Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 54: Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli

Artikel: Cumulus from America : inside the XXIV Bienal's body = im Körper der XXIV. Biennale

Autor: Piccoli, Valéria / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681376

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE VALÉRIA PICCOLI, A CURATORIAL ASSISTANT AT THE XXIV BIENAL DE SÃO PAULO, AND MARIA LIND, CURATOR AT THE MODERNA MUSEET, STOCKHOLM.

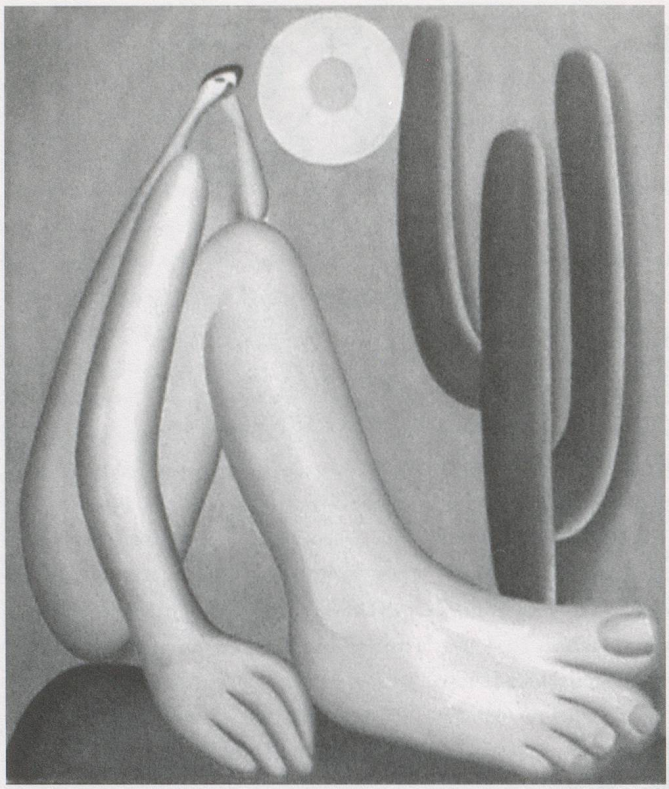
Inside the XXIV Bienal's Body

VALÉRIA PICCOLI

At the entrance, I see, strategically placed, Tarsila do Amaral's strange figure of the ABAPORU, a masterpiece of Brazilian Modernismo, recently exiled (not without heated local debate) when it was purchased by an Argentine collector. The ABAPORU is a man with a minuscule head and enormous feet sitting on an arid piece of ground from which only a cactus flower springs. According to Tarsila, it was those disproportionately large feet planted on the ground that most impressed Oswald de Andrade in the work which she gave him as an anniversary present in 1928. To the poet the feet and hands on the ground suggested the native man, the savage, the anthropophagus. That man was baptized with a name composed by de Andrade himself after he searched for words in a dictionary of the Tupi-Guarani language: *Aba* (man), *poru* (who eats).

A few months later, de Andrade would inaugurate the Anthropophagite Movement, a literary movement whose first step was the publication of the *Revista de Antropofagia,* which carried in its first issue the *Anthropophagite Manifesto.* The page on which the manifesto appeared was illustrated with a drawing of Tarsila's ABAPORU. De Andrade, in his characteristically ironic and irreverent tone, proclaimed as a law of anthropophagy: "I am only interested in that which is not mine."

Exactly seventy years later, I see crowds gathering every day around the "man who eats" and frenetically exploring the entire third floor of the pavilion to discover Klein's LARGE BLUE ANTHROPOPHAGY, Bacon's SELF-PORTRAIT WITH NEWSPAPER, Géricault's study for



TARSILA DO AMARAL, ABAPORU, 1928, oil on canvas, 57⅞ x 50" / Öl auf Leinwand, 147 x 127 cm.

THE RAFT OF THE MEDUSA, Malevich's SUPREMATIST CROSS, and Giacometti's MAN WALKING. Bodies of work by Masson, Magritte, Siqueiros, Hesse, Smithson, Bourgeois, and Oppenheim resist Nauman's deafening mantra: "Eat me! Feed me! Help me! Hurt me!" Then they descend to the second floor to find Orozco's spliced Citroën; Kentridge's apartheid parables; Jeff Wall's epic grotesque DEAD TROOPS TALK; Tracey Moffatt's wildlife film on male surfers; Miguel Rio Branco's slide show of the visceral acts of daily life; and Meyer Vaisman's spectral skeleton self-portrait in amber resin, to name a few of the cultural cannibals present.

