

1.3

Kunst der Avantgarde in Rio de Janeiro, Kunstunterricht und Kunst der „Entfernten“

Das Museu de Arte São Paulo MASP, der von Oskar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro) entworfene Pavilhão da Bienal, der Parque do Ibirapuera sowie das von Affonso Eduardo Reidy (* 1909 in Paris; † 1964 in Rio de Janeiro) im brutalistischen Stil errichtete Museu de Arte Moderna MAM/RJ beschritten als Bildungseinrichtungen von Anfang an fortschrittliche Wege in der Kunsterziehung. Diese war Teil einer „Verfeinerung“ der Kunstinstitutionen, die sich zeitgleich mit dem Modernisierungsprozess des Landes entwickelte.¹ Im in vielerlei Hinsicht bedeutenden Jahr 1959 war das MAM/RJ, das später durch Gärten von Roberto Burle Marx (* 1909 in São Paulo; † 1994 in Rio de Janeiro) und ein Mehrzweckgebäude mit einer Schule, Ausstellungsräumen und Konzertsälen umschlossen wurde, noch im Bau. 1951 gegründet, nahm das Museum seine Tätigkeit zunächst an einem provisorischen Standort auf, darunter auch den hauptsächlich vom Künstler Ivan Serpa (* 1923 in Rio de Janeiro; † 1973 in Rio de Janeiro) durchgeführten Kunstunterricht. Später berühmte Schüler Serpas waren unter anderem Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro) und sein Bruder César.² Zusammen mit der 1946 gegründeten Kunstwerkstatt der Psychiatrischen Klinik Pedro II in Engenho de Dentro, einem Stadtteil von Rio de Janeiro, in dem die Künstler Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg), Abraham Palatnik (* 1928 in Natal; † 2020 in Rio de Janeiro), Ivan Serpa und später der Kunstkritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) arbeiteten und sich sozialisierten, wurden diese experimentellen Bildungseinrichtungen zu einem wichtigen Nährbo-

¹ Osorio, Luiz Camillo: „Das Verlangen nach Form und die Formen des Verlangens: Der Neokonkrethismus als einzigartiger Beitrag der brasiliensischen Kunst“, in: Kudielka, Robert (Hg.): Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 16–25, hier S. 16.

² Hélio Oiticica hatte zwei Brüder, den Architekten César (* 1939) sowie den Kinderarzt Claudio (* 1941).

den für die Kunstproduktion in Rio de Janeiro. Darüber hinaus sollten auch die Ausstellungen mit Werken des Engenho de Dentro, die 1947 und 1949 in Rio und São Paulo stattfanden, eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung einer formalen, aber dennoch expressiven Sensibilität spielen, da sie entscheidende Impulsgeber für den Neoconcretismo in Rio de Janeiro wurden. Dieses Kapitel beleuchtet die unterschiedlichen Entwicklungsstränge zwischen den alternativen Orten, an denen Kunst unterrichtet und diskutiert wurde, und den sich daraus entwickelnden theoretischen Konzepten der „Arte infantil“, der „Arte virgem“ und letztlich des Neoconcretismo, die insbesondere die Avantgarde in Rio de Janeiro prägen sollten, aber auf internationaler Ebene entweder missverstanden oder ignoriert wurden. Eine wichtige Rolle spielte dabei nicht nur der vielbereiste und vernetzte Kunstkritiker Mário Pedrosa, sondern auch die Verbindung zwischen der Psychoanalytikerin Nise da Silveira (* 1905 in Maceió; † 1999 in Rio de Janeiro) und Carl Gustav Jung (* 1875 in Kesswil; † 1961 in Küsnacht) in Zürich.

„Lernen vom Wahnsinn“³ – Nise da Silveira

Ein für die Entwicklung alternativer Pädagogik in den Kunstinstitutionen prägender Ort war das Malatelier, das die Psychiaterin Nise da Silveira an ihrer langjährigen Wirkungsstätte, dem psychiatrischen Zentrum Pedro II (Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II) in Engenho de Dentro, einem nördlich gelegenen Stadtteil Rio de Janeiros, zusammen mit dem Künstler Almir Mavignier einrichtete.⁴ In frühen Jahren wurde Silveira während der populistischen Diktatur Getúlio Vargas' wegen des Besitzes marxistischer Literatur über ein Jahr lang inhaftiert.⁵ Sie

3 Cabañas, Kaira M.: Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt, in: October, 153, I, 2015, S. 42–64; Cabañas, Kaira M.: Learning from Madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art, Chicago/London: The University of Chicago Press 2018.

4 Folgende Biografien sind für da Silveiras Bezug zur Kunst exemplarisch: Gullar, Ferreira: Nise da Silveira. Uma Psiquiatra rebelde, Rio de Janeiro: Relume Dumará 1996; Melo, Walter: Nise da Silveira, Coleção Pioneiros da Psicologia, 4, Rio de Janeiro: Imago Editora 2001.

5 Magaldi, Felipe: „Psyche meets matter: Body and personhood in the medical-scientific project of Nise da Silveira“, in: História, Ciências, Saúde, 25, I, 2018, S. 1–20, hier S. 5, <https://pdfs.semanticscholar.org/8036/67d634oa2c159b5532ec9d3b532cda671b86.pdf> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

hatte acht Jahre lang Berufsverbot, bis sie 1944 zu Beginn der Demokratisierung des Landes als Ärztin im Engenho de Dentro angestellt wurde. In der Zwischenzeit hatte man die Behandlung psychischer Krankheiten um zahlreiche neue Therapieformen wie die Elektroschocktherapie, die irreversible Psychochirurgie oder Lobotomie des späteren Nobelpreisträgers Egas Moniz und die Insulinkomatherapie erweitert.⁶ Als Nise da Silveira diese Therapien selbst anwenden sollte, rebellierte sie dagegen.⁷ Sie beurteilte die Methoden als riskant, aggressiv und ineffektiv, und war überzeugt, dass „all these techniques [...] constitute an attack on the integrity of man in his noblest of organs“.⁸ Aufgrund ihrer Kritik an den neuen wissenschaftlichen Therapien wurde sie in die Beschäftigungstherapie versetzt, da diese die einzige war, in der keine der invasiven Methoden verwendet wurden. 1946 gründete das Hospital die Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, die Sektion für Beschäftigungstherapie und Rehabilitation.

Bei Silveiras Ankunft bestand die Tätigkeit der Patientinnen und Patienten vorwiegend aus Putzen und manuellen Arbeiten. Mavignier war damals Angestellter des Spitals. Mit ihm begann Silveira ein umfassendes Programm umzusetzen, das Malerei, Modellieren und skulpturelles Arbeiten anbot. Im Sinne der Deinstitutionalisation der psychiatrischen Anstalt sprach Silveira nicht mehr von mentaler Krankheit bei Patientinnen und Patienten, sondern von „Zuständen des Seins“. Sie definierte die Beschäftigungstherapie als eine „Emotion des Umgangs“. Deswegen sah sie es als nicht mehr notwendig an, die Räume zu verriegeln, sondern öffnete diese physisch, aber auch indem sie allen Menschen den Zugang erleichterte und sogar Tiere, vor allem Katzen, in den Klinikalltag einführte.⁹

Viele der dortigen Patientinnen und Patienten waren in ihrer verbalen Kommunikation eingeschränkt, was Silveiras Interesse und ihrer Orientierung an Carl Gustav Jungs Arbeit mit Symbolbildern

6 Ebd., S. 6.

7 F. Gullar: Nise da Silveira. Uma psiquiatra rebelde, S. 46.

8 Silveira, Nise da: O mundo das imagens, São Paulo: Ática 1992, S. 12, zit. nach F. Magaldi: Psyche meets matter, S. 7.

9 Passetti, Edson: „Nise da Silveira, um andarilha cósmica“, in: Ecopolitica, II, Januar-April 2015, S. 72-76, hier S. 72, <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/23576/16903> (letzter Zugriff: 28.1.2022).

entgegenkam. Bilder waren für Silveira der wichtigste Weg zum Unbewussten. Verbale Äußerungen ordnete sie der Logik und dem Verstand zu, die ihrer Meinung nach keine Wege zur Heilung öffneten. Die Ärztin war überzeugt, dass mit Bildern und der Verbindung zwischen sensorieller Erfahrung und kreativer Fähigkeit auch therapeutisch gearbeitet werden könne.¹⁰ In diesem Punkt unterschied sich ihr Denken ihrer Meinung nach von dem Sigmund Freuds (* 1856 in Freiberg/Mähren; † 1939 in London), der das Bild nur als Ausgangspunkt für verbale Assoziationen ansah.¹¹ Ihre Haltung sah sie auch in den Berichten des französischen Schauspielers und Dramatikers Antonin Artaud (* 1896 in Marseille; † 1948 in Ivry-sur-Seine) bestätigt, der seine letzten Lebensjahre in einer psychiatrischen Klinik in Paris verbrachte und seine dortigen Erfahrungen in seinen „Cahiers“ niederschrieb. Für Nise da Silveira war Artaud einer der wenigen, dem es gelang, die Erfahrung von Wahnsinn in Worte zu fassen.¹²

1952 gründete die Psychoanalytikerin das Museu de Imagens do Inconsciente (Museum der Bilder des Unbewussten), um die Werkssammlung öffentlich zu machen, sowie 1956 die Casa das Palmeiras (Palmenhaus), einen halboffenen Ort zwischen Familie, sozialem Umfeld und Klinik. Sie selbst agierte im Kollektiv mit Patienten, Tieren, Mitarbeitenden und Künstlern. Nise de Silveira nahm damit zu jener Zeit, als die mechanischen Therapien noch nicht flächendeckend durch psychopharmakologische Substanzen abgelöst worden waren, eine Pionierrolle im biopolitischen Verständnis der Natur des Menschen ein.¹³

¹⁰ F. Magaldi: *Psyche meets matter*, S. 13.

