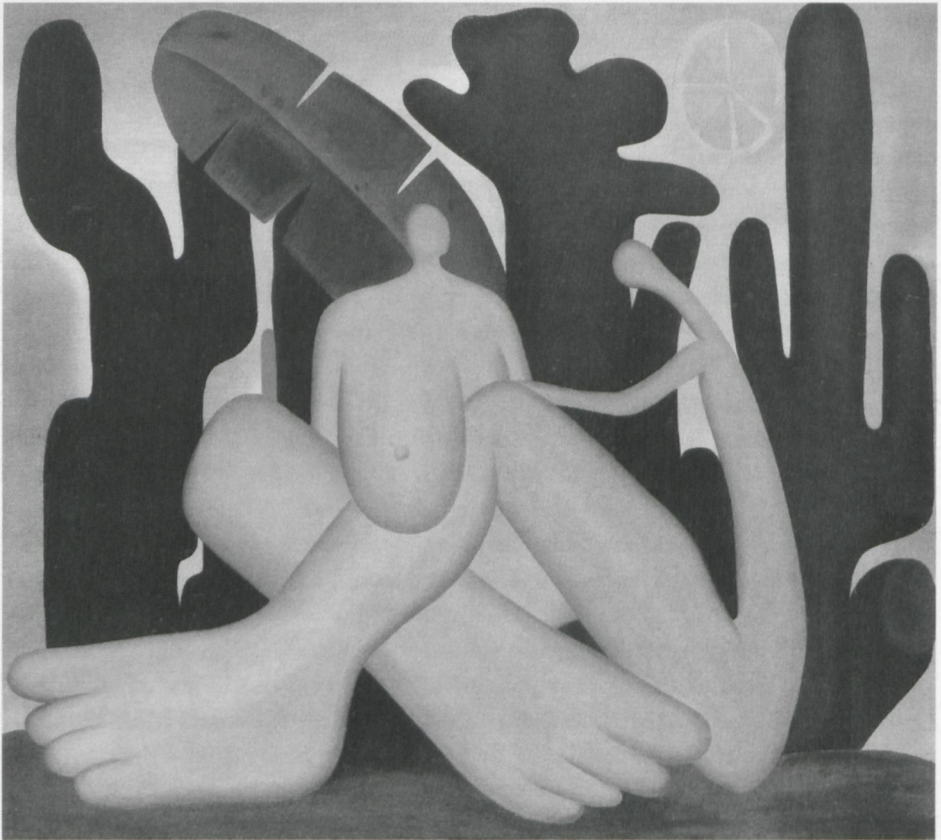
ein Jahr nach *Abaporu* entstandenen Gemälde *La Pensée* von Jean Despujols umso anschaulicher (Abb. 3): Angesichts der enormen Hand und des noch größeren Fußes scheint die geistige Tätigkeit einer anderen Form der Erkenntnis zu weichen – einem »Denken des Leibes«, wie sich mit Bernhard Waldenfels ergänzen ließe, »der Genitiv im doppelten Sinne verstanden«.²⁷ Anders als im Film *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian* (2009), wo Rodins *Denker* infolge seiner Verlebendigung zum sprechenden Akteur wird und mehrmals hintereinander »I'm thinking« wiederholt, scheint in *Abaporu* die Stille der Kontemplation bewahrt, um eine aktive »nature vivante« zu verkörpern. In der invertierten Szenerie wird mit Édouard Manets *Frühstück im Grünen* ein modernes Vorbild evoziert, dem Aby Warburg nur wenige Monate später eine programmatische Schrift widmen sollte, um dessen »formale und sachliche Zusammenhänge mit der Tradition« herauszuarbeiten.²⁸ Das unvollendet gebliebene *Mnemosyne*-Projekt, mit dem die vorprägende Funktion antiker Ausdruckswerte »von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß«²⁹ anschaulich werden sollte, korrespondiert nicht allein zeitlich mit der Antropofagia-Bewegung. Im Bemühen einer transhistorischen Verflechtung zwischen Fantasie und Vernunft, Mythos und Logos, Vergangenheit und Gegenwart etc. werden aufschlussreiche Überschneidungen manifest.



3 Jean Despujols, *La Pensée*, um 1929, Öl auf Leinwand, 100 × 81 cm, Paris, Centre Georges Pompidou – Musée national d'art moderne

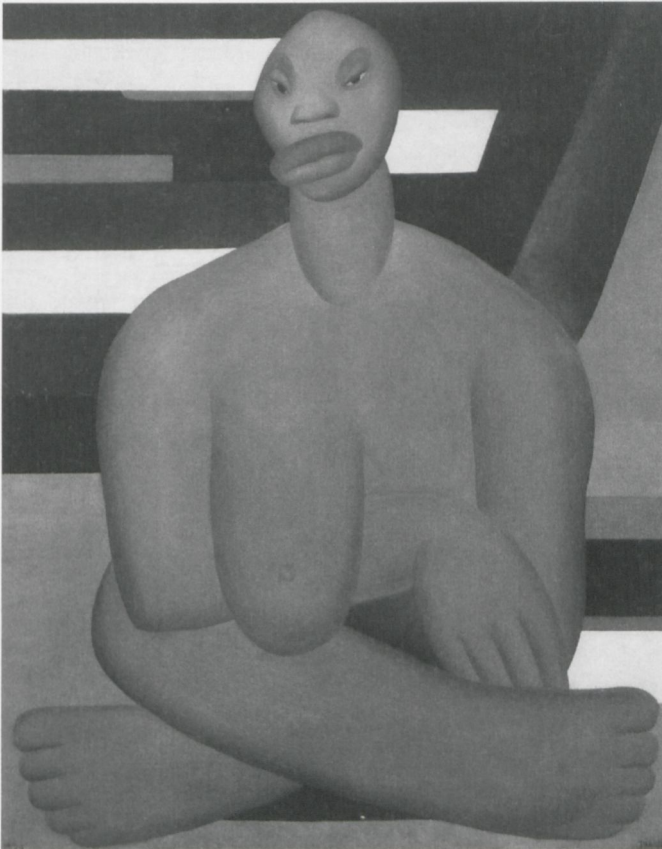
Die »Identität oder die Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen«,³⁰ die Warburg in der Begegnung mit den Pueblo-Indianern erkannte, erfährt in *Abaporu* durch die symbiotische Nähe zur (eigenen) Erde eine spezifische Grundierung. Die Anverwandlung von anthropomorphen und pflanzlichen Formen bestimmt das Tableau. Auch die Lichtverhältnisse scheinen in eigenwilliger Weise verzerrt, wodurch sie die Verfremdung gegenüber der an eine essbare Orangenscheibe erinnernden Sonne verstärken. Desgleichen beansprucht die Farbgebung eine eigene Identität; die Zusammensetzung aus Farben der brasilianischen Flagge verbindet das Gemälde unweigerlich mit der Frage des Landes.