On the ground floor among the national representations, Pierrik Sorin's bawdy holographic video; Sylvie Fleury's couture rockets; a slab of ice that Olafur Eliasson engineered to penetrate the building's glass facade and mysteriously survive the climatic conditions of Ibirapuera Park; and Miroslaw Balka's barking captive dogs. Carrying newspapers, following the monitors, or using audio-tours as guides, people snake their way through the exhibition as if led by an invisible thread. But what is that thread after all?

"Only anthropophagy unites us. Socially. Economically. Philosophically." In 1928, anthropophagy and cannibalism were understood by de Andrade as a cultural strategy that allowed Latin Americans to conceive of their mestizo identity in terms, for example, of appropriation, the symbolic devouring of the values of the other. Today, in a world debating the inevitability of globalization or resistance to it, anthropophagy and cannibalism acquire new meanings that are transgressive and irreverent (or even more so) than those elaborated by de Andrade. Revealing his meanings as well as newer ones, opening their possibilities even further, revealing their poetics, making them echo, admitting their antecedents and parallels. Here is the thread, the spine that keeps the body of the XXIV Bienal de São Paulo erect.

And like all bodies, the Bienal has various constituents: The "National Representations" section is the most traditional of them, modeled on the Venice Biennale. "Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes." and "Contemporary Brazilian Art" echoed the concepts of anthropophagy and cannibalism in the international setting, while "Historical Nucleus" was intended to group some punctual historical works that could be looked at as metaphors of the idea of anthropophagy. This last segment was subtitled: "Anthropophagy and Stories of Cannibalisms." Structured around the ABAPORU and other works by Tarsila do Amaral, this segment presented the discovery of cannibalistic practices among the Brazilian Indians by European adventurers and travelers. Narratives about sixteenth century Brazil that described in minute detail the culinary refinements involved in the preparation of the body of a prisoner who was to be devoured by the tribe were the principal source for the European image of an America characterized as the "cannibal Indies" in the allegories about the continents. The Ugolinos and Saturns, monstrous devourers of their children, vampires and other mythological figures painted or sculpted by artists like Rodin, Carpeaux,

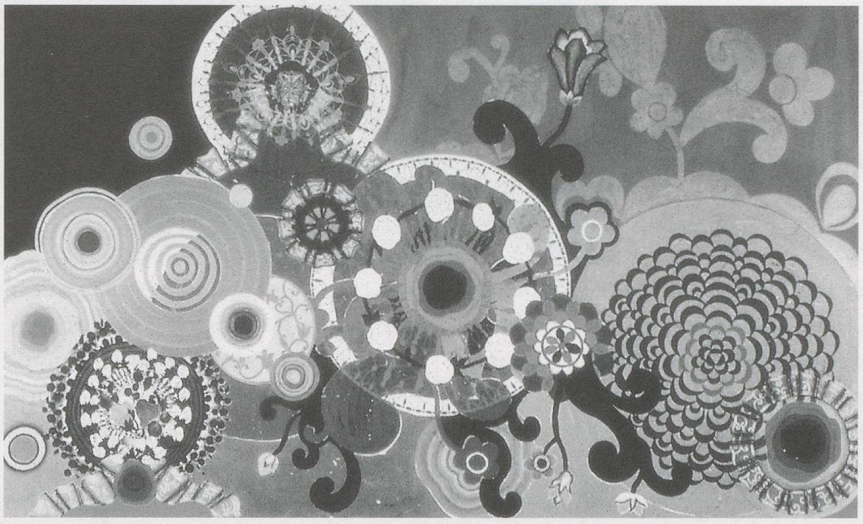
Moreau, and Munch, are indices of the survival of the idea of cannibalism in the European imagination of the nineteenth century. Perhaps the greatest example is THE RAFT OF THE MEDUSA, a visual narrative of French cannibalism that inflamed Géricault's imagination. Stories of cannibalism run through the self-destructive impulses of Van Gogh, the painting-collages of Magritte that defy the eye's rationality, the flowering of the unconscious brought about by the Surrealists (one cannot overlook the importance of Picabia's magazine *Cannibale* as an antecedent for de Andrade's *Anthropophagite Manifesto)*, or through the work of Siqueiros as a metaphor for war and destruction.