¹¹ „Psychoanalysis aims to discover materials repressed in disguise in painted images. And in order to bring them into consciousness, in analytic therapy the image will serve merely as a starting point for verbal associations until the repressed unconscious is reached [...] The images, then, have to be translated into words“. Da Silveira, Nise: *Imagens do inconsciente*, Rio de Janeiro: Alhambra 1981, S. 133–134, zit. nach F. Magaldi: *Psyche meets matter*, S. 8.

¹² Da Silveira schrieb auch ein Buch über Artaud, Artaud: *A nostalgia do mais*, Rio de Janeiro: Sumen 1989. Den Hinweis habe ich F. Magaldi: *Psyche meets matter*, S. 8, entnommen.

¹³ Das erste Neuroleptikum, Chlorpromazin, wurde erst 1950 als Antihistamin synthetisiert, das als Nebenwirkung sedierende und antipsychotische Eigenschaften aufwies. Kurz darauf wurde dieses Medikament an Patienten mit Manie und Schizophrenie getestet und Neuroleptika wurden langsam zur vorherrschenden suppressiven Therapieform.

Ihr Interesse bestand darin, die inneren Welten der Schizophrenen zu sehen, den Schmerz der Menschen zu verstehen und zugleich auch ihre Lebensbedingungen zu verbessern. Es ging ihr darum, Aktivitäten für die Patientinnen und Patienten zu finden, die deren möglichen Ausdrucksformen entgegenkamen. „Wir müssen auf der non-verbalen Ebene beginnen“,¹⁴ so Silveira, weshalb sie gleich zu Beginn die Einrichtung mit verschiedenen Beschäftigungsateliers (Buchbinderei, Tischlerei, Schneiderei, Kunsthandwerk, Tanz, Musik, Theater) erweiterte, um den dort Tätigen die Gelegenheit zu geben, sich besser in einen sozialen Kontext zu integrieren.¹⁵ Im Sinne Jungs war Silveira überzeugt:

[W]enn ein hohes Maß an Bewusstseinseinschränkung besteht, sind oft genug nur die Hände in der Lage zu phantasieren.¹⁶

Die Räumlichkeiten, in denen diese Tätigkeiten stattfanden, sollten nicht einschränkend sein, sondern den Menschen helfen, den verschiedenen Symptomen ihrer Krankheitsbilder visuellen oder skulpturalen Ausdruck zu verleihen.

Die Ausübung mehrerer Beschäftigungstherapien zeigte, dass die innere Welt eines Psychotikers ungeahnten Reichtum birgt und diesen auch noch nach vielen Jahren der Krankheit bewahrt, was im Widerspruch zu den derzeit akzeptierten Konzepten steht.¹⁷

Die alternativen Ansätze zur Entwicklung humanitärer Gleichheit besaßen Silveira zufolge eine

¹⁴ Silveira, Nise da: *Imagens do inconsciente*, Rio de Janeiro: Alhambra 1981, S. 102, zit. nach Castro, Eliane Dias de/Lima, Elizabeth Maria Freire de Araújo: „Resistance, innovation and clinical practice in Nise da Silveira's thoughts and actions“, in: *Interface*, 3, 2007, S. 6, http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_icse/v3nse/scs_a22.pdf (letzter Zugriff: 10.1.2022)

¹⁵ Ebda, S. 2.

¹⁶ Zitat nach C. G. Jung, zit. nach Silveira 1981, S. 102, in: E. Castro/E.M. Lima Freire de Araújo: Resistance, innovation and clinical practice, S. 3 (Übers. der Autorin).

¹⁷ Silveira, Nise da: *Imagens do inconsciente*, Rio de Janeiro: Alhambra, 1981, S. 11, zit. nach E. Castro/E.M. Lima Freire de Araújo: Resistance, innovation and clinical practice, S. 3 (Übers. der Autorin).

Leidenschaft für die Einheit [...]. Jung ist auch von der Einheit begeistert. Seine Begegnung mit der modernen Physik, die die newtonssche Physik hinter sich ließ, war sehr wichtig. So wie die Quantenphysik Materie nicht von Energie unterscheidet, unterscheidet Jung auch nicht zwischen Materie und Psyche. Das ist es, was mich an Jung besonders fasziniert: was Individuen, die in anderen Seinszuständen leben und sich zersplittert haben, dazu treibt, die Wiederherstellung der eigenen Einheit zu versuchen. Die kleinen [Seins-]Weisen der unendlichen Substanz – wie Spinoza sagt. Und diese [Seins-]Weisen haben das Recht, sich selbst zu sein.¹⁸

Silveira untersuchte nicht nur den psychischen Dynamismus der Schizophrenie und die künstlerischen Resultate, die für sie Teil der Beurteilung des Heilungsprozesses waren, sondern verstand insbesondere die Malerei als Mittel zur Heilung. Indem Bilder des Unbewussten über den künstlerischen Ausdruck in eine bildliche Form finden, so Silveira, können sie von der Person als weniger gefährlich gesehen werden; sie würden ihre Grundlage verlieren und „energetische Belastungen würden sich desintegrieren“, d.h. zerfallen.¹⁹ Auf diese Weise ermögliche die Malerei den Patienten, ihre inneren Welten zu erkennen und zugleich damit eine Verbindung zur Außenwelt zu etablieren.

Silveira gehörte in ihrer Zeit zu den wenigen, die gegen ein dualistisches Denken arbeiteten, das dem cartesianischen Mechanismus seit der Aufklärung zugrunde lag. Die Trennung von Geist und Materie, deren Folge ein mechanistisches Menschenbild war, lehnte sie entschieden ab. In diesem Sinne fand sie in Jung und der Psychoanalyse seiner Prägung ein Feld, das die kosmische Realität, die Verbindung von Geist und Materie und eine Referenz an die Naturphilosophie der Romantik miteinander verband. Gerade die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war, so der Sozialanthropologe Luiz Fernando Dias Duarte, auch von Neuausformungen dieses romantischen Gedankens in den Gegenkulturen, im Orientalismus und in verschiedenen Formen der Nachkriegsmoderne

¹⁸ Mello, Luiz Carlos: Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde, Rio de Janeiro: Edições Automática/Hólos 2014, S. 295 (Übers. der Autorin).

¹⁹ E. Castro/E.M. Lima Freire de Araújo: Resistance, innovation and clinical practice, S. 6.

sichtbar.²⁰ Silveira hat der brasilianischen Nachkriegsmoderne wesentlich den Boden für den Diskurs des Kosmologischen, sein alternativ definiertes Menschenbild, die Educação popular und den Prozess der Subjektivierung bereitet, wie er auch durch die Pädagogen Paulo Freire (* 1921 in Recife; † 1997 in São Paulo), Florestan Fernandes (* 1920 in São Paulo; † 1995 in São Paulo) und Moacyr de Góes (* 1930 Natal/Rio Grande do Norte; † 2009 in Rio de Janeiro) in ihren politisch erlaubten Phasen vorangetrieben wurde.