In der Radikalität seiner verkörperten, entkolonialisierenden Aneignung ist *Abaporu* ein besonders eindringliches Beispiel der Antropofagia-Ideen. Zwei Jahre später, nach Veröffentlichung des Anthropophagischen Manifests, wird das Gemälde seinerseits in Tarsilas *Antropofagia* einverleibt (Abb. 4). Mit diesem Werk kehrt auch



4 Tarsila do Amaral, *Antropofagia*, 1929, Öl auf Leinwand, 126 × 142 cm, São Paulo, Fundação José e Paulina Nemirovsky

das zuvor gemalte Bild *A Negra* wieder, ein mindestens ebenso programmatisches Gemälde, das die Künstlerin 1923 noch während ihrer Zeit im Atelier Fernand Légers geschaffen hatte, wie die von einem Palmenblatt entzweiten kubistischen Elemente im Hintergrund erahnen lassen (Abb. 5).³¹ »Ein Prototyp kann immer einen anderen verbergen – oder tradieren«,³² schreibt Dario Gamboni in Analogie zu Gérard Genette. Mit Blick auf die Antropofagia-Bewegung, die dazu einlädt, kulturelle Aneignungsprozesse und poetische Manifestationen aufeinander zu beziehen, ließe sich hinzufügen: »Eine (Bild-)Kultur kann immer eine andere verbergen – oder tradieren.« Das Beispiel der *Antropofagia* ist diesbezüglich prototypisch: Die Aneignung von *Abaporu* und *A Negra* vereint indianische und afrikanische Bildwelten, um zugleich lokale Ikonografien, avantgardistische Formensprache und künstlerische Traditionen zusammenzuführen. Der Malakt besteht nicht darin, eine »weiße Fläche zu füllen«, resümiert Gilles Deleuze seinerseits den Dialog mit Francis



5 Tarsila do Amaral, *A Negra*, 1923, Öl auf Leinwand, 100 × 80 cm, São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Bacon: Vielmehr müsse der Maler sie »leeren, räumen, reinigen [...] er malt auf bereits vorhandene Bilder, um ein Gemälde zu produzieren, dessen Funktionsweise die Bezüge zwischen Modell und Kopie verkehren wird.«³³

Antropofagia der zweiten Moderne

Die Antropofagia-Bewegung ist bis heute tonangebend in der Kunst Brasiliens. Nachdem das Konzept in den 1960er/70er Jahren im Zuge der Tropicália-Bewegung weiter verbreitet wurde, sollte das Thema in den 1990er Jahren abermals in den Vordergrund treten, namentlich in den Werken von Lygia Clark oder Hélio Oiticica. Explizit wurde die Auseinandersetzung unter anderem 1998 im Rahmen der von Paulo Herkenhoff kuratierten und als »Bienal da Antropofagia« bekannt gewordenen 24. Biennale von São Paulo:

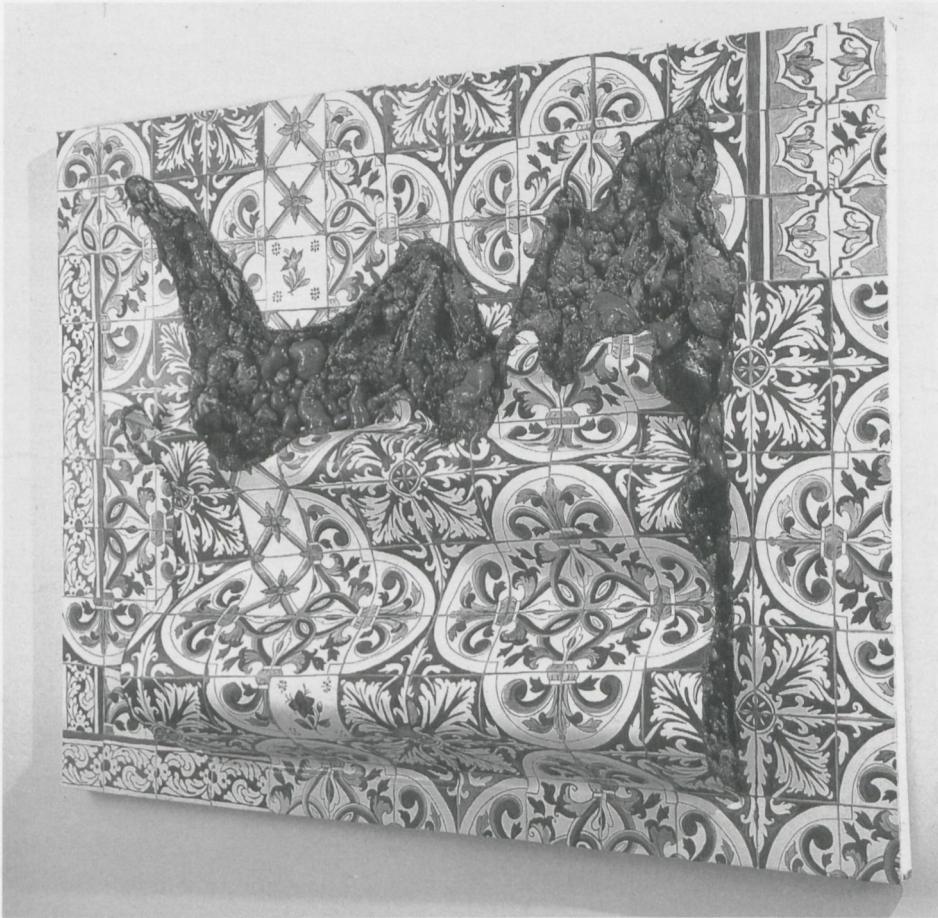
»Antropofagia occurs on diverse areas of culture, from literature to music. Further, it is a dynamic concept capable of establishing a validity for our times. As a symbolic practice, cannibalism implies understanding relations of otherness. It is a metaphor in philosophy and in the reflection on violence. It encompasses the structuralization of societies, the birth of language or desire itself and the amorous fusion of individuals.«³⁴

Das Konzept sollte stellenweise stark ausgeweitet werden; gleichzeitig wurde die Ambivalenz der Anthropophagie-Metapher, expliziter noch als im Kontext der Avantgarden, in der künstlerischen Auseinandersetzung der Folgezeit manifest.