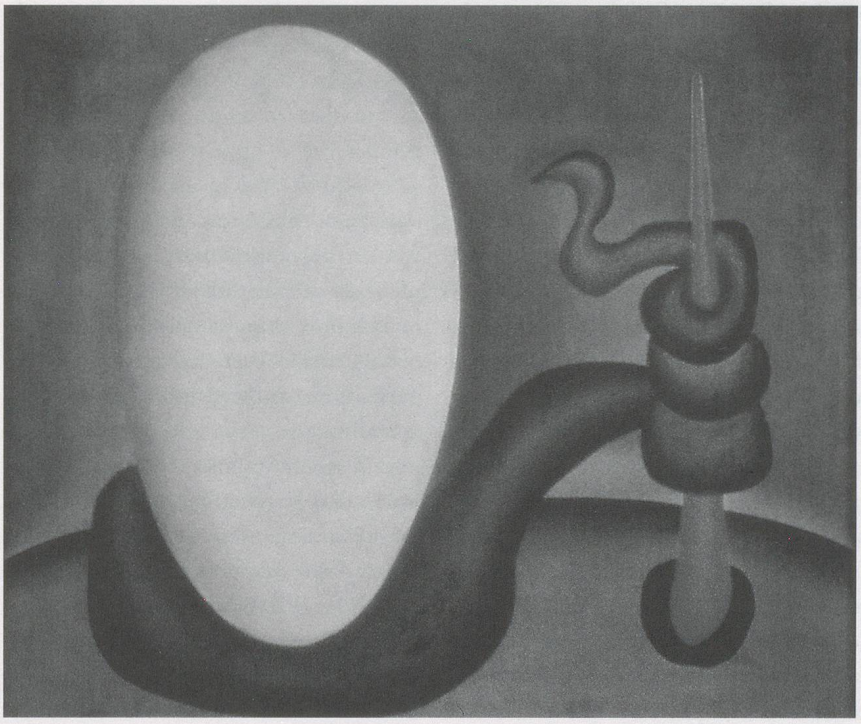
But for these stories about cannibalism to be told, it was necessary to break a few traditions. The Historical Nucleus was not to be made up of rooms given over to artists for small retrospectives, but to be structured according to the presence of works, which, taken individually and in dialogue with the other exhibitions would resonate with the echoes of anthropophagy. For instance, the STUDY FOR A PORTRAIT OF VAN GOGH by Bacon could be seen from the Van Gogh space, or sculptures by Giacometti and the Brazilian Maria Martins, both derived from the Surrealist primer, were visually integrated, or from a certain point in the Matta space, it was possible to see an imaginary axis of Latin American masters, moving on one side toward Reverón and on the other toward Siqueiros.

A second step was the insertion, in the mode of "contamination," of works by contemporary Brazilian artists in each of the exhibitions that constituted the Historical Nucleus section. A large photograph of a portrait of Freud made in chocolate by Vik Muniz stared down

BEATRIZ MILHAZES, BOY FISHING, 1997, oil on canvas, 27½ x 46½" (top) / FISCHENDER KNABE, Öl auf Leinwand, 70 x 180 cm (oben)

TARSILA DO AMARAL, URUTU, 1928, oil on canvas, 23⅞ x 28½" (bottom) / Öl auf Leinwand, 60,5 x 72,5 cm (unten).





ALBERT ECKHOUT, TARAIRIU DANCE, 17th century, oil on wood, 66⅛ x 9' 7¾" / 17. Jahrhundert, Öl auf Holz, 168 x 294 cm.

JEFF WALL, DEAD TROOPS TALK, 1991–92, transparency in lightbox, 90⅛ x 164⅛" / TOTE SOLDATEN SPRECHEN, Diapositiv in Leuchtkasten, 229 x 417 cm.

at the viewer from the Dada and Surrealism exhibition; one of Mira Schendel's objects made of twisted Japanese paper communed with Eva Hesse's sculptures, and a bundle of bloody clothes by Barrio lay like a truncated corpse tucked below one of Bacon's paintings. The contaminations were more than just surprise elements, they were there to affirm that criticism and history are made simultaneously, that every present has a past, and that the past always acquires new meanings depending on how and from what point of view the present decides to look at it.