Ein Ort des Umdenkens²¹

Es war für Silveira sehr naheliegend, in der „Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação“ die Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern zu suchen. Der Vorschlag, dort ein Atelier einzurichten, stammte von Mavignier, der nach seinem Spitaldienst vor Ort malte.²² Die Öffnung des Ortes für die Kunstschaffenden aus Rio de Janeiro hatte nicht nur große Auswirkungen auf das damalige künstlerische Milieu und die konkrete Kunst in Rio de Janeiro, sondern auch auf die Programme der neu gegründeten Museen wie das MAM/RJ. Mavignier gab zudem den Impuls, die entstandenen Arbeiten auszustellen. Er lud weitere Künstlerinnen und Künstler zu Besuchen ein, darunter Serpa und Palatnik, später Geraldo de Barros (* 1923 in Chavantes; † 1998 in São Paulo). Auch die Künstlerin Lygia Pape (* 1927 in Nova Friburgo; † 2004 in Rio de Janeiro) berichtet von sonntäglichen Besuchen im Atelier.²³ Mavignier war weniger am therapeutischen Wert der künstlerischen Arbeit interessiert, er wollte unter den Patienten Künstler entdecken,

20 Duarte, Luiz Fernando Dias: „A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente“, in: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 19, 5, 2004, S. 5-18.

21 Villas Bôas, Glauzia: „O ateliê do engenho do dentro como espaço de conversão (1946-1951): arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro“, in: Botelho, André/Rugá Bastos, Elide/Villas Bôas, Glauzia (Hg.): O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil, Rio de Janeiro: Topbooks 2008, S. 147f., zit. nach L.C. Osorio: Das Verlangen nach Form, S. 19.

22 Mavignier, Almir: „Almir Mavignier und Robert Kudielka/Ange-la Lammert, Hamburg, 23. April 2010“, in: Kudielka, Robert (Hg.): Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 206-210, hier S. 209.

23 Pape, Lygia: Catiti catiti, na terra dos Brasis, Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Departament de Filosofia 1980, S. 47-48, zit. nach G. Villas Bôas: A estética da conversão, S. 204.

die wie Emygdio de Barros (* 1895 in Paraíba do Sul; † 1986 in Rio de Janeiro) ohne diese Möglichkeit und die Begleitung eines Künstlers nie einen Impuls für ihre eigene künstlerische Tätigkeit erhalten hätten.²⁴ Bereits ein Jahr nach Gründung des Ateliers fand die erste von Mavignier organisierte Ausstellung in der Galerie des Ministério da Educação e Cultura (Ministeriums für Bildung und Kultur) in Rio de Janeiro statt. Dort begegnete Mavignier auch Mário Pedrosa zum ersten Mal. Pedrosa wurde durch die Werke aus dem Engenho de Dentro nicht nur zu einem Verteidiger der Theorien Nise da Silveiras, sondern fand sich auch zu einer vertieften theoretischen Beschäftigung mit diesen Werken im Kontext der Kunstentwicklungen in Brasilien animiert. Pedrosa rezipierte diese Arbeiten zunächst in einem gestalttheoretischen Kontext der Universalität der plastischen Form. In seiner zwei Jahre später verfassten Dissertation „Die affektive Natur der Form im Werk der Kunst“ beschäftigt er sich analog mit der Frage, wie die Form eines Kunstwerks wahrgenommen wird, wo es zwischen Subjektivität und Objektivität und Form und Ausdruck steht. Pedrosa nimmt dabei Bezug auf seine Studien der Berliner Gestalttheorie der 1920er Jahre und diskutiert Max Wertheimers „gute Form“ ebenso wie die Figur-Grund-Relationen im Rahmen der Wahrnehmung.²⁵ Im Vortrag (und späteren Artikel), den er für den Abschluss der ersten Ausstellung der Werke des Engenho de Dentro verfasste, befragt Pedrosa das Unbewusste des künstlerischen Ausdrucks, das er in den Werken aus der Klinik erkennt, ebenso auch die Ordnung der Objekte, die einer realistischen Darstellung entgegenstehen. Mit „affektiv“, einem Begriff, den er zunächst in diesem Beitrag von 1947 und dann im Titel seiner Dissertation verwendet, bezeichnet der Kritiker die Transformation der natürlichen Beziehung zwischen Objekt und „Rhythmus der Form“, die nicht auf eine äußere Form begrenzt ist. Er unterscheidet diese von der „akademischen Imitation“ von „Meisterwerken“ und vom „abstrakten Intellektualismus“, beide würden zum „Fetisch“ werden.²⁶ Es zeige sich jedoch, schreibt Pedrosa, dass

24 G. Villas Bôas: A estética da conversão, S. 202.

25 Eine ausführliche Besprechung von Pedrosas Dissertation findet sich bei K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 91ff.

26 Pedrosa, Mário: „The Vital Need for Art“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 103–112.

mit den Werken des Engenho de Dentro zum ersten Mal das Problem des „psychologischen Ursprungs und die subjektiven Mechanismen dieser Tätigkeit“ ,vor‘ der Beendigung eines Werks adressiert sind. Ein Vergleich der Kunst psychopathischer Persönlichkeiten mit der von Kindern zeige, dass sich beide der „Seele einer Komposition“ verweigern:

[...] however, it is what most differentiates the drawing or painting of a psychopathic personality or a child from those of a still conscious artist. In them a subjective confidence, an explosion of the affected self and the child's cosmic amazement before the eternally new spectacle, is predominant.²⁷

Kunst beginne mit den Kritzeleien von Kindern und sei überall dort vorhanden, wo der Mensch Gebrauch von Hand und Auge mache, um unter anderem „nur unbewusste Impulse auszudrücken.“²⁸ Zwei Jahre später organisierte Pedrosa zusammen mit dem belgischen Kritiker und Direktor des Museu de Arte Moderna/MAM in São Paulo, Leon Dégand (* 1907 in Gand; † 1958 in Paris), eine Folgeausstellung, „Nove artistas do Engenho de Dentro“ („Neun Künstler aus dem Engenho de Dentro“). Beide Ausstellungen und ihre Kritiken haben eine lange Polemik um diese Kunst hervorgebracht, die sich vorwiegend mit der Frage beschäftigte, ob die Werke aus der Psychiatrie Kunst von Künstlern sind oder nicht vielmehr Dokumente wissenschaftlichen Interesses. Pedrosa wie Mavignier haben immer den künstlerischen Charakter dieser Werke verteidigt und verneint, dass nur ein Künstler mit kunstakademischem Abschluss ein Künstler sei. Im Katalog von „Nove artistas“ unterscheidet auch Nise da Silveira Künstler mit Krankheit und ohne, betont aber, dass es Individuen gäbe, die sich außerhalb der psychischen Norm bewegten und die Kraft zum Ausdruck hätten.²⁹

Dass Ausstellungen aus dem Kontext psychiatrischer Anstalten auch in Brasilien zu diesem Zeitpunkt nicht gänzlich neu waren, hat die Kunsthistorikerin Kaira M. Cabañas ausführlich rekonstruiert. So gilt vor allem der „Mês das crianças e dos loucos“ („Monat der

27 M. Pedrosa: The Vital Need for Art, S. 109.

28 Ebda.

29 Gullar: Nise da Silveira. Uma Psiquiatra rebelde, S. 96, zit. nach G. Villas Bôas: A estética da conversão, S. 208.

Kinder und der Verrückten“), der vom Psychiater und Intellektuellen Osório César (* 1895 in Parahyba; † 1979 in Franco da Rocha) und dem Künstler Flávio de Carvalho (* 1899 in Nossa Senhora do Amparo; † 1973 in Valinhos) im „Club dos Artistas Modernos“ in São Paulo 1933 organisiert wurde, als wichtiger Referenzpunkt innerhalb des damaligen künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses an der sogenannten „Bildnerei der Geisteskranken“. Dies war, wie wir wissen, durch die Ärzte und Psychiater Paul Meunier alias Marcel Réja (1873-1957), Walter Morgenthaler (* 1882 in Ursenbach; † 1965 in Bern) und Hans Prinzhorn (* 1889 in Hemer; † 1933 in München) Anfang des 20. Jahrhunderts mit großem Einfluss auf die nachfolgende Art brut eines Jean Dubuffet (* 1901 in Le Havre; † 1985 in Paris) untersucht worden. César konnte mit seinem Buch zum künstlerischen Ausdruck bei den „Entfernten“ („alienados“), das 1929 erschien, an die Arbeit von Prinzhorn, Morgenthaler und auch Cesare Lombroso (* 1835 in Verona; † 1909 in Turin) anknüpfen.³⁰ Der Diskurs um die Kunst von Patientinnen und Patienten aus psychiatrischen Kliniken beinhaltete immer auch vergleichendes Material aus der Kinderkunst und der Kunst der „Primitiven“, eingebettet in das zeitgenössische modernistische, ästhetische Denken, das von einer kritischen Distanzierung zur klassischen und Avantgardekunst aus dem Westen geprägt war.³¹ Für Pedrosa war dieser Kontext Grundlage für weitere kunstkritische und kunstpädagogische Texte, die mit den pädagogischen Programmen der neu gegründeten Museumsschulen in Verbindung stehen.