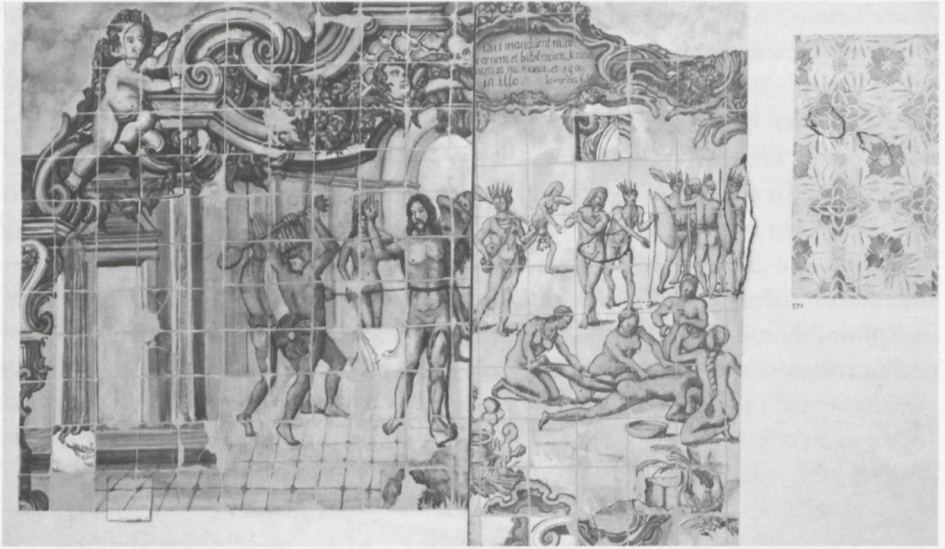
Die berühmten Schnittbilder von Adriana Varejão gehören zu den radikalsten Beispielen dieser zwischen Schrecken und Faszination changierenden Appropriation (Tafel XIII). Sie konfrontieren den Betrachter mit der dramatischen Illusion einer prekären Momentaufnahme, während tiefrot gefärbte, scheinbar lebendige, Eingeweiden ähnliche Massen im Begriff scheinen, weiße, geradezu aseptisch saubere Kachelwände aufzusprengen. Der Kontrast könnte größer nicht sein. Hinter der glatten Oberfläche brodeln ein Theater der Grausamkeit, das die Bildfläche gewaltsam zu durchbrechen droht und den Betrachter dazu einlädt, an der ebenso brutal wie elegant inszenierten Aufführung als willkommener Voyeur teilzuhaben. Die Kacheln selbst sind in Trompe-l'œil-Manier gemalt, die Fleischmassen sind in Kunststoff geformt und treten skulptural hervor. Beide Motive nimmt die Künstlerin wiederholt in ihr Werk auf (Abb. 6 und 7).

Als Stilelement des brasilianischen Barocks spielen Kacheln eine bedeutende Rolle in der Kunstgeschichte des Landes; als Signum der portugiesischen Kolonialmacht sind die exportierten blau-weißen Kacheln (*azulejos*) zugleich ein Symbol der

Assimilations- und Akkulturationsprozesse, die tiefe Wunden in der Geschichte Brasiliens hinterlassen haben. Indem Varejão die gemalten Kacheln scheinbar aufbricht und die Bilder »verletzt«, wie sie schreibt, verweist sie auf dunkle, verdrängte Kehrseiten der Kolonialisierung. Der Trompe-l'œil-Effekt verbindet sich mit der Illusion einer Geschichtsschreibung, die im Drang zur poetischen Dekonstruktion zerlegt wird. In der Auseinandersetzung mit den Energien der Vergangenheit werden Phänomene der Nachträglichkeit ins Bild gesetzt: »Il faudrait savoir regarder dans les images ce dont elles sont les survivantes. Pour que l'histoire, libérée du pur passé (cet absolu, cette abstraction), nous aide à ouvrir le présent du temps.«³⁵ Die Erinnerung ist kalt und blutig zugleich, sie durchbricht die Bildräume der Geschichte, um diese neu zu montieren, wie Georges Didi-Huberman in einem anderen Zusammenhang



6 Adriana Varejão, *Azulejaria »De Tapete em Carne Viva«*, 1999, Öl, Schaumstoff, Aluminium, Holz auf Leinwand, 149,9 × 190,5 × 24,9 cm, Museum of Contemporary Art San Diego, Seitenansicht