This punctuation of works by Brazilian artists and Tarsila do Amaral's central position in the exhibition might suggest that the Historical Nucleus was constructed from a nationalistic approach. Rather, the punctuation emphasized an art without territorial demarcations, starting from the idea of coexistence and the contemporaneity of themes. A better example of this would probably be the "Monochrome" exhibition: a hall of white works all from the same period (the end of the fifties and the beginning of the sixties) and made by artists from different parts of the world. The white canvas, the zero degree of painting, nonrepresentation, becomes a point of departure for a discussion of plasticity in artists such as the American Ryman, the Venezuelan Soto, the Italian Manzoni, and the Brazilian Oiticica, among others. In the same way, eighteenth-century Mexican *casta* paintings depicting racial mixtures, Brazilian baroque sculptures, and religious iconography from the Andes were grouped together in order to show not their Mexican or Brazilian character but to affirm the digestion of techniques and styles of representation imported from Europe by the artists of the New World. Despite the de-territorialization proposed by the tales of cannibalism, the possibility of initiating a discussion about contemporary art and culture beginning from a theme formulated within a national territory acquired special meaning within the Brazilian cultural panorama—especially if we consider that we are on the verge of commemorating five hundred years of our existence. For us, that possibility may signify the transformation of taboo into totem. The chance for a new deglutition, for overcoming a Eurocentric gaze, for the inversion of the map as proposed by Torres-García.

As I proceed through the pavilion which once housed industrial fairs, I wonder if in fact we were dealing with anthropophagy. All around me, Niemeyer's architecture is majestic. It seems to me that in none of the previous Bienals did it appear so integral and so well-preserved in its structural clarity. The exhibition project demonstrates the modulations of space, emphasizes the rhythm of the succession of columns that visually stand out. It occurs to me that the great theme is perhaps not anthropophagy, but rather actuality and the relevance of proposals. Actuality and the relevance of works that were actual and relevant in their own time establish a dialogue that continues today. "What you have there is what I call living culture," Lygia Clark would say. Or, quoting Ivo Mesquita, "Ultimately it's life we think about when we talk about art."

VALÉRIA PICCOLI

Im Körper der XXIV. Biennale

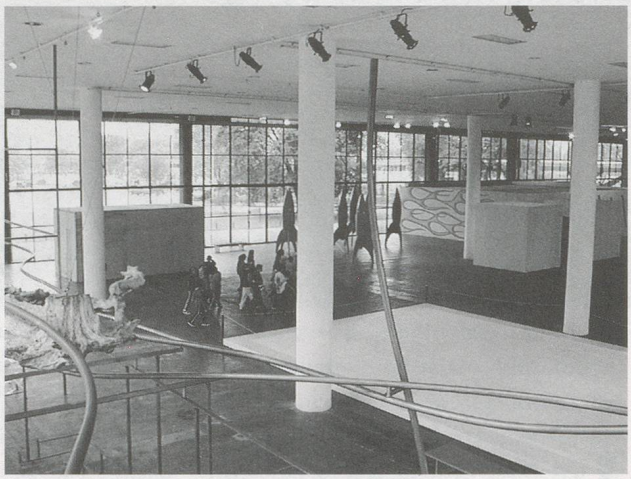
Gleich am Eingang erblicke ich die strategisch geschickt platzierte, merkwürdige Gestalt von Tarsila do Amarals ABAPORU – ein Meisterwerk des brasilianischen Modernismo, das vor kurzem (unter hitzigen lokalen Debatten) sein Ursprungsland verliess, da es in den Besitz eines argentinischen Sammlers überging. Der ABAPORU ist ein Mann mit winzigem Kopf und riesigen Füssen, der auf einem vertrockneten Klumpen Erde sitzt, dem einzig eine Kaktusblüte entspriesst. Laut Tarsila waren es die fest am Boden verwurzelten, übergrossen Füsse, die Oswald de Andrade an diesem Werk, das sie ihm 1928 zum Geburtstag schenkte, am meisten beeindruckten. Der Dichter verband die Füsse und Hände auf der Erde mit dem Bild des Eingeborenen, des Wilden, des Menschenfressers. Er gab der Figur auch ihren Namen, den er mit Hilfe eines Wörterbuchs der Tupi-Guarani-Sprache selbst kreiert hatte: *Aba* (Mensch), *poru* (der frisst).