Museumsschulen in Rio de Janeiro

Pedrosa gründete 1949 mit Mavignier, Serpa und Palatnik die erste Gruppe abstrakt-konkreter Künstler in Rio de Janeiro. Im selben Jahr zeigte das MAM/SP die von Légand organisierte Eröffnungsausstellung „Do figurativismo ao abstracionismo“ („Von der Figuration zur Abstraktion“) – in jener Institution, in der im Anschluss auch „Nove artistas“ zu sehen war. Ein Jahr später wurden Werke aus dem Engenho de Dentro

³⁰ César, Osório: A expressão artística nos alienados: Contribuição para o estudo dos símbolos na arte, São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juquery 1929.

³¹ K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 27.

am 1. Internationalen Psychiatriekongress in Paris gezeigt. Bis solche Werke in Europa allerdings nicht nur als Vergleichsobjekte der modernen oder entarteten Kunst, sondern als eigenständige Arbeiten ausgestellt wurden, sollte noch über ein Jahrzehnt vergehen.³² Kurz darauf, 1952, startete Ivan Serpa mit seinen Kunstkursen am MAM/RJ, im gleichen Jahr, als von Nise da Silveira das Museu de Imagens do Inconsciente gegründet wurde. Ähnlich wie das MASP war auch das MAM/RJ, das der Öffentlichkeit 1952 übergeben wurde, zunächst provisorisch untergebracht, bis es Ende der 1950er Jahre in einen beeindruckenden Neubau am Flamengo-Park, dem größten Park- und Erholungsgebiet der Stadt am Rande der Guanabara-Bucht, einziehen konnte. Dass Pädagogik ein wichtiger Baustein für das Haus war, legte die erste Direktorin Niomar Moniz Sodré (* 1916 in Salvador; † 2003 in Rio de Janeiro) bereits bei der Gründung 1951 fest. Niomar Moniz Sodré sollte später das entscheidende Momentum für die Durchführung der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in Europa einbringen (vgl. Kap. 2.3). Für den Neubau plante sie nebst den Galerieräumen Ateliers, ein Kino, einen Konzert- und einen Hörsaal. In seiner Eröffnungsrede bezeichnete der damalige Bildungsminister Ernesto Simões Filho das MAM/RJ, das eine private Institution wie das MASP war, als einen „Agenten der demokratischen Bildung für die Masse“.³³ Zur Zeit der Eröffnung war das Stichwort „demokratisch“ Chiffre für eine explizit politische und populistische Agenda, es bedeutete potentiellen Zugang zu Bildung für alle sowie eine Anbindung an das damals aktuelle demokratische System Brasiliens.

Im Vergleich zum Bildungsprogramm in São Paulo, das auch stark durch das Instituto de Arte Contemporânea/ICA und einer erhofften Einbettung in die Produkt- und grafische Industrie geprägt war, waren die kulturpolitischen Umstände in Rio etwas anders gelagert. Hier konzentrierte sich der Unterricht vermehrt auf die Förderung des freien Ausdrucks sowie die Arbeit mit Kindern. Diese Ausrichtung ist

³² Vgl. die von Harald Szeemann organisierte Ausstellung der Prinzhornsammlung in der Kunsthalle Bern (1963). Zu den Ausstellungen „Entartete Kunst“ (1933) und „Fantastic Art“ am Museum of Modern Art New York (1936) im Kontext der Ausstellungen in Brasilien vgl. K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 218, Fussnote 15.

³³ Le Blanc, Aleca: „A Democratic Education for the Masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna“, in: Ivan Serpa: Pioneering Abstraction in Brazil, New York: Dickinson Roundell 2012, S. 9–21, hier S. 9.

weitgehend auf die Impulse des Künstlers Ivan Serpa zurückzuführen, die parallel durch Pedrosa in einen kunsttheoretischen Kontext gestellt wurden. Serpa hatte vor seinem Engagement am MAM/RJ bereits im Engenho de Dentro mit Patienten gearbeitet. Sein Engagement im neuen Kunstmuseum ist, obwohl Serpa keine große Lehrerfahrung hatte, auf diese Tätigkeit zurückzuführen sowie auf den Kontakt, den der junge Künstler mit Pedrosa etablieren konnte, der sehr bald Serpas natürliches pädagogisches Talent erkannte.³⁴ In der Tageszeitung „Correio da Manhã“ verfasste der Kritiker einen wohlwollenden Artikel über die erste Einzelausstellung des jungen Künstlers, in dem er die „natürlichen, lebenden“ Formen seiner abstrakten Kunst und seine „schöne“ Kraft der Linie hervorhob. Das Außergewöhnliche an Serpas Kunst sei, so Pedrosa, seine „freie Hand“ und sein „freier Geist“, der sich von der aktuellen funktionalen Malerei abhebe.³⁵ Mit Serpa hatte das Museum auch einen aktiv in der Szene verankerten Künstler, der 1954 die Künstlergruppe „Frente“ gründen sollte, die unter anderem Hélio Oiticica, Aluísio Carvão (* 1920 in Belém; † 2001 in Poços de Caldas), Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro) und Lygia Pape zu ihren Mitgliedern zählte. „Frente“ gilt als Vorläufer des wichtigen Neoconcretismo um den Kritiker Ferreira Gullar (* 1930 in São Luís/Maranhão; † 2016 in Rio de Janeiro) und zahlreiche konkret arbeitende Malerinnen und Maler. Obwohl Serpas Rolle in der Grupo Frente nie formal definiert war, galt er doch als eine zentrale Persönlichkeit. Nur vier von fünfzehn Künstlern von „Frente“ hatte nicht an seinem Unterricht am MAM/RJ teilgenommen.³⁶

Ziel der 1952 gegründeten Kurse am MAM/RJ war in erster Linie die „Förderung des kreativen, eingeschlafenen Potentials“, das zu seiner eigenen und authentischen Sprache zurückgeführt werden musste. Serpa organisierte drei wöchentliche Malkurse, einen Theoriekurs sowie einen Kurs für Kinder der Museumsmitglieder.³⁷ Sein Konzept

34 Ebda.

35 Pedrosa, Mário: „Ivan Serpa's Experiment“ [18.8.1951], in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 267–269.

36 A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 10.

37 Bouletin de Outubro, S. II, zit. nach A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 19.

des „experimentellen Lernens“ ästhetischer Erfahrung war weitgehend geprägt durch die Schriften des amerikanischen Pädagogen John Dewey (* 1859 in Burlington; † 1952 in New York), des englischen Kunstkritikers Herbert Read (* 1893 in Yorkshire; † 1968 in Stonegrave) und des Wiener Künstlers und Kunstpädagogen Franz Čížek (* 1865 in Leitmeritz/ Böhmen; † 1946 in Wien), auf die Serpa durch den weitgereisten Pedrosa aufmerksam wurde. Die Bedeutung dieser Produktion zeigte sich auch umgehend in Ausstellungen wie der 1952 eröffneten „Expoição Infantil“ („The Children’s Paintings Exhibition“).³⁸ Pedrosa verfasste den Katalogessay „Arte infantil“ („Kinderkunst“), in dem er die Arbeit Čížeks als eine „Revolution der Pädagogik“ würdigte. Im Gegensatz zum herkömmlichen Zeichenunterricht, der exaktes Kopieren nach Vorlagen verlangte, führte Čížek freie Pinselübungen und freie Wahl des Materials für Kinder ein. Als Professor für „Ornamentale Formenlehre“ vermittelte er zudem Erwachsenen die Grundlagen des Kubismus und des Expressionismus und ließ seine Studierenden diese Stile mit experimentellen Studien weiterentwickeln. In diesem Kontext war Čížek auch entscheidend an der Entstehung des Kinetismus beteiligt.³⁹ Pedrosa erwähnte auch den britischen Maler und Kritiker Roger Fry (* 1866 in London; † 1934 in London), der 1919 die Kinderzeichnungen aus der Schule der Pädagogin Marion Richardson (* 1892 in Ashford; † 1946 in Dudley) in den Räumlichkeiten der Omega Workshops Ltd. der Londoner Bloomsbury Group ausstellte.⁴⁰ Für Pedrosa zeigt die „Kinderkunst“ die verschiedenen Entwicklungsphasen der visuellen Wahrnehmung. Begleitend zur Ausstellung von Kinderkunst aus dem Atelier von Serpa am MAM/RJ publizierte er zusammen mit diesem eine Publikation mit dem Titel „Crescimento e Criação“ („Wachstum und Schöpfung“).⁴¹

38 Ebda.

39 Wikidal, Elke: „Die Jugendkunstklasse des Franz Čížek“, in: Magazin Wien Museum, 04.09.2020, <https://magazin.wienmuseum.at/die-jugendkunstklasse-des-franz-cizek> (letzter Zugriff: 28.2.2022).