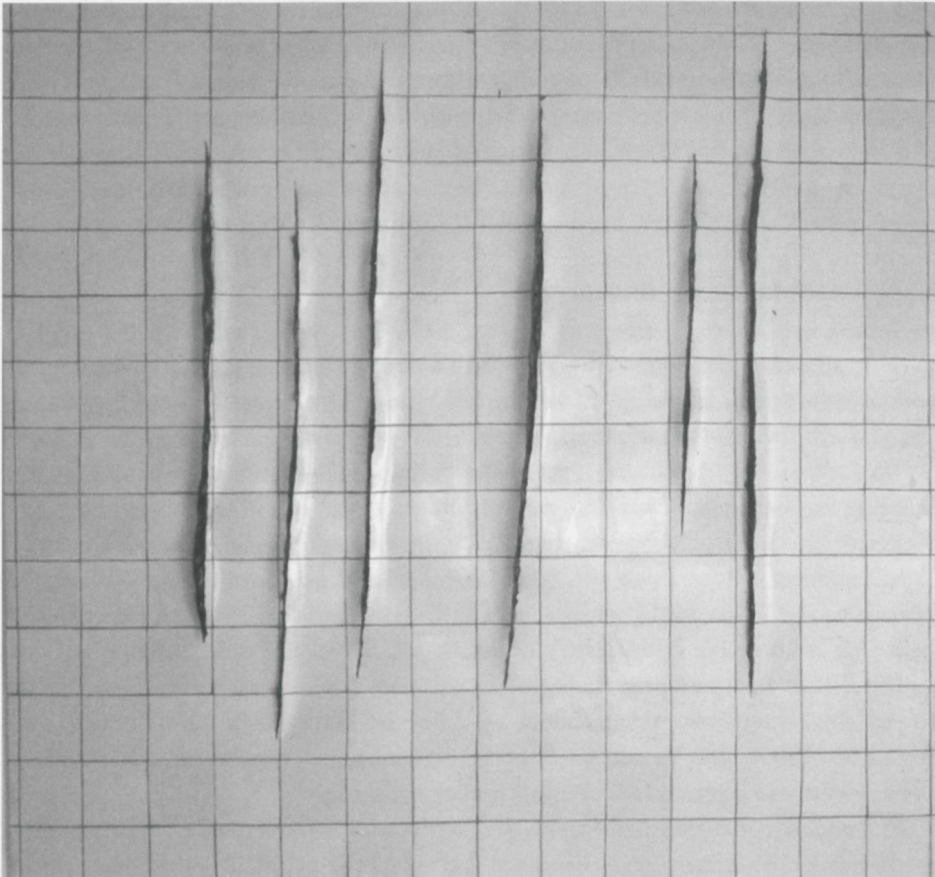
7 Adriana Varejão, *Proposta para uma catequese – parte I diptico: morte e esartejamento*, 1993, Öl auf Leinwand, 140 × 240 cm, São Paulo, Sammlung Daniela e Patrice de Camaret

ausführt: »remonter l'histoire, qu'il s'agisse d'une remontée vers l'origine [...] ou d'un remontage du contemporain.«³⁶

Die bildnerische Sektion ist aufs engste mit kunsttheoretischen Fragen verbunden. *Parede com Incisões a la Fontana* (Wand mit Schnitten à la Fontana) nennt Varejão eines ihrer berühmtesten Bilder (Abb. 8), woraus bereits ersichtlich wird, dass sie das Verhältnis von (Ober-)Fläche und (Ab-)Grund nicht nur als historische bzw. ideologische Beziehung inszeniert, sondern auch als bildkritische Frage dekliniert. Lucio Fontanas Versuch einer »Überwindung des Bildes im Bild selbst«³⁷ wird in seiner eklatanten Paradoxalität fortgeführt, ohne zur bloßen Parodie zu verkommen, indem Varejão die Konfrontation mit der künstlerischen Wirklichkeit einer blutenden Wand sucht. Statt den Illusionscharakter der Malerei zurückzufordern, dringt das Bild im Sinne einer aus den Erfahrungen des Modernismo genährten *zweiten Moderne* auf den eigenen Objektstatus, um sich umso demonstrativer in seiner Bildlichkeit zu behaupten. Die Risse, aus denen eine an Bacon erinnernde schonungslos zur Schau gestellte Fleischlichkeit herauszuplatzen scheint, reklamieren die körperliche Verfasstheit der Malerei. Statt die Wand hinter dem Bild sichtbar zu machen, lassen sie das Bild als Wand hervortreten, um auf darin wirkende Kräfte zu deuten: »Il y a des murs, mais quelque chose passe travers ces murs. Ils ont des yeux, des oreilles. Ils vont être bientôt en ruine, révélant à l'intérieur un bouillonnement de chair vive, une viande de langue, une boucherie placardée par le temps. Ils vont crier ou parler,«³⁸ schrieb der Schriftsteller Philippe Sollers anlässlich einer Ausstellung

Varejãos in Paris. Seine Wirkungsmacht verdankt das Bild einer scheinbar innewohnenden, gleichermaßen materiell als auch körperlich erfahrbaren Lebenskraft, die verdrängte Tiefenschichten des Historischen und des Visuellen aufzudecken vermag. Im Dialog von europäischer Bildgeschichte und postkolonialem Trauma transformiert sich die aseptische Kachelwand in eine leibhaftige Bildhaut. Körperliche Malerei und gemalte Körperlichkeit werden in der Materialität der Fiktion eins. Die Anverwandlung des Bildes verkörpert die anthropophagische Metamorphose, die als »Ritual der Wiedervereinigung«³⁹ Totes in Lebendes zu verwandeln vorgibt.

Die von Seiten der Antropofagia-Bewegung konturierte Unterscheidung von ritueller Anthropophagie und bloßem Kannibalismus ist für die Arbeit Varejãos konstitutiv: »L'essence de l'anthropophagie réside dans l'idée de l'assimilation, de l'absorption en soi-même de l'Autre, du devenir-autre«⁴⁰ – ein Nachleben der



8 Adriana Varejão, *Parede com Incisões a la Fontana*, 2001, Öl auf Leinwand und Polyurethan über Aluminium und Holz, 190 × 200 cm, Privatbesitz

Bilder, deren Überleben ein Anders-Werden bedeutet. Das gilt für die Schnittbilder Fontanas ebenso wie für die frühen Darstellungen Théodore de Brys, die als »historische Fiktionen«⁴¹ in der Serie *Proposta para uma catequese* (1993–1998) im Verein mit portugiesischen Kacheln wiederkehren (Abb. 7). Die Dialektik, die die Beziehung von Vor- und Nachbild auszeichnet, wäre in (europäischen) Termini von Allegorie, Zitat, Pastiche oder Paraphrase nicht angemessen beschrieben. Die interkulturelle Einverleibung ist notwendigerweise ein Prozess der Verkörperung, keine bloße Aneignung; sie ist frei vom Verschulden der Appropriation Art, die auf einen »mit dem Autonomiebegriff verknüpften Originalitätscode«⁴² bezogen bleibt. Kulturelle Austauschprozesse und künstlerische Aneignungsformen stehen sich hier gegenüber und gehen ineinander über, ohne sich auszuschließen. Tarsilas möglicher Bezug zu Rodin ist mindestens ebenso paradigmatisch wie Varejãos erklärte Auseinandersetzung mit Fontana. Die Sensibilisierung für Phänomene von Körperlichkeit und Materialität steht im Einklang mit der Wahl ihrer Vorlagen und gewinnt dennoch vor dem Hintergrund der anthropophagischen Bewegung eine neue Motivation: »Der Geist weigert sich den Geist ohne Körper zu begreifen. Der Anthropophormismus. Notwendigkeit der anthropophagischen Impfung.«⁴³ Die Frage nach dem Anderen insistiert auf der Unhintergebarkeit der körperlichen Erfahrung und rückt das Dogma der Originalität in den Hintergrund.