Ein paar Monate danach rief de Andrade die Anthropophagie-Bewegung ins Leben, eine literarische Strömung, die mit der Gründung der *Revista de Antropofagia* begann, in deren erster Ausgabe das *Manifesto Antropófago* (Anthropophagisches Manifest) erschien. Der Abdruck in der *Revista* war mit einer Zeichnung von Tarsilas ABAPORU illustriert. In seiner typischen, ironischen und respektlosen Art erhob de Andrade den folgenden Satz zum Gebot der Menschenfresserei: «Mich interessiert nur, was mir nicht gehört.»

Genau siebzig Jahre später sehe ich, wie die Leute sich täglich vor dem «Mann, der frisst» drängen und eifrig das ganze dritte Stockwerk des Pavillons erkunden, wo sie Werke entdecken wie Kleins GROSSE BLAUE ANTHROPOPHAGIE, Bacons SELBSTPORTRÄT MIT ZEITUNG, Géricaults Studie zum FLOSS DER MEDUSA, Malewitschs SUPREMA-

TISTISCHES KREUZ und Giacomettis SCHREITENDER MANN. Werkgruppen von Masson, Magritte, Siqueiros, Hesse, Smithson, Bourgeois und Oppenheim stehen unbeeindruckt vor Naumans ohrenbetäubendem Mantra: «Eat me! Feed me! Help me! Hurt me!» Dann steigt man in den zweiten Stock hinunter und erblickt Orozcos zweigeteilten Citroën, Kentridges Apartheidparabeln, Jeff Walls monumentale Groteske DEAD TROOPS TALK (Gespräch der toten Soldaten), Tracey Moffatts Video-Naturstudien über männliche Surfer (HEAVEN), Miguel Rio Brancos Diashow des harten Alltags und Meyer Vaismans geisterhaftes Skelett-Selbstporträt in Bernsteinharz, um nur einige der hier vertretenen Kulturkannibalen zu erwähnen.

Im Erdgeschoss findet man mitten unter den brasilianischen Ausstellungsstücken Pierrik Sorins schlüpfriges holographisches Video, Sylvie Fleurys Couture-Raketen, Olafur Eliassons Eisblock, der die Glasfassade des Gebäudes durchbricht und auf wundersame Weise den klimatischen Verhältnissen des Ibirapuera-Parks trotzt, und Miroslaw Balkas bellende eingesperrte Hunde. Mit Zeitungen im Arm, in geführten Gruppen oder mit Audio-Tour-Kopfhörern ausgestattet schlängeln sich die Leute durch die Ausstellung, als folgten sie einem unsichtbaren Faden. Aber welcher Art ist dieser Faden?

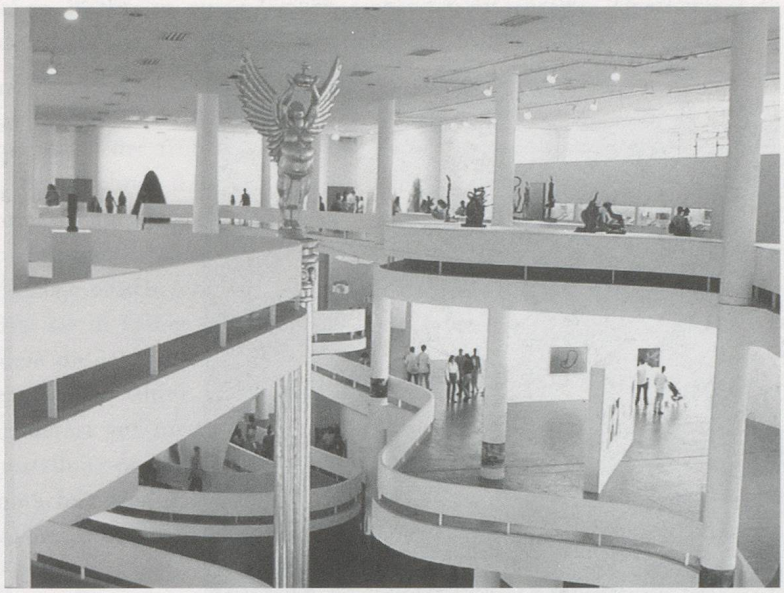


SÃO PAOLO BIENNALE, 1998, general view, first floor (right) / Blick in die Ausstellung im ersten Stock (rechts).