40 Pedrosa, Mário, „Arte infantil“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 63–70.

41 Pedrosa, Mário/Serpa, Ivan: *Crescimento e Criação*, Rio de Janeiro 1954; wieder abgedruckt in Auszügen in Pedrosa, Mário: „Crescimento e Criação“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 71–79; Cabañas, Kaira M.: „A Strategic Universalist“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo

Darin sprechen sich Pedrosa und Serpa dafür aus, dass die Kinder mittels der ästhetischen Erfahrungen, die sie in den Klassen machten, zu innovativen und freidenkerischen Menschen heranwachsen könnten:

Our interest is not that children become artists. Out of 100 students, perhaps one will continue painting. But this new generation that has complete freedom will not look at art in the same way as the current generation, but rather as a logical consequence of the development of human progress. This generation will also have a capacity to distinguish what is good from what isn't, because it has keener visions.⁴²

Die neuen pädagogischen Konzepte, deren Ziel die maßgebliche Teilhabe aller an der demokratischen Entwicklung der Gesellschaft war, hatten auch den Anspruch, ästhetische und damit ethische Werte zu entwickeln:

The most important outcome of this education is the preparation it provides our youth to think clearly, to act with justice, to manage things soundly, to judge the whole and not just the parts, to appreciate life [...] even if they never again pick up a pen or pencil, they will see life as a wholesome or beautiful work of art worth preserving, they will not applaud hysterical dictators, but will march with progress without turning their backs on freedom, and above everything, they will appreciate a job well done, because they [...] will understand [...] aesthetic value that transcends even the ethical.⁴³

Aleca Le Blanc, die diese Zeilen zitiert, geht nicht weiter auf Pedrosas Aussage über „hysterische Diktatoren“ ein, es ist jedoch angezeigt, gerade diesen Hinweis auf Pedrosas internationales Verständnis für die Bedeutung einer Bildung für alle hin zu interpretieren. Pedrosa

(Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 23–35, hier S. 26.

42 A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 15.

43 Pedrosa, Mário/Serpa, Ivan: Crescimento e Criação, zit. nach A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 16.

war Trotzkist und Vertreter verschiedener Arbeiterparteien in Lateinamerika und befand sich während der Vargas-Diktatur im Exil. 1945 in sein Heimatland zurückgekehrt, wurde er zu einer wichtigen öffentlichen Stimme im Rahmen der dortigen Redemokratisierungsprozesse. Sein internationaler Einfluss auf die Entwicklungen während der Nachkriegszeit ist weitgehend unerforscht, jedoch von großer Bedeutung für ein umfassendes Verständnis dieser Periode, gerade weil durch ihn der Kunst eine politische Bedeutung zugesprochen wird. Dies ist auch an der Rolle der Kunstpädagogik an den Museen abzulesen.

Das damalige Geschehen in Brasilien – die Neugründungen von Museen und Kulturzentren, die politische Situation und die Alphabetisierungskampagnen – muss in Bezug zur Moderne weltweit gesehen werden. Es ist außergewöhnlich, dass diese pädagogischen Initiativen nicht nur für eine bestimmte bürgerliche Schicht oder für die Künstlerschaft unternommen wurden, wie dies an den historischen oder zeitgenössischen Bauhäusern bis hin zum Black Mountain College in den USA der Fall war. Eine Untersuchung „in Nahsicht“ zeigt die enge Verflochtenheit mit internationalen Bewegungen, jedoch auch die eigene, geopolitisch geprägte Qualität dieser Bestrebungen. Ausgehend von der Beschäftigung mit den Werken des Engenho de Dentro oder anderer psychiatrischer Kliniken in Brasilien hat sich ein fruchtbare theoretischer Diskurs gerade um die expressiven, organischen und aus dem Unterbewusstsein entstandenen Ausdrucksformen entwickelt.

Vergleich: Kunstunterricht in Deutschland

Ganz anders zeigte sich die Kunstpädagogik in Deutschland nach dem Krieg. Auch wenn dort zahlreiche Demokratisierungsbestrebungen im Rahmen der Reeducation stattfanden, erscheinen diese weitaus weniger innovativ gewesen zu sein als in Brasilien. Museumsschulen wie in Brasilien waren in der deutschen Nachkriegszeit nicht vorhanden. Der Kunstunterricht abseits von Akademien wurde durch die öffentlichen Schulen dominiert. Jugendkunstschulen im deutschsprachigen Raum entstanden erst Ende der 1960er Jahre. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bestand per se ein großer Lehrermangel an den Schulen, es gab überaus große Klassen sowie eine Überalterung der Lehrerschaft, weil die Schulen gezwungen waren, die älteren, von den Nationalsozialisten entlassenen Lehrer wieder, wo möglich, einzuh

stellen. Amerikanische Reeducation-Teams bereisten die US-besetzte Zone, um in Vorträgen die neue Philosophie zu vermitteln und die alte NS-Propaganda zu ersetzen. Sie beruhte darauf, Lehrer auf eine neue Freiheit und eine kooperative Gesellschaft vorzubereiten. Die Demokratisierungsprogramme in den französisch und englisch besetzten Gebieten waren weniger strikt, doch auch da bestand eine starke Ablehnung gegen die Einflussnahme der Alliierten vor allem seitens der konservativen Kräfte in Deutschland. Vorstellungen von deutschen Reformern zur Erneuerung der Bildung konnten sich jedoch nicht durchsetzen. Die Kulturpolitikerin Hildegard Hamm-Brücher (* 1921 in Essen; † 2016 in München), damals Staatsministerin im Auswärtigen Amt, schrieb 1970:

Es ist nicht auszudenken, wie viele Umwege, Irrtümer, ideologiefreie Schulkämpfe und Fehlinvestitionen wir uns hätten ersparen können, wenn sich die Schul- und Reformvorschläge der Alliierten, die ja im Wesentlichen den Reformprogrammen der fortschrittlichen Parteien entsprachen, bereits in den ersten Nachkriegsjahren durchgesetzt hätten.⁴⁴

Nach 1945 wurde in Deutschland eine musische Erziehung verfolgt, die vorwiegend aus Geschmacks- und Gefühlserziehung bestand und die bewusst unpolitisch sein sollte. Mit Innerlichkeit und Versenkung, dem Ziel des Vergessens der täglichen Not sollten mit dem bildnerischen Schaffen „zivilisatorische“ Schäden geheilt werden.⁴⁵ Elemente der musischen Erziehung waren jedoch auch eine Hinwendung zur Volkskunst sowie eine bürgerliche Erziehung zum guten Geschmack, nur begrenzt konnten Kinder in einem rigiden Lehrsystem einen subjektiven, emotionalen Ausdruck im Kunstunterricht finden.⁴⁶ Die Wiederbelebung der recht eigenen systematisierten Prinzipien der Bauhauslehren führte zu einem „formalen Kunstunterricht“,

44 Zit. nach Klessmann, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955, Band 193, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, S. 95.

45 Peez, Georg: Einführung in die Kunstpädagogik, Stuttgart: W. Kohlhammer 2008, S. 47.

46 Ebda., S. 47.

dessen Schwerpunkt – man denke an die Lehrbücher Paul Klees (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) oder Johannes Ittens (* 1888 in Wachseldorn; † 1967 in Zürich), die zu Beginn der 1960er Jahren populär wurden – formal-bildnerische Ordnungsaufgaben waren, die oft aus abstrakten Übungsreihen bestanden. Vertreter dieser Kunstdidaktik waren u.a. Reinhard Pfennig (1914–1995), Autor von „Gegenwart der bildenden Kunst“ (1959), und der frühe Gunter Otto (* 1927 in Berlin; † 1999 in Bad Bevensen), der „Kunst als Prozess im Unterricht“ (1964) verfasste. Man war überzeugt, Kunst könne objektivierbar und in Lernschritten vermittelt werden.⁴⁷ Die Alltagskultur, geschweige denn eine politisch-mündige Entwicklung durch Kunst, wie sie in den USA oder in England verbreitet waren, wurden ausgeklammert. Erst Ende der 1960er Jahre änderte sich die Vorstellung von Kunst als ästhetische Kategorie, die nun qualitätsunabhängig und „wertneutral“ betrachtet wurde. Im Sinne Gunter Ottos, der sich in Folge vom Formalismus abwandte, ergaben ästhetische Prozesse, egal ob von Kindern, Jugendlichen, Künstlern oder Laien, nun gleichwertige ästhetische Objekte. Bis Kunst weitflächig als sozialer Bildungsprozess verstanden werden konnte, angeregt natürlich auch durch Joseph Beuys (* 1921 in Krefeld; † 1986 in Düsseldorf), dauerte es in Deutschland bis in die 1980er Jahre und darüber hinaus.⁴⁸