Hunger nach (anderen) Anderen

In seinem Beitrag für den Katalog zur »Bienal da Antropofagia« hat Didi-Huberman pointiert dargelegt, inwiefern das anthropologische Motiv jenseits vom Sensationsthema Kannibalismus eine grundlegende ästhetische Frage aufwirft: »the problem of the art of incorporation, when incorporation tends toward opening up or bringing forth the magic power – perhaps the essence – of the act of resemblance.«⁴⁴ Weitere Kriterien zur Reflexion der Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Repräsentation drängen sich auf, wenn man berücksichtigt, dass die Antropofagia-Bewegung die Frage der Einverleibung aus einer interkulturellen Perspektive heraus stellt. Als bildsensible Kulturkritik umkreist die Bewegung den Ausblick auf eine kultursensible Bildkritik, die nicht zuletzt wichtige Ergänzungen zum Projekt einer *Global Art History* verspricht, indem sie davor bewahrt, »den europäischen Bildbegriff als Universalie zu setzen.«⁴⁵ Die Antropofagia-Bewegung ist auch und vor allem wichtiges Zeugnis einer interkulturellen Öffnung.

Als Land der gelebten Multitude, der permanent veränderbaren Hybridisierung verschiedener Kulturen war Brasilien ein fruchtbarer Nährboden für kulturtheoretische Entwürfe jenseits essentialistisch oder dualistischer Erklärungsmuster: »Neither the ›paradigm‹ of imitation, nor that of originality, nor the ›theory‹ that

attributes everything to dependency, nor the one that lazily wants to explain us by the ›marvelously real‹ or a Latin American surrealism, are able to account for our hybrid cultures.«⁴⁶ Lateinamerikas Unabhängigkeitskriege wurden im 19. Jahrhundert ausgefochten, vor der britischen und französischen Dekolonialisierung, so dass bereits früh Entwürfe zu Fragen nach Hybridität und Modernität vorgelegt wurden. Die Antropofagia-Bewegung sollte diesen Überlegungen ein wichtiges Forum bieten, um sie in kongenialer Art fortzuführen. In der Figur des Anthropophagen, dem die historischen und kulturellen Rahmenbedingungen nachhaltig eingeschrieben sind, wird die Frage der Hybridität auf paradigmatische Weise verkörpert: Sie ist sowohl Gegenstand als auch Modus der Reflexion.

Vor diesem Hintergrund hat Eduardo Viveiros de Castro im Dialog mit Deleuze und Bruno Latour das Projekt einer anthropophagischen Anthropologie vorgeschlagen. Der programmatische Entwurf versteht sich als Theorie und Praxis der permanenten Dekolonialisierung und fordert zu einem ›Denken des Anderen‹ auf, das im Nachdenken über den Anderen ein anderes Denken von Andersheit sucht: ›others are ›other‹ precisely because they have other ›others‹.«⁴⁷ Im emphatischen Hunger nach (anderen) Anderen artikuliert sich das Programm einer körperbezogenen Phänomenologie des Fremden, das dazu einlädt, das ›Denken des Leibes‹ mit einem ›Denken der Bilder‹ zu verstricken. Die Reflexion des Ikonischen um die ›Auseinandersetzungsenergie‹ interkultureller Begegnungen zu erweitern, heißt die körperliche Erfahrung von Andersheit als konstitutiven Moment der Bilderfahrung zu würdigen:

»Fremdes, das uns außer uns selbst geraten und die Grenzen der jeweiligen Ordnung überschreiten läßt, kann nichts sein, was wir selbsttätig herbeiführen. Es ist nur zu denken als ein *Pathos*, das uns widerfährt. Die Ambivalenz, die in diesem Wort liegt und die das Leiden einschließt, bewahrt uns vor einer harmlosen Deutung des Fremden. Ein solches Widerfahrnis, das sich keineswegs auf die interkulturelle Erfahrung beschränkt, aber dort eine besondere Virulenz entfaltet, können wir nur bezeugen, indem wir anderswo beginnen, dort, wo wir nicht waren und nie sein werden.«⁴⁸