CILDO MEIRELES, INSIDE THE DETOUR INTO THE RED, 1967–98, installation / IM INNERN DER UMLEITUNG INS ROT, Installation.

«Uns verbindet nur die Anthropophagie. Gesellschaftlich. Wirtschaftlich. Philosophisch.» 1928 verstand de Andrade Anthropophagie und Kannibalismus als kulturelle Strategie, die es den Lateinamerikanern erlaubte, ihre mestizische Identität beispielsweise unter dem Aspekt der Aneignung, des symbolischen Verschlingens der Werte des Anderen zu sehen. Heute, da wir das Unausweichliche der Globalisierung oder allfällige Widerstandsmöglichkeiten diskutieren, erhalten die Begriffe Menschenfresserei und Kannibalismus neue Bedeutungen, bei denen Verletzung und Respektlosigkeit anders (oder sogar noch stärker) zum Ausdruck kommen, als dies bei de Andrade der Fall war. Das Aufzeigen seiner und dieser neuen Bedeutungen, ihre Erweiterung, die Offenbarung ihrer Poesie und das Echo, das sie auslösen, neben dem gleichzeitigen Geltenlassen von Vorläufern und Parallelen: Dies ist der rote Faden, das Rückgrat, das den Körper der XXIV. Biennale von São Paulo trägt und aufrecht hält.

Wie alle Körper setzt sich auch die Biennale aus verschiedenen Teilen zusammen: Die Abteilung der Länderausstellungen ist die traditionellste und folgt dem Muster der Biennale von Venedig; die Bereiche «Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes. Routes.» und «Zeitgenössische Brasilianische Kunst» stellen die Begriffe Anthropophagie und Kannibalismus in einem internationalen Rahmen dar, während die Abteilung «Historical Nucleus» vereinzelte historische Werke präsentieren sollte, die man als Metaphern der anthropophagischen Idee verstehen kann. Sie trägt denn auch den Untertitel «Anthropophagie und Geschichten über Kannibalismus». Der rund um den ABAPORU und andere Werke von Tarsila do Amaral aufgebaute Bereich stellt die Entdeckung kannibalischer Praktiken bei brasilianischen Ureinwohnern durch europäische Reisende und Abenteurer vor. Reiseberichte aus dem sechzehnten Jahrhundert, welche die kulinarischen Finessen der Zubereitung eines zum Verzehr bestimmten Gefangenen bis ins kleinste Detail beschrieben, waren hauptsächlich dafür verantwortlich, dass sich in Europa das Bild eines Amerika entwickelte, auf das die allegorische Bezeichnung «Kannibalisches Indien» passte. Die Ugolinos und Saturne, monströse Verschlinger ihrer eigenen Kinder, Vampire und andere mythologische Gestalten in den Werken von Künstlern wie Rodin, Carpeaux, Moreau und Munch künden davon, dass die Idee des Kannibalismus in Europa auch im neunzehnten Jahrhundert fortdauerte. Das wohl grossartigste Beispiel dafür ist DAS FLOSS DER MEDUSA; ein Bericht über Kannibalismus in Frankreich hatte Géricaults Phantasie entflammt. Kannibalistisches scheint auch auf in Van Goghs selbstzerstörerischen Impulsen und Magrittes sich dem rationalen Blick widersetzenden Gemälde-Collagen, man begegnet ihm im aufblühenden Unbewussten des Surrealismus (die Bedeutung von Picabias Zeitschrift *Cannibale* als Vorläuferin von de Andrades *Manifesto Antropófago* ist unübersehbar) oder in der Metapher für Krieg und Zerstörung bei Siqueiros.