Die als radikalpädagogisch zu bezeichnenden Ansätze waren für Serpa und den Engenho de Dentro nicht nur für ein inklusiv verstandenes Menschenbild wichtig. Obwohl sie spätestens mit der 1. Biennale in São Paulo 1951 und dem Bau der neuen Hauptstadt Brasília ab 1955 der gesamten Entwicklung der Kunst ab 1944 in Brasilien zu mehr internationaler Aufmerksamkeit hätten verhelfen können, blieb eine solche Zuwendung aus. So war beispielsweise der bekannte deutsche Kunstkritiker Will Grohmann (* 1887 in Bautzen; † 1968 in Berlin) 1959 am Außerordentlichen Kongress der AICA in Brasilien und publizierte darüber ausgiebig im deutschen Feuilleton. Er kannte Pedrosa und korrespondierte mit ihm. Auf seiner Reise nach Brasilien besuchte er sowohl das MAM/RJ als auch das MASP. In Europa aber fanden die aus heutiger Sicht sehr innovativ erscheinenden Programme an den brasilianischen Museen keinen Widerhall. Auch blieb die Ausstellung mit

47 Ebda., S. 50.

48 Holert, Tom: „Learning Curve: Tom Holert on Radical Art and Education in Germany“, in: Artforum, 46, 9, 2008, S. 334–339, 406.

Werken des Engenho de Dentro, die in Zürich im Rahmen des 2. Internationalen Psychiatriekongresses in Zürich 1957 von Mavignier installiert wurde, weitgehend unbeachtet. Die an der Eidgenössischen Technischen Hochschule gezeigte Ausstellung wurde von Carl Gustav Jung in Anwesenheit von Nise da Silveira eröffnet. Die Psychoanalytikerin hatte spätestens 1955 brieflichen Kontakt mit Jung, als dieser seinen achtzigsten Geburtstag feierte, und sandte ihm wiederholt Fotografien von Kunstwerken. Die Anregung für eine Ausstellung aus Werken ihres Therapieateliers zum Anlass des 2. Psychiatriekongresses stammte von Silveira selbst.⁴⁹ Im Rahmen ihrer Reise nach Zürich nahm sie an Seminaren des Jung-Instituts teil⁵⁰ und plante eine eigene einjährige Analyse während dieser Zeit zu machen.⁵¹ Später sollte sie noch zwei Mal in die Schweiz zurückkehren und ihre Studien bei Jung vertiefen.⁵² In einem Brief von 1959 berichtet sie Jungs Privatsekretärin, der Psychologin Aniela Jaffé (* 1903 in Berlin; † 1991 in Zürich), dass sie in Brasilien nicht nur die Mythologie aus der Sicht der Psychoanalyse studierte, sondern auch die Parallelen zwischen den Mythen brasilianischer Indigener und anderer Völker.⁵³

Grundlagen des Neoconcretismo in Rio de Janeiro

Diese erweiterte Sicht auf indigene Mythen, Ende der 1950er Jahre vorangetrieben, ist ein wichtiger und noch zu wenig erforschter Aspekt in der Gemengelage der brasilianischen Psychoanalyse und ihrer Bedeutung für die kulturelle Produktion des Landes, vor allem deswegen, weil

49 Brief von Nise da Silveira an Carl Gustav Jung, 24.7.1956, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056: 22 925.

50 Brief von Nise da Silveira an Carl Gustav Jung, 12.8.1956, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056:22 926.

51 Es ist nicht bekannt, wie lange Nise da Silveira effektiv in Zürich blieb. Brief von Nise da Silveira an Aniela Jaffé, 7.2.1957, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056: 24 326.

52 Catta-Preta, Marisa V.: „Dialogues between Nise and Jung: The expressive work of Nise da Silveira and her contributions to analytical psychology“, in: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 39, 1, 1º Sem. 2021, S. 127-142, hier S. 129, http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jung/v39n1/en_08.pdf (letzter Zugriff: 28.2.2022).

53 Brief von Nise da Silveira an Aniela Jaffé, 29.7.1959, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056: 27 793.

sich die kulturelle Auseinandersetzung mit der indigenen Kunst seit dem „Anthropophagischen Manifest“ 1928 als ein Leitgedanke der brasilianischen Kunst gefestigt hatte. Dies zeigt sich in der Beschäftigung mit dem „Spirituellen“, das Pedrosa auch im Expressiven der Kunst erkannte. Die Kunsthistorikerin Heloise Espada hat Pedrosas Verbindung der Avantgarde mit der visuellen Produktion der populären oder „primitiven“ Kunst deswegen als eine nicht-dogmatische Position beschrieben.⁵⁴ Dies bezieht sich vorwiegend auf die Beschreibung konkreter Kunst. Pedrosa sah die Werke des US-amerikanischen Bildhauers Alexander Calder (*1898 in Lawnton/Pennsylvania; † 1976 in New York) und Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) als Modelle für eine „sozial transformative Kunst“. Pedrosa formulierte ein breites, inklusives Konzept „of modernism wherein expression and creativity are not the sole domain of artists, but part of a larger cultural, and [to Pedrosa's mind], spiritual inheritance shared by all.“⁵⁵ Der Kritiker verstand die moderne Kunst wie auch die Kunst der „Primitiven“, der Kinder und der Laien insgesamt als eine Rekonzeptualisierung des menschlichen Geistes, der ein Unbewusstes besitzt. Dank der Psychoanalyse und Psychologie bildeten sie eine Grundlage für ein neues Verständnis von Kreativität, die in allen Menschen vorhanden ist. So hat er 1951 auch Ivan Serpas konkrete Kunst eingeordnet. Als Kurator der 2. Biennale in São Paulo war Pedrosa außerordentlich wichtig, eine Einzelausstellung mit Werken Klee's nach São Paulo zu bringen (vgl. Kap. 2.2). Pedrosa sah den Bauhaus-Meister als Teil der modernen Bewegung, der exemplarisch wie kein anderer Künstler seine Eigenheiten besaß und sich vor allem nicht vor einer metaphysischen, spirituellen und politischen Ebene scheute. Ähnlich verhielt es sich später auch mit Pedrosas Einordnung von Alfredo Volpi (*1896 in Lucca; † 1988 in São Paulo) (vgl. Kap. 3.1).

Durch die wiederholte Diskussion dieser Bezüge wollte Pedrosa, der die nichtfigurative Kunst und den Koncretismus bevorzugte, die

54 Espada, Heloise: „Mário Pedrosa and Geometrical Abstraction in Brazil: Towards a Non-dogmatic Constructivism“, in: Critique d'art, 47, Automne/Hiver 2016, <http://journals.openedition.org/critique-dart/23256> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

55 Nelson, Adele: „Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 35-43, hier S. 36.

internationale Debatte um Abstraktion und Figuration, die als Freiheitsrhetorik auch politisch eingesetzt wurde, für Brasilien differenzierter – und unabhängiger von der Good Neighbor Policy der USA⁵⁶ – führen. Für ihn ging es nicht länger um eine international erkennbare visuelle Sprache der Abstraktion, sondern um die Frage, welche Kunst das Nachkriegsbrasilien und seine Innovationen am besten verkörperte.⁵⁷ Die für Pedrosa eigentlich moderne Praxis hat sich gerade in der Auseinandersetzung mit dem „Primitiven“ und dem Laienhaften zu einem spezifischen Diskurs entwickelt. In diesem Zusammenhang steht auch Pedrosas Konzept der „Arte virgem“, das er Ende der 1940er Jahre entwickelte. Entgegen der Einordnung der Art brut, wie sie von Dubuffet vorgenommen wurde, nämlich als ein „absolutes Anderes“ zur offiziellen Kunst, wollte er als führender Kritiker des Landes die „Arte virgem“ als Teil des Gesamten verstanden wissen. Dass dies auch breiter so rezipiert wurde, zeigte sich beispielsweise in der Ausstellung „Exposição de pintura paulista“, die von der Galerie Domus unter der Schutzherrschaft des Ministério da Educação e Saúde in Rio de Janeiro 1949 am MAM/RJ gezeigt wurde. In dieser Ausstellung waren dreiundsechzig Werke des Autodidakten und von Dubuffet als Art Brut-Künstler eingestuften José Antonio da Silva (* 1909 in Sales de Oliveira/São Paulo; † 1996 in São Paulo) zusammen mit Werken der Künstler Emiliano Di Cavalcanti (* 1897 in Rio de Janeiro; † 1976 in Rio de Janeiro), Flávio de Carvalho (* 1899 in Amparo da Barra Mansa/Rio de Janeiro; † 1973 in Valinhos/São Paulo), Alfredo Volpi und anderen ausgestellt.⁵⁸ Silvas Werke waren auch Teil der 1. Biennale in São Paulo, während Emygdio de Barros (* 1895 in Paraíba do Sul; † 1986 in Rio de Janeiro), Patient in Engenho de Dentro, zum Beispiel mit zwei Werken auf der 2. Biennale São Paulo (1953) gezeigt wurde.