- 1 Marie-Laure Bernadac, »Picasso cannibale. Deconstruction-reconstruction des maîtres«, in: *Picasso et les maîtres*, Ausst.-Kat. Paris, Galeries nationales du Grand Palais u. a., Paris 2008, S. 37–52, hier S. 37.
- 2 Francis Alys, *Presseerklärung*, Murcia 2010, URL: http://www.pacmurcia.es/press/PR_PAC_Francis_Alys.pdf [letzter Zugriff: 10.02.2012]. Hinter den Namen verbergen sich: Jimmie Durham, Cristina Lucas, Bruce High Quality Foundation, Kendall Geers, Tania Bruguera und Rivane Neuenschwander. Verónica steht für den Veranstaltungsort, die Sala Verónicas.
- 3 Cuauhtémoc Medina, *Curatorial statement*, Murcia 2010, S. 5, URL: http://www.pacmurcia.es/press/Press_Kit.pdf [letzter Zugriff: 10.02.2012]. Siehe auch *Dominó Canibal*, Ausst.-Kat. Murcia, Barcelona 2011.
- 4 Hans Robert Jauss, »Poiesis: die produktive Seite der ästhetischen Erfahrung (construire et connaître)«, in: ders., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1991, S. 103–124. Der Zusammenhang von Kunst und Kannibalismus wurde zuletzt im Rahmen der von Jeanette Zwingenberger kuratierten, in Paris und Berlin gezeigten Ausstellung *Wir sind alle Kannibalen* thematisiert, allerdings in weit gefächerten Perspektiven von Konsumismus bis Weiblichkeit. Siehe das Sonderheft *art press* 2, 2011, H. 20 (»Tous Cannibales«).
- 5 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* [1915], München 2¹⁹¹⁷, S. 247. Siehe exemplarisch: Valeska von Rosen, »Interpikturalität«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, S. 161–164; Klaus Krüger, »Das Bild als Palimpsest«, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007, S. 133–163; Norman Bryson, »Intertextuality and Visual Poetics«, in: *Style* 22, 1988, H. 2, S. 183–193.
- 6 Die Faktizitätsdebatte führte u. a. zu der These, dass Kannibalismus stets symbolischer Ordnung sei, um »die eingeborenen Opfer des westlichen Kolonialismus zu rehabilitieren, diesen hingegen zu delegitimieren«, wogegen Daniel Fulda unter Bezug auf die Thesen Arens' einwenden sollte: »Übersehen wird dabei zumeist, daß eine solche Verteidigung der ›Wilden‹ implizit die Wertdichotomie des traditionellen Anthropophagiediskurses – wer Mensch ißt, ist kein Mensch – aktualisiert. Dem postkolonialen Engagement gegen Eurozentrismus droht daher ein Selbstwiderspruch: Anthropophagie als ›andere‹ Praktik zu negieren, heißt, Differenz nicht zuzulassen.« Daniel Fulda, »Unbehagen in der Kultur, Behagen an der Unkultur. Ästhetische und wissenschaftliche Faszination der Anthropophagie. Mit einer Auswahlbibliographie«, in: ders. und Walter Pape (Hg.), *Das andere Essen. Kannibalismus als Motiv und Metapher in der Literatur*, Freiburg i. Brsg. 2001, S. 7–50, hier S. 12f. Zur Virulenz der Metapher siehe ebd. sowie Hewig Röckelein, »Einleitung. Kannibalismus und europäische Kultur«, in: dies. (Hg.), *Kannibalismus und europäische Kultur*, Tübingen 1996, S. 9–29; Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: An Anatomy of Metaphors of Incorporation*, Princeton, N. J. 1990.
- 7 Oswald de Andrade, »Manifesto Antrópofago«, in: *Revista de Antropofagia* 1, 1928, H. 1, S. 3, 7, hier S. 3. Deutsche Übersetzung u. a. in: *Entre Pindorama*, Ausst.-Kat. Stuttgart, Künstlerhaus Stuttgart, hg. von Elke aus dem Moore und Giorgio Ronna, Nürnberg 2005, S. 26–30.
- 8 Michel Foucault, »Vorlesung vom 29. Januar 1975«, in: ders., *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974–1975)*, Frankfurt a. M. 2003, S. 108–142, hier S. 141 (in Bezug auf Kannibalismus und Inzest). Siehe u. a. Joachim Schultz, »Kannibalen undsoweiter – Das Fremde und das Komische in der europäischen Avantgarde«, in: Ludger Scherer und Rolf Lohse (Hg.), *Avantgarde und Komik*, Amsterdam/New York 2004, S. 159–172.
- 9 Volker Pantenburg, »Faim de Cinéma. Jean-Luc Godard: hungrig«, in: Jochen Fritz und Neil Stewart (Hg.), *Das schlechte Gewissen der Moderne. Kulturtheorie und Gewaltdarstellung in Literatur und Film nach 1968*, Köln 2006, S. 25–55, hier S. 26.
- 10 Siehe einführend u. a. Carlos Rincón, »Avantgarden in Lateinamerika«, in: Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hg.), *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000, S. 207–229; Jens Andermann, »Antropofagia. Fiktionen der Einverleibung«, in: Annette Keck, Inka Kording und Anja Prochaska (Hg.), *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Tübingen 1999, S. 19–31; Carlos A. Jáuregui, »Antropofagia: consumo cultural, modernidad y utopía«, in: ders., *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid/Frankfurt a. M. 2008, S. 393–461.
- 11 »As vanguardas americanas foram buscar na Europa o novo e encontraram a própria tradição«. Adriano Bitarães Netto, *antropofagia oswaldiana. um receituário estético e científico*, São Paulo 2004, S. 19 (Übersetzung d. V.). »Im bewundernden Kontakt mit der ›Schwarzen Kunst‹, die damals in Paris sehr aktuell war, stellten die Brasilianer überzeugt fest, dass es sich bei der arte negra nicht um die Kunst der anderen handelte, sondern um Bestandteile der eigenen Kultur.« Marta Rossetti Batista, »Die Brasilianische moderne Kunst zwischen zwei Kriegen«, in: *Die Idee des Modernismo in Brasilien*, Ausst.-Kat. Hamburg, Museum für Völkerkunde u. a., hg. von Maria Izabel Branco Ribeiro und Tiago de Oliveira Pinto, Münster u. a. 2006, S. 18–25, hier S. 22.
- 12 Tarsila do Amaral, Brief vom 12.08.1923 an ihre Mutter, zitiert nach José Guilherme Merquior, »Il faut connaître Donga ou modernisme brésilien et avant-garde française«, in: *Lendemains* 27, 1982, H. 7, S. 77–83, hier S. 78.

- 13 Die Beziehungen der zwei (durch Blaise Cendrars eingeführten) Künstler waren zuletzt Thema der Ausstellung *Fernand Léger (1881–1955), Amizades e Relações Brasileiras*, wozu ein zweisprachiger Katalog (BR/F) erschien: *Fernand Léger: relações e amizades brasileiras*, Ausst.-Kat. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo 2009.
- 14 »Uma figura solitária, monstro, pés imensos, sentada numa planície verde, o braço dobrado repousando num joelho, a mão sustentando a peso-pena da cabecinha-minúscula. Em frente, um cacto explodindo numa flor absurda«. Tarsila do Amaral 1939, zit. nach Aracy A. Amaral, *Tarsila – Sua Obra e seu tempo*, 2 Bde., Bd. 1, São Paulo 2003, S. 249 (Übersetzung d. V.).
- 15 Andrade 1928 (Anm. 7). Siehe zur Rolle Tarsilas u. a. die zweisprachige Publikation (BR/EN): Maria José Justino, *O banquete canibal. A modernidade em Tarsila do Amaral (1886–1973)*, Curitiba 2002.
- 16 Rincón 2000 (Anm. 10), S. 212.
- 17 Haroldo de Campos, »Über die anthropophagische Vernunft: Europa im Zeichen des Gefressenwerdens«, in: Curt Meyer-Clason (Hg.), *Lateinamerikaner über Europa*, Frankfurt a. M. 1987, S. 101–117, hier S. 102.
- 18 Claude Lévi-Strauss plädiert dafür, diese Formen »positiver Anthropophagie« vom Not- bzw. Hungerkannibalismus abzugrenzen: »celles qui relèvent d'une cause mystique, magique ou religieuse: ainsi l'ingestion d'une parcelle du corps d'un ascendant ou d'un fragment d'un cadavre ennemi, pour permettre l'incorporation de ses vertus ou encore la neutralisation de son pouvoir.« Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques* [1955], Paris 2010, S. 463. Anlässlich einer 2007 in Paris abgehaltenen Tagung zur Aktualität der anthropophagischen Bewegung erinnerte Suely Rolnik daran, dass der Brasilienreisende Hans Staden den von ihm beschriebenen rituellen Übergriffen der Tupinambá-Indianer nicht zum Opfer fiel, um den Moment der kritischen Selektion zu unterstreichen: »L'autre doit être dévoré ou abandonné. Ce n'est pas n'importe quel autre que l'on dévore. Le choix dépend de l'évaluation de la manière dont sa présence affecte le corps dans sa puissance vitale: la règle consiste à s'éloigner de ceux qui l'affaiblissent et à s'approcher de ceux qui la fortifient.« Suely Rolnik, »Anthropophagie zombies«, in: *Brésil/Europe: repenser le Mouvement Anthropophagique. Interventions*, Colège international de philosophie, Papiers Nr. 60, September 2008, S. 43–57, hier S. 44. Entsprechend: »L'anthropophagie est le désir de l'autre en tant qu'autre, dans la voie de l'interdépendance, de la relation. Ouverture dévoratrice, mais dévoration critique, car soumise à sélection: ne pas manger n'importe quoi!« Hugues Henri, »Anthropophagie et hybridation«, in: Dominique Berthet (Hg.), *Vers une esthétique du métissage?*, Paris 2002, S. 91–107, hier S. 94.
- 19 Jens Badura, »Mit dem Anderen anders werden. Kulturtheoretische Sondierungen zum anthropophagischen Manifest«, in: Moore/Ronna 2005 (Anm. 7), S. 191–193, hier S. 193.
- 20 Siehe einleitend u. a. Hans-Jürgen Lüsebrink, »Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften«, in: Helga Mitterbauer und Katharina Scherke (Hg.), *Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien 2005, S. 23–42.
- 21 Anthropophagisches Manifest, in: Moore/Ronna 2005 (Anm. 7), S. 26.
- 22 Rolnik 2008 (Anm. 18), S. 44.
- 23 Badura 2005 (Anm. 19), S. 191. Sandführ schreibt über das »Jenseits-der-Grenze-Phänomen«: »Kannibalismus ist in der Tat ambivalent; er schafft absolute Differenz, in der Opposition von Esser und Geessenem und gleichzeitig löst er diese Differenz durch den Akt der Einverleibung auf.« Thomas Sandführ, *Só a Antropofagia nós une: Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen*, Dissertation Düsseldorf 2001, S. 7 (und S. 4), URL: <http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-2302> [letzter Zugriff: 10.02.2012]. Zur Dialektik von Identifikation und Separation, speziell mit Blick auf Poststrukturalismus und Derridasche Dekonstruktion: ebd., S. 140 ff.
- 24 Badura 2005 (Anm. 19), S. 193; Sandführ 2011 (Anm. 23), S. 13f. Über Parallelen zu Michail Bachtins Konzept der Dialogizität: ebd., S. 21–27. Vgl. Renate Lachmann (Hg.), *Dialogizität*, München 1982 (bes. die Beiträge von Hans Robert Jauß, Zoran Konstantinović, Theodor Verwey und Charles Grivel).
- 25 Aus dieser Haltung ergeben sich wichtige Abgrenzungen zu Futurismus und Surrealismus: »precisely in their most radical aspects, the philosophical and political views and the conception of culture of Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral must be read rather as the very opposite of the futurist cult to the machine and industrialism, and the surrealist scatology of simulacrum and their promise of virtual redemption.« Eduardo Subirtas, »From Surrealism to Cannibalism«, in: *Brasil, 1920–1950. Da antropofagia a Brasília*, Ausst.-Kat. São Paulo, MAB-FAAP Museu de Arte Brasileira, hg. von Jorge Schwartz, São Paulo 2002, S. 529–533, hier S. 532.
- 26 Martin Warnke, »Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bildfahrzeuge«, in: Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 53–83, hier S. 75.
- 27 Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a. M. 2000, S. 13.
- 28 Aby Warburg, »Manets »Déjeuner sur l'herbe« [1929/1937], in: Dieter Wuttke (Hg.), *Kosmopolis der Wissenschaft. Ernst Robert Curtius und das Warburg Institute*.

Briefe und andere Dokumente, Baden-Baden 1989, S. 257–273, hier S. 262.

29 Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. von Martin Warnke und Claudia Brink (Gesammelte Schriften, 2, 1), Berlin 2008, S. 3.

30 Aby Warburg, 14.03.1923, zit. nach Georg Syamken, *Warburg und Hamburg*, in: Hofmann u. a. 1980 (Anm. 26), S. 13–51, hier S. 29.

31 Das Gemälde erscheint im Jahr darauf (in Umrisszeichnung) als Titelbild zur letzten Gedichtsammlung Blaise Cendrars: *Feuilles de Route I. le Formose*, der lyrische Bericht einer Reise von Paris nach Brasilien und zurück (mit Illustrationen von Tarsila do Amaral). Zu weiteren Bildbezügen, Skizzen und möglichen Vergleichsbildern Légers: Alexandre Eulálio, *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo 2001, S. 99–112; siehe auch Adrien Roig, »Tarsila do Amaral et Blaise Cendrars, ou la rencontre de la peinture et de la poésie«, in: *Bulletin des études portugaises et brésiliennes* 41, 1980, S. 171–190.

32 Dario Libero Gamboni, »Im hellen Licht eines toten Sterns«, in: *Francis Aljs. Fabiola*, Ausst.-Kat. Basel, Haus zum Kirschgarten, Basel 2011, S. 58–67, hier S. 60.

33 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, München 1995, S. 55.

34 Paulo Herkenhoff, »General introduction«, in: *XXIV Bienal de São Paulo*, 3 Bde., Ausst.-Kat. São Paulo, Bd. 1, núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos, Fundação Bienal São Paulo 1998, S. 35–48, hier S. 37. Dazu u. a. Lisette Lagnado, »On how the 24th São Paulo Biennial took on Cannibalism«, in: *Third Text* 13, 1999, H. 46, S. 83–88; darüber hinaus Katrin H. Sperling, *Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung: Brasilianische Kunst auf der documenta*, Bielefeld 2011, S. 303ff.

35 Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris 2003, S. 226.

36 (Aus dem frz. Manuskript zu) Georges Didi-Huberman, »Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, Pathos«, in: Lena Bader, Martin Gaiert und Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 537–573, hier S. 538.

37 Ausgehend von »Prinzip des Christusbildes, Bild und dennoch von körperlicher Authentizität zu sein«, deutet Horst Bredekamp Fontanas Schnittbilder als »eindrucksvolle Evokation der Seitenwunde Christi«: Der Künstler formuliere »die Überwindung des Bildes im Bild selbst, indem er einen hinter der Leinwand sich auftuenden, in der Wölbung des Schlitzes sicht- und vor allem tastbaren Raum erzeugt. Im Werk wird die Wunde haptisch verkörperlicht.« Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 263.

38 Philippe Sollers, »Les vertiges d'Adriana Varejão«, in: *L'INFINI* 92, 2005, S. 23–27, hier S. 23. Siehe *Adriana*

Varejão. Chambre d'échos, Ausst.-Kat. Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain u. a., Paris u. a. 2005.

39 Sandführ 2001 (Anm. 23), S. 179.

40 Adriana Varejão im Interview mit Suzi Vieira, *L'INFINI* 92, 2005, S. 27–33, hier S. 29. In ihren künstlerischen Arbeiten tritt die Brutalität der Begegnung umso evidenter hervor. Entsprechend plädiert Jean-Christophe Goddard, Leiter des Programms »Subjectivité et aliénation. Métaphysique de la subjectivité et philosophie sociale« (ERRAPHIS), für eine Konkretisierung der Metapher (in einiger Abgrenzung zu Oswald de Andrade, für den der Fokus auf den rituellen Überzeugungen der Tupinambá-Indianer liegt, Anthropophagie also nicht wörtlich, sondern ontologisch zu betrachten sei): Unter Bezugnahme auf Deleuzes Rezeption der Arbeiten Glauber Rocha hält Goddard an der Gewalt des Verschlingenden fest, um die Unsicherheit und Unbeständigkeit, die notwendigerweise Prozesse der Hybridisierung begleiten, nicht vorschnell auszublenken: Jean-Christophe Goddard, »Métaphysiques cannibales: Viveiros de Castro, Deleuze & Spinoza«, in: *art press* 2, 2011, H. 20 (Sonderheft »Tous Cannibales«), S. 54–70.

41 Varejão 2005 (Anm. 40), S. 29.

42 Krüger 2007 (Anm. 5), S. 135.

43 Anthropophagisches Manifest, in: Moore/Ronna 2005 (Anm. 7), S. 26.

44 Georges Didi-Huberman, »Disparate thoughts on voracity«, in: *XXIV Bienal de São Paulo*, 3 Bde., Ausst.-Kat. São Paulo, Bd. 2: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros, Fundação Bienal São Paulo 1998, S. 197–203, hier S. 199.

45 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, »Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die Kunstgeschichte in Deutschland den »postcolonial turn« ausgelassen?«, in: dies. (Hg.), *Postkolonialismus*, Osnabrück 2002 (Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft: Kunst und Politik, 4), S. 7–17, hier S. 9. Schmidt-Linsenhoff kritisiert den mangelnden Austausch zwischen bildwissenschaftlicher Forschung und postcolonial studies, auch und gerade infolge des *iconic turn*, »der auf eine historische Anthropologie des Bildes abzielt«. Ebd.

46 Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity*, Minneapolis 1995, S. 6. Entsprechend Rolnik: »L'idée d'anthropophagie est la réponse à la nécessité d'affronter non seulement la présence imposante des cultures colonisatrices, mais aussi – et surtout – le processus d'hybridation culturelle comme partie de l'expérience vécue par le pays.« Rolnik 2008 (Anm. 18), S. 44. Siehe einleitend zu spezifisch lateinamerikanischen Hybriditätskonzepten, die zum Teil bereits vor Entwicklung und Re-Import angloamerikanischer postkolonialer Positionen (Said, Bhabha, Spivak etc.) entworfen wurden: Natascha Ueckmann, »Hybriditätskonzepte und Modernekritik in Lateinamerika«, in: Wolfgang Klein, Walter Fähnders und

Andrea Grewe (Hg.), *Dazwischen. Reisen – Metropolen – Avantgarden*, Festschrift für Wolfgang Asholt, Bielefeld 2009, S. 507–529. Dazu u. a. Hermann Herlinghaus und Monika Walter, »Lateinamerikanische Peripherie – diesseits und jenseits von Moderne«, in: Robert Weimann (Hg.), *Repräsentation und Alterität im (post)kolonialen Diskurs*, Frankfurt a. M. 1997, S. 242–300; sowie die Sammlung wichtiger lateinamerikanischer Texte: Hermann Herlinghaus und Monika Walter (Hg.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlin 1994.

47 Eduardo Viveiros de Castro, »And«, in: *Manchester Papers in Social Anthropology* 7, 2003, S. 1–20, hier S. 4

(Siehe auch ders., *Métaphysiques cannibales: lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris 2009). In dieser Formulierung wird der Eigendynamik und Wirkungsmächtigkeit fremder Kulturen bedacht, um »die ›Anderen‹«, wie Schmidt-Linsenhoff analog mit Blick auf die Kunstgeschichte fordert, »nicht abermals als stumme Objekte der Repräsentation zu fixieren, sondern als kulturelle Akteure anzuerkennen, die den eurozentrischen Entdeckerblick schon immer erwidert und modelliert haben und dies in Zukunft in sehr viel größerem Maße als heute tun werden.« Schmidt-Linsenhoff 2002 (Anm. 45), S. 11.

48 Bernhard Waldenfels, *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M. 2006, S. 131.



XII Tarsila do Amaral, *Abaporu*, 1928, Öl auf Leinwand, 85 × 73 cm, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación Constantini



XIII Adriana Varejão, *Folds 2* sowie Detail, 2003, Öl auf Holz und Polyurethan über Aluminium und Holz, 240 × 230 × 40 cm, New York, Collection of Solomon R. Guggenheim Museum