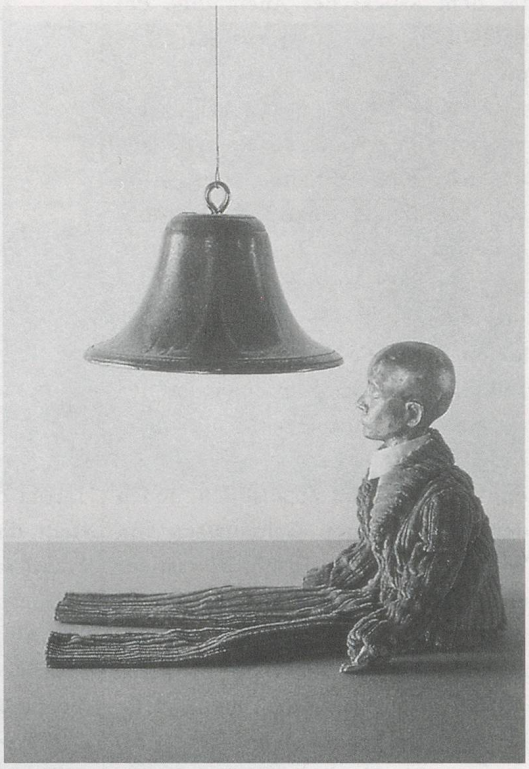


SÃO PAOLO BIENNALE, 1998, general view, 2nd and 3rd floors from the ramp / Blick in den zweiten und dritten Stock der Ausstellung.

Damit aber diese Kannibalismus-Geschichten erzählt werden konnten, musste mit ein paar Traditionen gebrochen werden. Man entschied also, die Abteilung «Historischer Kern» nicht als Nebeneinander von Räumen zu gestalten, die einzelnen Künstlern für kleine Retrospektiven überlassen wurden, sondern entsprechend der Ausstrahlung einzelner Werke zu strukturieren, die einzeln und im Dialog mit anderen Ausstellungsstücken das Thema der Menschenfresserei aufnehmen

ALEIJADINHO (ANTONIO FRANCISCO LISBOA), JOHN THE BAPTIST, end of the 18th century, polychrome wood / JOHANNES DER TÄUFER, Ende 18. Jahrhundert, farbig bemaltes Holz.

DENNIS OPPENHEIM, ATTEMPT TO RAISE HELL, 1974, bronze mannequin and bell, 25' 11" x 12' 1¼", (right) / VERSUCH DIE HÖLLE IN BEWEGUNG ZU SETZEN, Bronzefigur und -glocke, 790 x 247 cm (rechts).



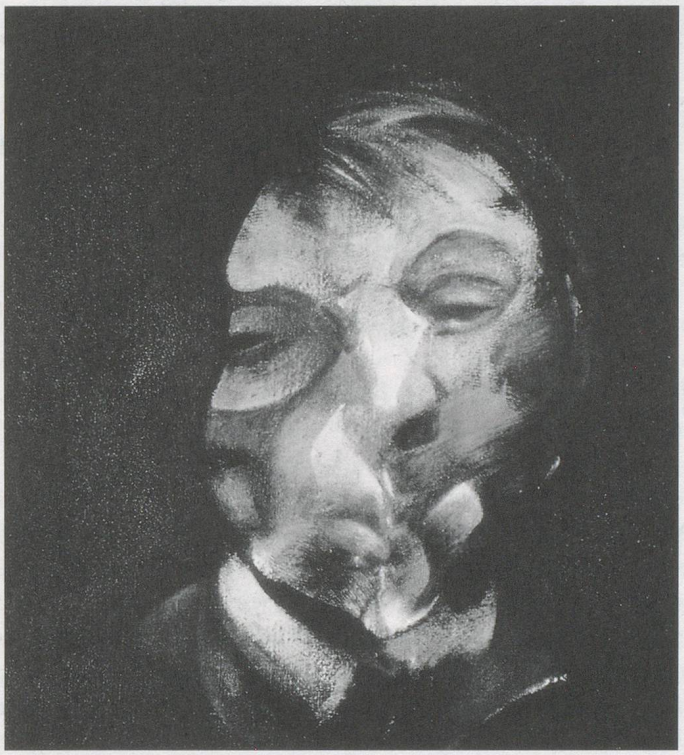
und widerspiegeln sollten. So konnte man zum Beispiel Bacons STUDIE ZU EINEM PORTRÄT VON VAN GOGH vom van Gogh-Raum aus sehen; die Skulpturen von Giacometti und der Brasilianerin Maria Martins, deren Wurzeln auf den Surrealismus zurückgehen, bildeten eine visuelle Einheit; von einem bestimmten Punkt im Matta-Raum liess sich eine imaginäre Achse lateinamerikanischer Meister überblicken, die sich von Reverón bis Siqueiros erstreckte.