Zahlreiche Beiträge zur Abstraktion in der brasilianischen Kunst haben ihre Anfänge im Land auf das Erscheinen Max Bills (* 1908

56 Zu Pedrosas Haltung zur Politisierung und Unabhängigkeit der Kunst im Kontext der USA, vgl. Mari, Marcelo: „Mário Pedrosa's Turn Point: From the Good Neighbour Policy in the United States to the Brazilian Modern Project (1938–1951), in: AM Journal, 21, 2020, S. 87–99.

57 Le Blanc, Aleca: „Serpa, Portinari, Palatnik and Pedrosa: The Drama of an ‘Artistic Moment’ in Rio de Janeiro, 1951“, in: Diálogo, 20, 1, 2017, S. 9–20, hier S. 14.

58 K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 76.

in Winterthur; † 1984 in Berlin) zur 1. Biennale 1951 zurückverfolgt.⁵⁹ Auch wenn die Ausstellung der „Dreiteiligen Einheit“ (1948/49) an der Biennale sowie seine große Einzelausstellung am MASP im gleichen Jahr⁶⁰ für viele Künstlerinnen und Künstler eine Bestätigung waren, so ist das Narrativ, dass es vor Bill keine konkrete Kunst in Brasilien gegeben habe, überholt.⁶¹ Eine insbesondere für die Entwicklung des Neoconcretismo wichtige Erscheinung war – insofern überhaupt von Vorläufern gesprochen werden soll – Artur Amora, der Ende der 1940er Jahre wenige abstrakte Werke aus schwarzen Quadraten auf weißem Grund geschaffen hatte. Amora war Patient des Engenho de Dentro und gilt als Beispiel der von Pedrosa theoretisierten Expressivität des Unbewussten. Über das Leben Amoras ist wenig bekannt. Almir Mavignier schreibt über ihn:

Arthur Amora war Ende der 1940er Jahre für kurze Zeit im Krankenhaus, und es liegen keine weiteren Informationen über ihn vor. Er kam ins Atelier, um zu malen, erklärte aber, er könne nicht zeichnen. Ich schlug ihm vor, nach einem Motiv zu suchen, das ihn interessieren würde. Er fand eine Schachtel mit Dominosteinen und kopierte sie vollständig. Dann begann er, sie zu vereinfachen, indem er auf die Punkte verzichtete, die schwarzen und weißen Streifen verdeckte, die Winkel brach, Kurven fand und Strukturen mit starkem optischem Kontrast schuf. Er hielt Schwarz und Weiß für ausreichende Farben für seine Arbeit. Er weigerte sich jedoch,

59 Zahlreiche Beiträge widmen sich Bill und Brasilien, García, María Amalia: „Anotações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951“, in: Revista USP, 79, 2008, S. 196–204; García, María Amalia: „Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art,“ in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Building on a Construct: The Adopho Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art at the Museum of Fine Arts Houston, New Haven/London: Yale University Press 2009, S. 53–68; García, María Amalia: „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña“, in: Concinnitas II, 1, 16, 2020, S. 148–63.

60 Die Ausstellung wurde am 1. März 1951 eröffnet.

61 Dass Bill die geometrische Abstraktion nach Brasilien gebracht habe, ist ein immer noch anhaltendes Narrativ. Im brasilianischen Pavillon der Biennale Venedig 2013 wurde Bills Werk als Ursprung der abstrakten dort ausgestellten Werke dargestellt. Die Ausstellung wurde von Luis Pérez-Oramas kuratiert, einem venezolanischen Kurator. K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 84.

sie seinen Verwandten zu zeigen, da er befürchtete, als gefährlich angesehen zu werden. Er wollte nach Hause zurückkehren. Er schuf fünf Ölgemälde, vier Zeichnungen und Entwürfe auf Papier. Danach zog er sich aus dem Krankenhaus zurück. Seine Schwarz-Weiß-Kompositionen entstanden etwa zwischen 1949 und 1951. Zur gleichen Zeit diskutierten entlang der Achse Rio – São Paulo Gruppen von konkreten Malern, die von der geometrischen konkreten Malerei der Schweiz beeinflusst waren, wer die Pioniere der Bewegung in Brasilien sein würden. Amoras Werke zeigen einen konsequenten Geometrismus, der frei von fremden Einflüssen ist.⁶²

Amoras Gemälde gehören zu den bedeutendsten künstlerischen Beispielen im Bereich der konkreten Kunst im Sinne von Pedrosas Gleichsetzung von Form und Ausdruck. In „Arte virgem“ fasste er diese Gleichsetzung zusammen, die für die Entstehung der neuen neo-konkreten Ästhetik und die Verbindung von Expression und Form von großer Bedeutung war:

[...] es [gilt] heute in der Malerei mehr als je zuvor [...], eine vom verbalen Ausdruck unabhängige und nicht in diesen übersetzbare Sprache zu suchen, wie die Musik sie darstellt. Aus eben diesem Grunde ist es für die moderne Malerei kein Thema; es interessiert nur der expressive Wert, die formalen Beziehungen [...]. Die Künstler des Engenho de Dentro überwinden jeglichen Respekt vor akademischen Konventionen und jegliche Routine der naturalistischen und fotografischen Sichtweise.⁶³

Es ging den sich später als Neokonkretisten verbundenen Künstlerinnen und Künstlern darum, hybride Kunstformen außerhalb der traditionellen Kategorien zu verfestigen. Wie sich gezeigt hat, entwickelte sich aus den konkreten Werken von Lygia Clark, Lygia Pape,

⁶² Mavignier war Schüler Bills und deswegen übernahm er die Vorstellung von der Beeinflussung brasilianischer Maler durch die Schweizer Kunst. <http://www.ccms.saude.gov.br/cincoartistas/amora.php> (letzter Zugriff: 1.3.2022).

⁶³ Pedrosa, Mário: „Pintores de arte virgem“, in: Dimensões da arte, Rio de Janeiro 1964, S. 105, zit. nach L.C. Osorio: Das Verlangen nach Form, S. 20.

Hélio Oiticica und zahlreichen anderen⁶⁴ eine Verbindung von Kunst, Produktion und Leben. Die Folge war auch ein Bruch zwischen Konkretismus und Neoconcretismo: „Für die Konkretisten war Kunst ein Projekt; für die Neokonkretisten war Kunst ein Prozess.“⁶⁵ Es hatte aber nicht nur die „Arte virgem“, sondern auch die Lyrik im Werk Alexander Calders eine wichtige Rolle gespielt, was zur typischen neo-konkreten „Form-Werdung“ und die Bildung von „Körper-Subjekten“ geführt hat.⁶⁶ Einzigartig ist, dass hier durch die universelle Tendenz hin zur abstrakten Form zu einer lokalen Spezifität der brasilianischen Kunst gefunden wurde, deren mehrfache Bedeutungsebenen von Zeitgenossen außerhalb des Landes oft nicht nachvollzogen werden konnten.

Höhepunkt dieser Entwicklung, die als ein anti-amerikanisches Moment in der Kunst Brasiliens verstanden werden sollte,⁶⁷ ist Ferreira Gullars „Theorie des Nicht-Objekts“, die im gleichen Jahr wie das Neo-konkrete Manifest in den wichtigen Sonntagsbeilagen des „Correio da Manhã“ veröffentlicht wurde. Gullar, Mitglied der neokonkreten Gruppe, war Kritiker, Schriftsteller und Poet und Mitbegründer des Neoconcretismo. Er war als Zwanzigjähriger 1951 nach Rio de Janeiro gekommen und konnte Pedrosa umgehend persönlich kennenlernen, der damals Anfang Fünfzig und ein respektierter Kritiker war. Von Pedrosa lernte Gullar, der sich vorwiegend als Poet verstand, über die Gestaltpsychologie und die Grammatik der Malerei bis hin zur „handwerklichen Qualität“ („qualidade artesanal“) wichtige Grundlagen.⁶⁸ Durch Pedrosa wurde Gullar auch in die Tätigkeiten des Engenho de Dentro sowie die Arbeit Serpas mit Kindern eingeführt.

64 Die „1ª Exposição de Arte Neoconcreta“ eröffnete am 22. März 1959 am MAM/RJ mit Werken von Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Theon Spanudis und Willys de Castro.

65 L.C. Osorio: Das Verlangen der Form, S. 20.

66 Ebda.

67 Mari, Marcelo: Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950), São Paulo: Universidade de São Paulo 2006; M. Mari: Mário Pedrosa's Turn Point.

68 Mari, Marcelo: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar – Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo 2001, S. 46.

[Mário Pedrosa] ließ mich einen Konflikt leben: Als Dichter suchte ich nach Poesie jenseits der Vernunft, während er die konkrete Kunst verteidigte, die reine Vernunft war. In diesen Widerspruch tauchte ich ein, ich wurde zum Abenteuergefährten von Lygia Clark, Serpa, Almícar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape, [...] und den Dichtern, die versuchten, die Poesie neu zu erfinden.⁶⁹

Die Theorie des „Nicht-Objekts“ entstand einer Anekdoten zu folge anhand eines Werks Lygia Clarks, über das an einer Dinnerparty mit Pedrosa und der Künstlerin diskutiert wurde. Gullar hatte an dieser Party dieses Objekt als „Nicht-Objekt“ bezeichnet, denn in seinem Sinne wäre ein „Objekt“ ein „gewöhnliches Ding“ wie ein Tisch oder Stuhl und das Präfix würde das Kunstwerk so von seiner Gewöhnlichkeit abgrenzen. Das „Nicht-Objekt“ unterlag im Sinne Gullars einer doppelten Negation: Die Wahl des Wortes „Objekt“ negiere die „medium-specificity“; das „non“ dagegen „denies the immediate consequence of that first denial, namely the perceptual leveling of the artwork to the ensemble of ordinary objects in the world (a consequence analogous to what Michael Fried would term a few years later ‚literalism‘).“⁷⁰ In seinem Pamphlet zur „Theorie des Nicht-Objekts“ macht Gullar gleich zu Beginn klar, was sich weitgehend als typische Auffassung der Kunst in Rio de Janeiro etabliert hatte:

Der Begriff „Nicht-Objekt“ will kein negatives Objekt oder irgend etwas anderes beschreiben, das ein Gegenstück zu materiellen Objekten mit gegenteiligen Eigenschaften dieser Objekte ist. Das Nicht-Objekt ist kein Anti-Objekt, sondern ein besonderes Objekt, durch das sich eine Synthese von sensorischen und mentalen

69 „[Mário Pedrosa] Fez-me viver um conflito: poeta, eu buscava uma poesia para além da razão, enquanto ele defendia a arte concreta, que era pura razão. Mergulhei nessa contradição, me fiz companheiro de aventura de Lygia Clark, Serpa, Almícar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape, [...] além dos poetas que tentaram reinventar a poesia.“ Gullar, Ferreira: „A Mário Pedrosa com carinho“, in: Mais. Folha de São Paulo, 16.4.2000, zit. nach M. Mari: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, S. 44 (Übers. der Autorin).

70 Martins, Sérgio B.: Constructing an Avant-Garde. Art in Brazil, 1949–1979, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2013, S. 19.

Empfindungen ergibt: Nach phänomenologischen Begriffen ist es ein transparenter Körper, der vollständig wahrgenommen wird, ohne einen Rest zu hinterlassen. Es ist reine Erscheinung.⁷¹

Auch in diesem Text geht es um das Aufbrechen traditioneller Ästhetiken und um die Entfernung von „Sockeln“, um das Verlassen der malerischen Oberfläche und die Hinwendung zum Raum – erste theoretische Äusserungen zu dem, was Lygia Clark später mit den „Bichos“, den tragbaren Objekten aus Gummimaterial und ihren Raumobjekten und Hélio Oiticica mit den „Núcleus“, den hängenden Wänden im Raum, verwirklichen sollten. Gullar rezipiert auch die Zukunftsrhetorik Brasiliens, indem er die brasilianische Kunst vom europäischen Tachismus und Informel abgrenzt und indirekt auch ein alternatives Narrativ zum zeitgleich entstehenden amerikanischen Diskurs um den Abstrakten Expressionismus und seine kurz darauf einsetzende Instrumentalisierung als Aushängeschild von Freiheit und Demokratie niederschreibt.

Wird die Frage mit diesen Begriffen gestellt, so zeigen die Experimente des Tachismus und des Informel in Malerei und Bildhauerei ihr konservatives und reaktionäres Gesicht. Die Künstler dieser Richtungen fahren – wenn auch verzweifelt – fort, sich der konventionellen Träger, Stützen zu bedienen. Dabei ist der Prozess gegenläufig: Anstatt den Bildrahmen zu brechen, damit das Werk in die Welt strömt, erhalten sie den Rahmen, das Bild und den konventionellen Raum und stellen die Welt (die brutalen Materialien) dort hinein. Sie werden von der Annahme geleitet, in einem Rahmen könne sich nur ein Bild, ein Kunstwerk befinden. Damit zeigen sie gewiss das Ende dieser Konvention an, aber keinen Weg in die Zukunft. Dieser Weg kann in dem Erschaffen dieser besonderen Objekte (Nicht-Objekte) liegen, die fernab aller künstlerischen Konventionen vollendet werden und die Kunst als erste Ausdrucksform der Welt wieder bestätigen.⁷²

71 Gullar, Ferreira: „Theorie des Nicht-Objekts“ (Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22.3.1959), in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 160-162.

72 Ebda., S. 162.

Das Zitat animiert, Gullars Position, die sich aus Pedrosas Haltung heraus entwickelt hatte, nicht nur aus einer westlichen Perspektive heraus zu lesen, wie Gullar dies in der „Theorie des Nicht-Objekts“ getan hat. Ende der 1950er Jahre fand eine Auftrennung in verschiedene Narrative statt, die eine neue Auffassung der abstrakten Kunst als „Weltsprache“ hervorbrachte, die im Falle des bedeutenden Neoconcretismo zu einer Synthese von sensorischen und mentalen Empfindungen führte. Indem in diesen Werken ein neues humanistisches Verständnis mitgedacht werden muss, das Menschen am Rande der Gesellschaft einbezieht, denen gesellschaftspolitische Teilhabe verwehrt war, bietet diese historische Konstellation in Brasilien eine wichtige Alternative zu den im euroamerikanischen Raum geführten Verhandlungen um das Menschenbild Ende der 1950er Jahre. Erwähnt seien hier nicht nur die Darmstädter Gespräche um das „Menschenbild in unserer Zeit“ von 1959, sondern auch die MoMA-Ausstellung „New Images of Man“, die ebenfalls 1959 stattfand. Ihnen gemeinsam ist der Ansatz, das Menschenbild und seine noch mögliche Abbildbarkeit weitgehend figurativ und im Kontext der Antike und des Christentums zu verhandeln. 1949 noch wurde die Grundlage des Humanismus auf zwei Quellen zurückgeführt, nämlich „on the one hand antiquity, Greco-Roman culture, on the other, Christianity. In Greece, in art and thought, it is the image of man which emerged. In Christianity, man was recognized as the image and semblance of God. And God himself became man.“⁷³ Zahlreiche Debatten der UNESCO um den „New Humanism“ versuchten diese Darstellung mit zeitgenössischen Konstrukten wie der Psychologie oder dem Strukturalismus auf die Zukunft auszurichten. Doch die Humanismusdebatte wurde „scholastisch und geriet dann in den Hintergrund“.⁷⁴ Die Idee des „universellen Menschen“ konnte sich nicht durchsetzen, wohl auch weil sich zumindest die Kunst nur aus dem Persönlichen zu schöpfen weiß. Der Spagat zwischen der Materialität des Objekts, der Achtung des Menschen in seiner sensoriellen und mentalen Einheit

73 Berdyaev, Nikolai: Rencentres Internationales de Genève, Neuchâtel: Éditions de la Cacognière 1948, S. 2:85, zit. nach Wilson, Sarah: „The Images of Man: Postwar Humanism and its Challenges in the West, in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hg.): Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic 1945–1965, München/London/New York: Prestel 2016, S. 344–349, hier S. 345.

74 Ebda., S. 348.

(und nicht als gesellschaftliches Mitglied einer bestimmten Kategorie), und dem Anspruch auf eine „Ausdrucksform der Welt“ (Gullar), durch die sich eine solche Deklaration manifestiert, ist einzigartig und exemplarisch gerade in der Kunstentwicklung in Rio de Janeiro und Brasilien zu entdecken.



„Ausstellung brasilianischer Künstler“
Haus der Kunst München, 1959