Ein zweiter Schritt war das Einfügen von Werken zeitgenössischer brasilianischer Künstler in alle Ausstellungen, die zusammen den «Historischen Kern» bildeten, im Sinn einer «Kontamination». Die grossformatige Photographie eines Freud-Porträts aus Schokolade von Vik Muniz starrte in der Dada- und Surrealismus-Ausstellung auf die Betrachter herab; eines von Mira Schendels Objekten aus geflochtenem Japanpapier hielt Zwiesprache mit Eva Hesses Skulpturen und ein blutiges Kleiderbündel von Barrio lag wie eine verstümmelte Leiche unter einem Gemälde von Bacon. Diese Kontaminationen waren mehr als reine Überraschungselemente; sie dienten als Bestätigung, dass Kritik und Geschichte sich gleichzeitig entwickeln, dass jede Gegenwart eine Vergangenheit besitzt und dass die Vergangenheit immer wieder neue Bedeutungen erhält, je nachdem, wie und aus welchem Blickwinkel die Gegenwart sie betrachten will.

Die Hervorhebung von Werken brasilianischer Künstler und Tarsila do Amarals zentrale Stellung in der Ausstellung könnten den Verdacht wecken, dem «Historischen Kern» liege ein

nationalistischer Ansatz zugrunde. Das Gegenteil ist der Fall, legt doch diese Hervorhebung das Schwergewicht auf eine Kunst ohne territoriale Grenzen, die von der Vorstellung der Koexistenz und Gleichzeitigkeit der Themen ausgeht. Ein besseres Beispiel dafür ist wahrscheinlich die Monochromie-Ausstellung: eine Halle voll weisser Arbeiten, die alle aus derselben Zeit (gegen Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre), aber von Künstlern aus verschiedenen Teilen der Welt stammen. Die weisse Leinwand, die Nullstufe der Malerei, die Nichtdarstellung, wird zum Ausgangspunkt einer Diskussion plastischer Themen bei Künstlern wie dem Amerikaner Ryman, dem Venezolaner Soto, dem Italiener Manzoni und dem Brasilianer Oiticica. Auf gleiche Weise wurden mexikanische *casta*-Gemälde aus dem achtzehnten Jahrhundert, welche die Vermischung der Rassen wiedergeben, zusammen mit brasilianischen Barockskulpturen und religiösen Bildern aus den Anden gezeigt, nicht etwa um ihren mexikanischen oder brasilianischen Charakter zu betonen, sondern um aufzuzeigen, wie die Künstler der Neuen Welt die aus Europa importierten Darstellungstechniken und Stilarten aufgenommen und ihren Bedürfnissen angepasst haben. Trotz der in den Kannibalismus-Geschichten angesprochenen Deterritorialisierung kam der Möglichkeit, ausgehend von einem nationalen Thema eine Diskussion über zeitgenössische Kunst und Kultur auszulösen, in der brasilianischen Kunstlandschaft besondere Bedeutung zu – vor allem im Hinblick darauf, dass wir in Kürze die 500 Jahre unserer Existenz feiern werden. Für uns könnte es die Verwandlung des Tabu zum Totem bedeuten: die Chance zu einer neuen Ablösung, zur Überwindung des eurozentrischen Blicks, zu einer Umkehrung der Landkarte wie sie Torres García vorschlug.

Als ich weiter in dem Pavillon umherwandere, der früher Industriemessen beherbergte, frage ich mich, ob wir es tatsächlich mit Menschenfresserei zu tun haben. Niemeyers Architektur ist majestätisch. Ich habe das Gefühl, dass sie in keiner der früheren Biennalen, die ich sah, so vollständig erschien und in ihrer strukturellen Klarheit derart gut zur Geltung kam. Das Ausstellungsprojekt demonstriert die räumlichen Modulationen, betont den Rhythmus der optisch hervorstechenden Säulenreihe. Ich ertappe mich beim Gedanken, dass das grosse Thema vielleicht gar nicht die Menschenfresserei ist, sondern vielmehr die Wirklichkeit und die Relevanz von Vorschlägen. Die wirklichen Gegebenheiten und die Relevanz von Werken, die zu ihrer Zeit wirklich und relevant waren und einen Dialog in Gang setzten, der bis zum heutigen Tag andauert. «Ihr habt dort das, was ich lebendige Kultur nenne», würde Lygia Clark sagen, oder mit den Worten von Ivo Mesquita: «Letztlich meinen wir das Leben, wenn wir über Kunst sprechen.» *(Übersetzung: Irene Aeberli)*



FRANCIS BACON, SELF PORTRAIT, 1971, oil on canvas, 14 x 12" / SELBSTPORTRÄT, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm.