

A black and white photograph of a long gallery. The walls are covered with numerous framed paintings, mostly in dark, ornate frames. The floor is made of large, light-colored tiles. In the distance, a person is walking away from the camera, looking at the art. The lighting is soft and even.

1

Eine vorglobale tropische Moderne im internationalen Kontext



Pietro Maria Bardi spricht neben Assis Chateaubriand an der Eröffnung des Museu de Arte de São Paulo, 1947

1.1

Pietro Maria Bardi und seine Politik der Vermittlung im Museu de Arte de São Paulo

Ab Mitte der 1940er Jahre erlebte Brasilien eine Welle neuer Museums- und museumsinterner Schul- und Institutsgründungen, die weitgehend durch das massive wirtschaftliche Wachstum der Metropolen und eine dadurch notwendig gewordene Bildungsreform ausgelöst wurde. Die neuen Bildungsformate, die für alle Bevölkerungsschichten zugänglich sein sollten, waren Ausweis einer Politik der Demokratisierung, die sich nach der 1945 zu Ende gegangenen 15-jährigen Diktatur unter Getúlio Vargas (* 1882 in São Borja; † 1954 in Rio de Janeiro) zumindest für eine kurze Zeit etablieren konnte. Dieses Kapitel beleuchtet die Gründungsgeschichte des Museu de Arte de São Paulo/MASP und dessen Bildungsmodell, das in seiner Museumsschule umgesetzt wurde. Verbunden mit der Idee, durch Kunst eine „demokratische“ Bildung zu fördern, folgten die brasilianischen Entwicklungen anderen politischen Mechanismen als es bei der belasteten Schulpädagogik der deutschen Nachkriegszeit der Fall war. Eine „gleichwertige Bildung für alle“ steht im Falle des MASP mit der vorglobalen Moderne, die auch nichtwestlicher Kunst eine Bedeutung gab, in enger, wenngleich toxischer Verbindung. Durch die intensive Auseinandersetzung mit ihrem neuen Heimatland und ihre zügige Integration konnten Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo), erster Direktor des Museu de Arte São Paulo/MASP und seine Frau, die Architektin Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom 1914; † 1992 in São Paulo) eine intellektuelle Gemengelage schaffen, in der sich neue Bildungsansätze in Kunst und Design herausbildeten, die an die überwiegend indigen geprägten kulturellen und kunsthandwerklichen Traditionen des Landes anknüpften. Aufgrund ihrer unmittelbaren Verbindungen mit den unterschiedlichen Strömungen der italienischen Politik während des Zweiten Weltkriegs ist die Arbeit des Ehepaars Bardi auch im Kontext der zahlreichen Wiedergutmachungspolitiken zu lesen.

Bardi besuchte Lateinamerika erstmalig im Herbst 1933, um in Buenos Aires eine Ausstellung zur aktuellen faschistischen Architek-

tur einzurichten.¹ Auf dieser Reise machte er auch in Rio de Janeiro und São Paulo Halt. Bardi's erste Bekanntschaft mit Brasilien hatte ihn sehr beeindruckt. So schrieb er Ende der 1980 Jahre über seine erste Reise:

Ich hatte eine vage Vorliebe für Südamerika, das ich '33 besucht hatte, nachdem ich eine Ausstellung italienischer Architektur nach Buenos Aires gebracht hatte, die im Museum der Schönen Künste gezeigt und vom Präsidenten der Republik, General Justo, eingeweiht wurde. Bei den Überfahrten durch die Städte Recife, Salvador, Rio de Janeiro und São Paulo (Santos) hatte ich Gelegenheit, mir einen Eindruck von Brasilien zu verschaffen, da die Passagiere beim Entladen des Schiffes und bei der Aufnahme von Proviant kurze Besuche machen konnten. In Rio und São Paulo lernte ich, was die Tropen sind. Alles neu für einen sesshaften Typ. Als ich mich für mein Brasilien-Abenteuer entschied, beeinflussten mich diese Besuche, denn meine Neugierde hatte nie Grenzen gekannt. Ich wählte Rio de Janeiro als Basis, und es lief unerwartet gut für mich.²

Doch bevor Bardi 1946 nach Rio de Janeiro emigrierte und sein „zweites Leben“³ begann, setzte er im Anschluss an diese Reise seine Tätigkeiten in Rom fort. Er war von 1931 bis 1933 Kunsthändler für die römische Galleria d'Arte, in der er unter anderen auch eine Ausstellung zur rationalistischen Architektur mit Mitteln des italienischen Staates einrichtete.⁴ Seit 1926 war er Mitglied der faschistischen Partei und veröffentlichte Publikationen mit Titeln wie „Rapporto sull'

1 Die Ausstellung „Arquitectura moderna italiana“ wurde im Palais de Glace der Dirección Nacional de Bellas Artes gezeigt. Rusconi, Paolo: „Pietro Maria Bardi's First Journey to South America. A Narrative of Travel, Politics and Architectural Utopia“, in: Galimi, Valeria/Gori, Annarita: *Intellectuals in the Latin Space During the Era of Fascism*, London/New York: Routledge 2020, S. 57-84, hier S. 58.

2 Ebda., S. 244.

3 Rusconi, Paolo: „Un'idea del Brasile“. Pietro Maria Bardi's Second Life“, in: *Modos. Revista de História da Arte*, 4, 1, 2020, S. 241-253.

4 Die Ausstellung öffnete im März 1931 und wurde durch Benito Mussolini besucht. Anagnost, Adrian: „Limitless Museum: P.M. Bardi's Aesthetic Reeducation“, in: *Modernism/modernity*, 4, 4, 2019, unpaginiert, <https://modernismmodernity.org/articles/anagnost-limitless-museum> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

Architettura (per Mussolini)“ (1931) und „Un fascista al paese dei Soviet“ (1933).⁵ Zugleich war er Mitbegründer des italienischen Journals „Quadrante“ (1933-1936), ein Sprachrohr für rationalistische Architektur in Italien. Diese architektonische Bewegung der späten 1920er und 1930er Jahre verstand sich als revolutionär den akademischen Stilen gegenüber und zeichnete sich durch eine abstrahierte Formensprache und die Verwendung der damals neuen Industriematerialien Eisenbeton, Stahl und Glas aus. Der Razionalismo markierte Italiens Aufbruch in die Moderne, verstand sich jedoch auch, gefördert durch Mitglieder der Gruppo 7⁶, der auch Pietro Maria Bardi angehörte, bald als Architektur des Faschismus. Das Journal „Quadrante“, für das Bardi schrieb, trat für die explizit faschistische Bauweise ein und dokumentierte die Modernisierungsprojekte des diktatorischen Regierungssystems unter Benito Mussolini. Bardi schrieb auch für die Zeitungen „L'Ambrosiano“ und „Meridiano“ und sprach sich auch dort für eine Verbindung rationalistischer Architektur und faschistischer Politik aus.⁷ Später war er Präsident des Studio d'Arte Palma (1944-1949), einem Ausstellungsraum und Restaurationsbüro für alte bis moderne Kunst.⁸

Die kunsthistorische Forschung um Bardi's Jahre in Italien hat aufgezeigt, wie grundlegend sein ästhetisches Empfinden durch den Razionalismo geprägt wurde. Insbesondere Bardi's didaktische Ausstellungen mit Massenmedien sowie die neuartige Verwendung von

5 Zu den faschistischen Schriften Bardi's s. Gutiérrez, Ramon: „Pietro María Bardi, la otra memoria“, in: *Arquitextos* 139, 12.12.2011, <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4178> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

6 Die Gruppo 7 bestand aus sieben, am Polytechnikum Mailand ausgebildeten Architekten, die dem Faschismus nahe standen. 1930 wurde die Vereinigung in Movimento Italiano per l'Architettura Razionale, MIAR (Italienische Bewegung für rationale Architektur) umbenannt und umfasst zu dieser Zeit rund fünfzig Mitglieder.

7 Rifkind, David: „Pietro Maria Bardi, Quadrante, and the Architecture of Fascist Italy“, in: MAC Virtual, Museu de Arte Contemporânea MAC da USP, http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_ING.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).

8 Ein Überblick über die Forschung zu Bardi listet Rusconi auf, darunter die umfangreiche Biografie von Francesco Tentori sowie die jüngste Forschung unter Nelson Alguilar. P. Rusconi: „Un'idea del Brasile“, S. 243. Vgl. auch Tentori, Francesco: P.M. Bardi, Mailand: Nuove edizioni Gabriele Mazzotta 1990; Alguilar, Nelson (Hg.): Pietro Maria Bardi. Constructor de um novo paradigma cultural, Campinas: Editora da Unicamp 2019.

funktionalistischen Aufhängesystemen, Vitrinen und Bildständern haben zahlreiche Vorläufer in der rationalistischen Ausstellungsbaukunst und in den Printmedien. Bereits für seine Architekturausstellung in Buenos Aires verwendete Bardi Schautafeln, auf die er Fotografien, Skizzen und Pläne der jüngsten italienischen Architektur anbrachte. Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Adrian Anagnost geht davon aus, dass Bardi von der Industrie- und Architektur-Triennale in Mailand 1933 und den dortigen Ausstellungssystemen des Deutschen Werkbundes beeinflusst wurde.⁹ Auch in späteren Ausstellungen für das Studio dell'Arte Palma verwendete Bardi staffeleiähnliche Holzständer und entwickelte didaktische Hängungen zur Bebilderung der Kunstgeschichte. Bereits Bardis erste Ausstellung in Brasilien, die er im Ministerium für Bildung und Gesundheit in Rio de Janeiro 1946, unmittelbar nach seiner Emigration, mit italienischen Gemälden einrichtete, nahm diese didaktische Hängung auf. Und auch die ersten Ausstellungen des MASP am Standort der Avenida 7 de Abril, einem Bürogebäude von Assis Chateaubriands Diários Associados, haben die Verwendung von mit Fotografien bebilderten Glasvitrinen und die Positionierung von Gemälden mittels Ständersystem übernommen. Insbesondere die Ausstellung zu Le Corbusier (1950) zeigt ein vergleichbares Display¹⁰ und gilt als unmittelbarer Vorläufer der Präsentation mit Glasständern im von Lina Bo Bardi entworfenen MASP an der Avenida Paulista (ab 1960).

Als Bardi nach Brasilien umsiedelte, war sein Blick auf das Land umfassender als noch 1933.¹¹ Er behauptete, die moderne brasilianische Kunst durch nordamerikanische Publikationen sowie auch einige Schriftsteller wie Carlos Drummond de Andrade (* 1902 in Itabira; † 1987 in Rio de Janeiro) zu kennen.¹² Auffallend erscheint Bardis

9 A. Anagnost: *Limitless Museum*, unpaginiert

10 Ebenda.

11 Zentrale Untersuchungen stammen von den hier zitierten Schriften von Adrian Anagnost, David Rifkind und Paolo Rusconi. Vgl. zudem auch Villas-Bôas Lobão, Luna: *A missão artístico do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas 2014.

12 Carlos Drummond de Andrade war einer der wichtigsten brasilianischen Lyriker. Rusconi vermutet, dass Bardi in diesem Zusammenhang von der großangelegten Ausstellung „Brazil Builds“ am Museum of Modern Art in New York spricht. P. Rusconi: „Un'idea del Brasile“, S. 245.

Engagement unmittelbar nach seiner Ankunft in Brasilien zu Fragen der Bildung für die breite Bevölkerung und zu den Demokratisierungsbestrebungen insbesondere in Ländern, deren Gesellschaften im Krieg von Diktaturen heimgesucht worden waren.¹³ Dass Bardi Faschist war, hatte in seinen Tätigkeiten für das neugegründete Museum keine Relevanz, auch wurde es nicht Thema einer personenbezogenen restauratorischen Debatte, wenngleich dieser Tatbestand in São Paulo bekannt war.¹⁴ Die politische Lage in Brasilien förderte vielmehr Bardis unkritische Aufnahme in den Kreis der Bourgeoisie. Sein Wechsel spiegelt auch die Situation vieler privilegierter Personen unmittelbar nach Beendigung der diktatorischen Regimes in Deutschland und Italien wieder, als eine Phase der Überlagerung politischer Vergangenheiten mit der raschen Proklamierung neuer Werte wie Demokratie und Rückbesinnung auf die Avantgarde vor 1933 begann. Bardis Auswanderung nach Brasilien muss in diesen beiden Länderkontexten gesehen werden.

Bardis Start in Brasilien: Seine publizistische Tätigkeit

Als Journalist stürzte sich Bardi umgehend nach seiner Umsiedlung in die Arbeit. Im Zeitungsmagnaten, Selfmademan und Unternehmer Assis Chateaubriand (* 1892 in Umbuzeiro, Paraíba; † 1968 in São Paulo)¹⁵ hatte er einen Verbündeten gefunden und publizierte so bereits 1947 mehrere Texte zur Funktion des Museums im „Diário de São Paulo“, einer 1929 von Chateaubriand gegründeten Zeitung. Chateaubriand war überzeugter Antikommunist, was er in zahlreichen selbstverfassten Artikeln zwischen 1945 und 1947, der kurzen Zeit der Legalisierung

13 L. Villas-Bôas Lobão: A missão artístico. In Bezug zur Architektur vgl. Canas, Adriano Tomitão: „MASP – museu laboratório: museu e cidade em Pietro Maria Bardi“, in: 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília 2011, <https://docplayer.com.br/22773619-Masp-museu-laboratorio-museu-e-cidade-em-pietro-maria-bardi.html> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

14 Francesco Tentori beginnt seine Biografie über Bardi mit den Worten „Como? Você se interessa por Bardi? Foi um fascista, um iludido...“ („Wie? Sie interessieren sich für Bardi? Es war ein Faschist, ein Betrüger“). F. Tentori: P.M. Bardi 1990, S. 13.

15 Für eine umfangreiche Biografie und Geschichte der Medien der 1950er und 1960er Jahre in Brasilien vgl. Morais, Fernando: Chatô – o rei do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras 1994.

der Partido Comunista Brasileiro PCB zum Ausdruck brachte. Seit der Gründung der PCB 1922 wurde sie in Brasilien als „rote Gefahr“ wahrgenommen und war bis auf die Zeit von 1945 bis 1947 verboten. Mit der Wahl Dutras zum Staatspräsidenten 1945 öffnete sich das Land für kurze Zeit und zwei politische Gruppierungen standen einander gegenüber. Die Kommunisten verbanden die Regierung Vargas mit der Militärdiktatur,¹⁶ mit dem Weiterbestehen des Faschismus, dem Verbot der PCB und ab 1947 mit den zahlreichen Machenschaften des nord-amerikanischen Imperialismus. Demokratie wurde als ein Erhalt der Ordnung, als komplette Niederlage des Faschismus und als Lösung des Hungerproblems des Landes verstanden. Chateaubriand sah wie viele andere Industrielle im Kommunismus eine Gefahr für die demokratischen Institutionen. Er pflegte mit Vargas gute Verbindungen¹⁷ und stand dem Nationalsozialismus und dem Faschismus nahe, zumindest schätzte er den Kommunismus als weitaus gefährlicher und gewalttätiger ein als den Faschismus.¹⁸ Die Gemengelage spiegelte sich auch in den Klasseninteressen zwischen der Elite des Landes und der durch die PCB unterstützte Arbeiterbevölkerung wider. Als der Raum für die „Sensibilisierung der Linken“ zugenommen hatte, begann sich eine konservative Gegenbewegung zu verstärken, die durch die große Presse wie dem *Diários Associados* von Chateaubriand unterstützt wurde.¹⁹ Unter diesem Aspekt sind die zahlreichen Presseberichte von Bardi zu lesen, der sich für den von beiden politischen Lagern beanspruchten Diskurs der Demokratisierung mit Hilfe der Kunstmuseen und der Kultur schmückte. Sie zeigen auch, dass sich Bardi in seinen ersten Jahren

16 Nach seiner Niederlagen in der Präsidentschaftswahl kam Vargas 1930 mit Hilfe des Militärs an die Macht. Nachdem 1938 neue Präsidentschaftswahlen ausgerufen wurden, die ihn das Amt hätten kosten können, rief er den Notstand aus und proklamierte den von ihm wiederum diktatorisch geführten *Estado Novo* (1937-1945).

17 Rodeghero, Carla Simone: „O anticomunismo nas encruziladas do autoritarismo e da democracia: a conjuntura 1945-1947“, in: *Métis. História & cultura*, 5, 10, Juli/Dezember 2006, S. 179-202.

18 Rocha Santos, Roberta Lisana: „O anticomunismo nos escritos de Assis Chateaubriand para as páginas do Diário de Notícias na Bahia (1945-1947)“, in: VIII Encontro Estadual de História, Bahia 2016, http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/resources/anaais/49/1477689946_ARQUIVO_OANTICOMUNISMONOSESERITOSDEASSISCHATEAUBRIAND-PARAASPAGINASDODIARIODENOTICIAS.pdf (letzter Aufruf 11.1.2021).

19 F. Morais: Chatô 1994.

ausschließlich der internationalen Sprache des Kalten Krieges bediente, ungeachtet der vor Ort vorherrschenden und sich abzeichnenden anti-kommunistischen Strömungen der Elite. Bardi war mit dieser zwar eng verbandelt, schien sich zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht umfänglich verortet zu haben.

In Bardis ersten Artikeln vom 1.1. bis 28.5.1947 ist seine Autorschaft mit dem Hinweis „Presidente do Studio d'Arte Palma, Roma“ gekennzeichnet, seine Artikel ab dem 22.6.1947 zeichnete er mit „Diretor do Museu de Arte de S. Paulo“ (das Museum wurde am 2. Oktober 1947 offiziell im Gebäude von Chateaubriands Zeitungsimperium eröffnet). Für das Jahr 1947 liegt keine vollständige Auflistung seiner journalistischen Tätigkeiten vor. Die folgende Analyse bezieht sich daher auf die im Archiv des MASP versammelten Artikel vom 1.1. bis 21.9.1947.

Im ersten Bericht für den „Diário de São Paulo“, „Museen und Anti-Museen“ (1.1.1947), propagiert Bardi die Bildung einer neuen Organisation, die im Gegensatz zum „antiken Museum“ keine „toten Dinge“ ausstellen, sondern eine „Museums-Schule des Lebens“, ein „Anti-Museum“ sein sollte.²⁰ Bardi zitiert den deutschen Autor Ernst Jünger (* 1895 in Heidelberg; † 1998 in Riedlingen), der europäische Museen als „immer quälend und bedrückend“ („sempre angustioso e opressor“) beschrieb,²¹ und nimmt damit auch Adornos bekannte Kritik am Museum als Mausoleum vorweg.²² Mário de Andrade, der Schriftsteller Sérgio Millet (* 1898 in São Paulo; † 1966 in São Paulo)²³ und andere Mo-

20 Bardi, Pietro Maria: „Museus e anti-museus“, in: *Diário de São Paulo*, 1.1.1947, auch unter dem Titel „Museés [sic] hors des limites“, in: *Habitat*, 4, 4.9.1951, S. 50–51.

21 Jünger wurde durch seine Kriegserlebnisbücher aus dem Ersten Weltkrieg bekannt und zählt heute zu den Wegbereitern des Nationalsozialismus. Bardi zitiert Jünger ungenau, wie Anagnost feststellt. Die Originalworte lauten „Der Besuch der Museen hat immer etwas Spannendes und oft Beängstigendes.“ Jünger, Ernst: „In den Museen“, in: ders.: *Das abenteuerliche Herz*, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1942, S. 145, zit. nach A. Anagnost: *Limitless Museum*, unpaginiert.

22 Adorno, Theodor W.: *Valéry Proust Museum* [1955], in: ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft*, Bd. 1, Berlin: Suhrkamp Verlag 2003; engl. in: ders., *Prisms*, London: Neville Spearman 1967, S. 173–186. Douglas Crimp nimmt das Thema später auf in Crimp, Douglas: „On the Museum's Ruins“, in: *October*, 13, Sommer, 1980, S. 41–57.

23 Millet wurde 1943 Direktor der Öffentlichen Bibliothek des Kulturdepartements von São Paulo und hat von dieser Position aus einen proamerikanischen Prozess der Institutionalisierung der brasilianischen

dernisten hatten bereits in den 1930er Jahren ein Museum der modernen Kunst gefordert, das ein „Haus für die Öffentlichkeit“ und kein „Friedhof“ sein sollte.²⁴ Das Projekt, das von Chateaubriand nebst anderen Sozial- und Kulturprojekten gegründet wurde, fiel schon wegen des langgehegten Wunsches der Künstlerschaft auf fruchtbaren Boden. Bardi, der die Gründung des neuen Museums auch gleichzeitig auf dem Kongress der UNESCO in Mexiko im Herbst 1947 angekündigt hatte, verspricht einen Ort, an dem die Kunst „geliebt, verstanden und studiert“ werden kann. Er propagiert eine Einheit der Künste, denn nur dadurch stehe sie mit den Fragen der Gesellschaft in Verbindung.²⁵ Das „lebende“ Museum soll „den Menschen dienen“ und zur Geschmacksbildung beitragen. Bardi bezieht sich dabei zunächst noch auf die „moderne Institution“ Museum, die sich während der französischen Revolution als ein Ort des Rituals für eine neue Staatsbürgerschaft gebildet hat.²⁶ Erst im weiteren Verlauf seiner Ausführungen rezipieren seine Ideen aktuelle, der Zeit entsprechende funktionale Ansprüche. Die Architektur soll frei sein, kein Gefängnis, „mit mobilem Interieur, Schiebewänden, Bühnen, Beleuchtung und Akustik, um einen angenehmen Aufenthalt zu ermöglichen.“²⁷

Kultur vorangetrieben. Söderlund, Kalinca Costa: „Culture War in Brazil with the Opening of the Museum of Modern Art of São Paulo and the Official Arrival of Abstraction“, in: IX Jornadas de historia y cultura de América, Montevideo: Universidad de Montevideo, 26-30.7.2019, https://www.academia.edu/40347515/Culture_War_in_Brazil_with_the_Opening_of_the_Museum_of_Modern_Art_of_S%C3%A3o_Paulo_MAM_SP_and_the_Official_Arrival_of_Abstraction (letzter Zugriff: 18.3.2022).

24 Explizit sollte dieses Museum für moderne Kunst keine Institution für „Reiche und Snobs“ sein. Brito, Mário da Silva: „Declaração sobre a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, MASP“, in: Diário de São Paulo, 2.10.1947, zit. nach Bredariolli, Rita: „O lugar da arte no moderno MASP: o ‚museu-vivo‘ como mediador entre público e obra“, in: XXIV Colóquio CBHA, http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anaais/textos/94_rita_bredariolli.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).

25 Die Aussprache für eine „Einheit der Künste“ ist ein Rückgriff auf die visuelle Praxis der faschistischen Ausstellung und die revolutionäre, die Medien verbindende Kunst der 1920er und 1930er Jahre, d.h. die vielfältigen Strömungen der Zwischenkriegs-Avantgarde. A. Anagnost: *Limitless Museum*, unpaginiert.

26 Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995.

27 Bardi, Pietro Maria: „Museus e anti-museus“, in: Diário de São Paulo, 1.1.1947.

In einem weiteren Artikel geht Bardi explizit auf die Atmosphäre der Räume eines solchen Museums, die physisch, moralisch, sozial und funktional sein sollten, ein.²⁸ In der dem Thema „Museum und Bildung“ gewidmeten Ausgabe des Heftes „Museum“, das von der UNESCO erstmalig 1948 als ein Medium für die Stärkung der interkulturellen Zusammenarbeit zwischen Museen herausgegeben wurde,²⁹ erläutert Bardi sein „Bildungsexperiment“, das den „aktuellen Bedingungen der künstlerischen Kultur“ Rechnung tragen sollte, u.a. weil es keine Kunstbildung in den brasilianischen Schulen und keine Kunstgeschichte auf Portugiesisch gebe.³⁰ Das MASP an der Avenida 7 de Abril hatte damals eine Halle von 1.000 Quadratmetern in der Form eines Doppel-Ts zur Verfügung. In vier Abteilungen waren eine Gemäldegalerie, Räume für temporäre Kulturausstellungen („periodic cultural exhibition room“), eine Seminarraum („lecture room“) und Räume für permanente und temporäre Ausstellungen untergebracht, die sich der Kunstgeschichte widmeten. Grundrisse zeigen, dass sich Besucher durch das ganze Stockwerk fließend bewegen konnten. Abbildungen in der ersten Ausgabe des museumsinternen Magazins „Habitat“ zeigen den Ausstellungsraum mit flexiblen Schautafeln zur Hängung von Werken. Nebst einem großen Auditorium befand sich innerhalb des Ausstellungsraums ein kleinerer Vortragssaal, der mit Vorhängen abgetrennt werden konnte. Auf Wandtafeln konnten „aus didaktischen Gründen“, so die Bildunterschrift, „Fotografien und Drucke angebracht werden.“³¹ Ergänzt wurde das Angebot durch einen Kunstklub für Kinder von 5 bis 12 Jahren, einen Kunstgeschichtskurs für Jugendliche, Kurse für Universitätsstudierende, für Lehrkräfte sowie für Organisationen und Schulen. Das Museum

28 Bardi, Pietro Maria: „Técnica do museu moderno“, in: *Diário de São Paulo*, 1.3.1947.

29 Die Mission lag in der Förderung der interkulturellen Verständigung für den Weltfrieden. „Unesco takes pleasure in launching MUSEUM for the benefit of the museums of the world, on whom Unesco calls directly for co-operation in its programme and for aid in its work of establishing the intercultural and international understanding basic to the peace of the world.“ Huxley, Julian: [Vorwort], in: *Museum*, 1, 1/2, 1948, unpaginiert, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127418> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

30 Bardi, Pietro Maria: „An Educational Experiment at the Museu de Arte, São Paulo“, in: *Museum*, 1, 3/4, 1947, S. 142/212.

31 [o.V.]: „Sinopse do Museu de Arte“, in: *Habitat*, 1, 1950, S. 20-29.

bot auch Musikkurse und ein Aktstudium an. Diese Aktivitäten wurden zwischen 1951 und 1953 gemeinsam mit dem Instituto de Arte Contemporânea/ICA noch erweitert, das zum einen als eine Schule für junge Studierende, zum andern als ein „Zentrum der Aktivität“ mit dem Ziel einer umfassenden Ausbildung im Bereich des Industriedesigns konzipiert wurde. Die Integration einer Schule nach dem Vorbild von Walter Gropius' Bauhaus sowie dem Nachfolgeprojekt des Institute of Design in Chicago war, so die zahlreichen Zeitungsberichte zur Eröffnung des ICA in São Paulo, einzigartig für brasilianische Museen und sollte die Nachfrage nach ausgebildeten Designern für das aufstrebende Land befriedigen. Das ICA bestand nur von 1951 bis 1953, vorwiegend aufgrund fehlender politischer Unterstützung und Finanzierung. Es gelang den Verantwortlichen nicht, in dieser kurzen Zeit langfristige Kollaborationen mit der Industrie und ein Verständnis für brasilianisches Design zu etablieren.³²

Bardi sieht das Museum, gerade auch wegen seiner bildungspolitischen Stellung für die Gesellschaft, „an der Schwelle einer Revolution“. Er ist der Meinung, dass der demokratischen, freien Kultur wieder politische Bedeutung eingestanden werden sollte. Bildung sollte an erster Stelle stehen, deshalb muss das Museum in seinem Sinne auch „didaktisch“ sein. „Lassen Sie uns die Menschen lehren, Kunst zu verstehen, und wir werden in bemerkenswertem Maße dazu beigetragen haben, die Seelen der Menschen zu retten.“³³

Wenn diese Verbindungen zwischen Funktion und Reinheit, zwischen Schönheit und Notwendigkeit nicht von Menschen hergestellt werden, ersticken sich Zivilisationen, sterilisieren sich als

32 Die Geschichte des IAC als erste Design-Schule nach Vorbild des Bauhauses und seiner amerikanischen Formate sowie auch der Schule für Gestaltung in Ulm wurde breit aufgearbeitet. Vgl. Leon, Ethel: IAC - Instituto de Arte Contemporânea escola de desenho industrial do MASP (1951-1953) - primeiros estudos, São Paulo: Universidade de São Paulo 2006, <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03052007-125721/publico/dissertacao.pdf> (letzter Zugriff: 18.3.2022); Fernandez, Silvia: „The Origin of Design Education in Latin-America. From the hfg in Ulm to Globalization“, in: Design Issues, 22, 1, Winter 2009, S. 3-19, <https://doi.org/10.1162/074793606775247790> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

33 „Ensinemos aos homens a compreender a arte e teremos contribuído em notável medida para salvar a alma dos homens.“ Bardi, Pietro Maria: „O museu e a educação pública“, in: Diário de São Paulo, 21.2.1947.

krankte Pflanzen, die die kreativen Reize von Licht, Luft, Wärme und Wasser nicht mehr spüren. Und sie sterben. Und die menschliche Kultur stirbt auch. Ein Museum, das weiß, wie man diese Warnung ständig präsentiert und sein Bewusstsein für die Entwicklung des ästhetischen Bewusstseins und des funktionalen Bewusstseins vernünftig ausübt – es ist das Museum, das wir entworfen haben.³⁴

Mit diesen Forderungen an das Museum führte Bardi seine Vermittlertätigkeit in Italien von Brasilien aus weiter. Seine Ausstellungen für die Galleria D'Arte Palma in Rom wurden durch kunsthistorische Seminare begleitet, und er förderte Künstlerbegegnungen.³⁵ Sein Ansatz war eine Kunstgeschichte der Bilder, weshalb er auch weitgehend mit Reproduktionen arbeitete. Das 1929 von Alfred H. Barr (* 1902 in Detroit; † 1981 in Connecticut)³⁶ gegründete Museum of Modern Art in New York war für Bardi bereits zu dieser Zeit eine wichtige Referenz. Dies gilt auch weitgehend für die architektonische Ausrichtung mit temporären Wänden, einem ausgeklügelten Lichtregime und modernen Baumaterialien, die den ersten Sitz des MASP an der Avenida 7 de Abril auszeichneten und auch den Nachfolgebau an der Avenida Paulista von Lina Bo Bardi prägen.

Barr gehörte neben dem deutschen Museumsdirektor Alexander Dorner (* 1893 in Königsberg; † 1957 in Neapel) zu den ersten seiner Generation, die die ästhetische Bildung als eine zentrale Aufgabe eines modernen Museums verstanden. So behauptete Barr, Kunstmuseen hätten das Potential, den öffentlichen Geschmack zu verbessern, und damit wiederum die Lebensqualität.³⁷ Als Förderer einer formalistischen Moderne holte er wiederholt auch Populärkunst ins Museum, die auch am MASP ein wichtiger Ausstellungsschwerpunkt werden sollte.

34 Bardi, Pietro Maria: „O museu e a vida“, in: *Diário de São Paulo*, 2.3.1947 (Übers. der Autorin).

35 L. Villas-Bôas Lobão, *A missão artístico*, S. 16.

36 Zu Barr vgl. die intellektuelle Biografie von Kantor, Sybil Gordon: *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass.: The MIT Press 2002.

37 Smith, Ralph A.: „MoMA as Educator: The Legacy of Alfred H. Barr Jr.“, in: *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois Press, 39, 2, Summer 2005, S. 97–103, hier S. 101.

Assis Chateaubriand kannte nicht nur Barr, sondern hatte auch durch Nelson Rockefeller (* 1908 in Bar Harbor; † 1979 in New York) eine enge Verbindung nach New York und den USA. Rockefeller, Sohn der MoMA-Mitgründerin Abby Aldrich Rockefeller, war selbst kurzzeitig Präsident des Museum of Modern Art (1939-1941) und gehörte zu den wichtigsten Kunstsammlern des Landes. Rockefellers Interesse an Brasilien war unter Roosevelts „Good Neighbor Policy“ offiziell kultureller, indirekt aber auch ökonomischer Natur.³⁸ Er war zur damaligen Zeit Koordinator der „Inter-American Affairs“ der USA und bemüht, die Lebensbedingungen in Brasilien zu verbessern, um dadurch wirtschaftlichen Einfluss in Lateinamerika zu gewinnen.³⁹ Chateaubriand verteidigte diese Bemühungen Rockefellers, die zunächst im Kontext der Redemokratisierung des Landes nach der populistischen Diktatur des Estado Novo unter Getúlio Vargas zu verstehen sind, wesentlich jedoch auch Teil der amerikanischen, antikommunistischen Propaganda des Kalten Krieges waren. Als ehemaliger Verbündeter von Vargas ging es Chateaubriand vorwiegend um seinen nationalen und internationalen Einfluss und seine guten Beziehungen zu den Amerikanern. Seine politische Haltung als Antikommunist, zumindest bis zum Verbot der kommunistischen Partei PCB 1947, war gegen eine Stärkung der „Masse“ gerichtet. Unter dem Blickwinkel des weiterhin vorherrschenden Klasediskurses sind auch Bardis Zeitungsartikel zum demokratischen Museum zu lesen.

Rockefeller wurde zur Eröffnung des MASP eingeladen. Dieser pries das neue Kunstmuseum in seiner Eröffnungsansprache als eine „Zitadelle der Zivilisation“, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass es die abstrakte Kunst sei, die die humanitären Werte verkörpere.⁴⁰ Diese Kunst sei,

38 Nach 1945 nahm die Einflussnahme der USA auf die lateinamerikanischen Länder in unterschiedlicher Hinsicht zu. Rockefeller hatte nicht nur Verbindungen zum MASP, sondern auch zu Francisco Matarazzo Sobrinho, dem Gründer des Museum für Moderne Kunst São Paulo und der Biennale São Paulo. Lima, Zeuler M.: „Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)“, 2010, unpagniniert, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiis_voqvzrAhWzoVwKHVd3ByoQFjAAegQIBRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.issuelab.org%2Fsources%2F27914%2F27914.pdf&usg=AOvVaw3-x-J-UKQBZ4zx_EaM5nph (letzter Zugriff: 18.3.2022)

39 Z. Lima: Nelson A. Rockefeller, unpagniniert.

40 Die Rolle der abstrakten Kunst als universelle Sprache und Verhandlungsort der antikommunistischen Propagandamaschinerie der USA

one of the great forms of expression of friendship and beauty and freedom. It speaks a universal language. [...] We reject the assumption that art which is aesthetically an innovation must somehow be socially or politically subversive, and therefore un-American. We deplore the reckless and ignorant use of political or moral terms in attacking modern art. We recall that the Nazis suppressed modern art, branding it „degenerate“, „bolshevistic“, „international“, and „un-German“; and that the Soviets suppressed modern art as „formalistic“, „bourgeois“, „subjective“, „nihilistic“ and „un-Russian“; and that the Nazi officials insisted and Soviet officials still insist upon a hackneyed realism saturated with nationalistic propaganda.

An anderer Stelle erklärt der Amerikaner, ganz in Übereinstimmung mit der Freiheitsrhetorik seines Heimatlandes:

Politically, we have been dedicated to the same ideal of a free world of free men and free institutions. Together, in the strength of our unity, we must move forward to make democracy an impelling force working in the interest of the people – a force dedicated to the cultivation of freedom of mind and soul, to economic and social development of living, to health, education and happiness of all [...].⁴¹

Im Unterschied zur amerikanischen Kulturpolitik des Kalten Krieges, die Freiheit und Demokratie durch abstrakte Kunst propagierte, verstand Bardi die Kunst auch als einen Erfahrungswert, der aus dem Leben selbst hervorgeht und für dessen Verständnis das Wissen um die Geschichte von Bedeutung ist.⁴² Die abstrakte Kunst war dabei nur eine von mehreren künstlerischen Ausformungen, die in Folge von Bardi am MASP ausgestellt wurden.

während des Kalten Krieges wird dargelegt u.A. bei Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press 1983; Saunders, Frances Stonor: *The Cultural Cold war. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York: New Press 2000; Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine: *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89*, Köln: DuMont 2009.

41 Rockefeller, Nelson A.: „Citadel of Civilization“, in: *Habitat*, 1, 1950, unpaginert.

42 Z. Lima: Nelson A. Rockefeller, unpaginert.

Politik der Kulturvermittlung bei Bardi

In Bardis Artikel „Das Museum und die öffentliche Bildung“ fordert er nicht nur Widerstand, sondern auch eine „antimaterialistische Reaktion“ – ein Ausdruck, der das Museum als funktional, technisch und jenseits jeglicher traditioneller Mythologisierung von Kunst verortet:

Die Initiativen eines Museums, von denen wir bereits gesprochen haben, ein didaktisches, überzeugendes, vollständiges, ansprechendes, lebendiges und lebendes Museum (ein Museum also, das dem Traditionellen, das in seinen wissenschaftlichen und schwierigen Kommunikationshypothesen verschlossen ist, ablehnend gegenübersteht), kann, um eine anti-materialistische Reaktion zu erleichtern, ein Widerstand gegen den allgemeinen Verlauf sein.⁴³

In einem weiteren Artikel umschreibt Bardi die von der UNESCO proklamierte Maxime des „Scientific Humanism“ als einen Humanismus, der die Völker verbindet, die Kultur populär macht, den Geschmack bildet und so Bardi, „weitgefasste Ideen umschreiben sollte“.⁴⁴ Die Gründung der UNESCO als Vereinigung zur Förderung der interkulturellen Bildung, die im Jahr 1947 von 37 Staaten unterzeichnet wurde, ist ein Kind des Zweiten Weltkriegs. Ihre Leitidee besteht darin, dass Frieden im Geist von Menschen bestehen muss, weil sich Kriege im Geist bilden. Deswegen betont ihre Verfassung explizit die Bedeutung von Bildung als Weg für den Menschenfrieden. In „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, dem Grundlagenpapier zur Gründung der UNESCO, erinnert ihr erster Direktor, Julian Huxley (* 1887 in London; † 1975 in London)⁴⁵, an die Worte, mit denen der britische Premier-

43 „As iniciativas de um museu, do qual já fizemos menção, de um museu didactico, persuasivo, completo agradável, vivaz e vital (de museu, portanto, adverso ao tradicional, que é fechado em suas hipoteses científicas e de comunicação difícil, pode, entretanto, facilitar uma reação antimaterialista, pode opôr uma resistencia ao curso geral.” P.M. Bardi: O museu e a educação publica (Übers. der Autorin).

44 Bardi, Pietro Maria: „A ,UNESCO‘ e o futuro dos museus“, in: Diário de São Paulo, 4.4.1947.

45 Julian Huxley war Biologe, Philosoph, Schriftsteller und Humanist. Als erster Generaldirektor der UNESCO beteiligte er sich maßgeblich an der Ausarbeitung der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte.

minister Clement Attlee (* 1883 in Putney; † 1967 in London) genau diese Bedeutung von Bildung und die Gefahr von Ignoranz für den Menschenfrieden betonte:⁴⁶

Its [UNESCOs] Constitution defines these aims more fully. The preamble begins with Mr. Attlee's noble words – „since wars begin in the minds of men, it is in the minds of men that the defences of peace must be constructed“: it continues by stressing the dangers of ignorance – „ignorance of each other's ways and lives has been a common cause, throughout the history of mankind, of that suspicion and mistrust between the peoples of the world through which their differences have all too often broken into war“: and then proceeds to point out that the late war was made possible by the denial of certain basic principles – „the democratic principles of the dignity, equality and mutual respect of men“ – and by the substitution for them of „the doctrine of the inequality of men and races.“⁴⁷

Huxley prägt auch den Begriff des „wissenschaftlichen Humanismus“, wie er für die neugegründete Bildungs- und Kulturorganisation der Vereinten Nationen zu verstehen ist:

[...] the application of science provides most of the material basis for human culture, and also that the practice and the understanding of science need to be integrated with that of other human activities. It cannot, however, be materialistic, but must embrace the spiritual and mental as well as the material aspects of existence, and must attempt to do so on a truly monistic, unitary philosophic basis. [...] Thus the general philosophy of Unesco should, it seems, be a scientific world humanism, global in extent and evolutionary in background.⁴⁸

46 Clement Attlee war von 1945 bis 1951 Premierminister Großbritanniens. Vgl. auch Pearson, Christopher E.M.: *Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century*, London/New York: Routledge 2010.

47 Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946, S. 5, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068197> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

48 J. Huxley: Unesco, S. 7.

Für den ehemaligen Kunsthändler Bardi zählt im Rahmen dieser Definition vielmehr ein konkretes Arbeitsprogramm: Museen sollen „kreieren, kooperieren“ und die moderne Kunst voranbringen, eine „Bewegung für eine Kunst des Lebens“ („movimento por uma Arte Viva“) werden, was nur durch die „Arbeit von Bildung und Kultur“ möglich ist, die von der „Erlösung des Analphabeten bis hin zur post-universitären Bildung“ reicht.⁴⁹ Noch im selben Jahr, 1947, publiziert Bardi einen weiteren Artikel mit dem Titel „Für eine neue Kultur des Menschen“.⁵⁰ Es liegt nahe anzunehmen, dass er sich darin nochmals auf die von der UNESCO geforderten Umgestaltung der Gesellschaft durch die Kultur bezieht, die in Huxleys Grundlagenpapier sowie auf der zweiten UNESCO-Generalkonferenz in Mexico-City Ende 1947 gefordert wurde, wo Bardi persönlich über das MASP referiert hatte.⁵¹ In seinem Artikel plädiert Bardi für die Anerkennung der Gesellschaft als „lebende[n] Organismus, der sich aus lebenden Individuen zusammensetzt.“ Vertreter von Museen hätten die Aufgabe, etwas für die Menschheit zu tun, Museen hätten eine „politische Verantwortung“, wenn ihnen „absolute Freiheit, die ihre Unabhängigkeit, Autonomie und Objektivität garantiert“, zugestanden wird. Jedoch sollten „politische Reibungen und Kollisionen [...] außerhalb des Bereichs kultureller Kompetenz bleiben“, da es in der unmittelbaren Vergangenheit zu grundlegenden Fehlinterpretationen gekommen sei. Die

Summe solcher Fehlanpassungen spiegelt sich [...] deutlich im moralischen Leben der heutigen Welt wider. In keiner anderen Zeit wie in unserer hat der Mensch das dunkle Gewicht seiner

49 Im Original: „A Unesco é a entidade que pode realizar os votos que fazem os cultores da Nova Museologia, e dar vida ao suspcioso movimento por uma Arte Vida, como elementos entre os essenciais ao progresso da paz, que somente poderá ser obtida através da obra da Educação e da Cultura, no campo incomensuravel que vai da redenção dos analfabetos até a instrução post-universitaria.“ Bardi, Pietro Maria, „UNESCO e o futuro dos Museus“, in: *Diário de São Paulo*, 4.4.1947 (Übers. der Autorin).

50 Bardi, Pietro Maria: „Para uma nova cultura do homem“, in: *Diário de São Paulo*, 27.7.1947, wieder abgedruckt in: *Habitat 2*, Januar-März 1951, S. 1-2.

51 [o.V.]: „Aprovados pelo Congresso Internactional da UNESCO os principios estruturais do Museu de Arte de São Paulo. Organização dos Templos de Arte. O Sr. P. M. Bardi leu o relatorio sobre a organização da entidade paulista de artes figurativas e plasticas“, in: *Diário de São Paulo*, 19.II.1947.

Menschlichkeit und den Stolz, ein Mensch zu sein, gespürt. [...] Aber im Gegensatz zu dem, was in glücklicheren und weniger strengen Zeiten geschah, hat er, der gemeine Mann, das Bedürfnis, seinen Stolz zu rechtfertigen. Der Mann der modernen Kultur und insbesondere der Mann, der die Dokumente der Vergangenheit manipuliert (d.h. die Produkte des Geistes, die nach ihrer freien Reihenfolge ausgewählt wurden), hat heute die Aufgabe, die Funktion der gesamten Vergangenheit wiederherzustellen.⁵²

Für Bardi liegt diese Aufgabe in der neuen Funktion des Museums, das sich explizit außerhalb der Politik bewegen sollte, nicht ohne jedoch auch selbst gesellschaftspolitische Arbeit zu leisten. In der Vergangenheit hätten „Manipulatoren“, die einer oberflächlichen Rhetorik gehorchten, eine falsche Kultur vermittelt. In all den ab 1947 veröffentlichten Artikeln zeichnet sich eine Wende in Bardis Haltung ab, denn 1947 schien auch die „rote Gefahr“ durch das Verbot der PCB gebannt und eine Debatte um die Verurteilung faschistischer Taten fand nicht statt. Seine Orientierung an die abstrakt formulierten Bildungsideale der UNESCO lässt sich in seinen Texten ablesen:

Berühmte oder kluge Manipulatoren einer falschen und unbegründeten Kultur, die auch von der extremistischen Eile der Verfolgung des Sozialismus angefordert wurden, hatten jedoch eine unbestreitbare Funktion im allgemeinen Aufstieg des einfachen Mannes. Es ist jedoch leicht anzunehmen, dass die geworfenen Samen unerbittlicher waren. Keime der Rhetorik und Oberflächlichkeit statt Unterweisung, in Bezug auf einige der wichtigsten Nationen, das Übermaß an archäologischem Kulturalismus unter der politischen Explosion einiger Diktatoren, deren Auswirkungen sich auf die Bildung der jüngsten auflösten. Die derzeitige Bewegung der lehrreichen und konstruktiven Kultur, von der die UNESCO den fortschrittlichsten Aspekt darstellt, steht in entscheidendem Gegensatz zu jeder vulgären Absicht und beschleunigt das Wachstum direkter und konkreter Bildungsmethoden. Das Museum greift an dieser Stelle als am besten geeignetes und

52 Alle folgenden Zitate Bardi, Pietro Maria: „Para uma nova cultura do homem“, in: *Diário de São Paulo*, 27.7.1947 (Übers. der Autorin).

als einziges autorisiertes Instrument ein, sofern es das Erbe der menschlichen Kultur besitzt.

Gerade das von ihm konzipierte Museu de Arte São Paulo kann Bardi zufolge dieser Funktion gerecht werden. Das Museum müsse „funktional“, ein „funktionales Gehirn“ sein.

Auf diese Weise und fast plötzlich ändert das Museum seine Perspektiven, Absichten und Orientierungen und praktiziert eine Art friedliche Revolution, die seine Eigenschaften oder die Natur selbst verändert. Es ist offensichtlich, dass sich ein Teil der Umweltbedingungen, unter denen Museen noch zum Manövrieren gezwungen sind, als unzureichend für die neuen Missionen erweisen, an die sie gebieterisch gebunden sind.

Die neue Mission ist eine „Zusammenarbeit aller Kräfte der menschlichen Kultur durch konvergierende Linien zur demokratischen Bildung des modernen Menschen“, so Bardi. Ein Durchblick durch die frühen Zeitungsartikel lässt den Italiener als geschickt agierenden Impresario in Erscheinung treten, der die Mission seines Museums mit der gegenwärtigen internationalen Linie der Wiederherstellung der demokratischen Ordnung in Einklang brachte. Eine andere Lesart, insbesondere des Artikels „Für eine neue Kultur des Menschen“, legt dagegen nahe, Bardis Aussagen auch als einen indirekten Kommentar zu seiner eigenen politischen Vergangenheit zu interpretieren.

Demokratisierung der eigenen Vergangenheit

Aus dieser Perspektive reiht sich Bardi in die Reihe zahlreicher Museumsfachleute aus den Achsenmächten ein, die ihre politische Gesinnung den jeweiligen politischen Begebenheiten angepasst und sich nach dem Zweiten Weltkrieg auch explizit öffentlich für eine freie, demokratische Kultur und für den zunehmenden Einfluss aus den USA ausgesprochen haben. Diese in den ersten brasilianischen Jahren rasch unternommene Neupositionierung Bardis wird durch ein vom brasilianischen Zeichner Marcelo Grassmann (1925-2013) gefertigtes Porträt des deutschen Schriftstellers Leonhard Frank (* 1882 in Würzburg; † 1961 in München), das dem Artikel beigelegt ist, prominent unter-

mauert.⁵³ Frank gilt als einer der wichtigsten sozialkritischen und pazifistischen Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Autor floh vor den Nationalsozialisten in die USA und wurde dort und auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland als Kommunist und überzeugter Pazifist vom FBI überwacht. Einmal in der intellektuellen Welt São Paulos etabliert soll Bardis „demokratische“ Stimme rasch verstummen, nachdem sich eine antikommunistische Haltung unter der Elite breitgemacht hatte. Bardis internationaler Ansatz, der gleichzeitig von einer Erstarkung der arbeitenden Bevölkerung in Brasilien begleitet wurde, stieß erwartungsgemäß auf Seiten des reichen Bürgertums auf großen Argwohn. Denn brasilianische Eliten beobachteten die Stärkung der Arbeiter bereits nach 1945 mit Angst. Das Museum als traditioneller Ort der Elite – auch für die Künstlerschaft, die weitgehend aus großbürgerlichen Verhältnissen stammte – wurde zwar als ein idealer Ort zur „Kultivierung neuer Formen klassenübergreifender Geselligkeit“ dargestellt, in der Praxis zeigte sich jedoch ein anderes Bild.⁵⁴

Dass die Mischung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten oftmals nur proklamiert, jedoch nicht wirklich gelebt wurde, wird in der Auswahl der Lehrkörper und der Studierenden des MASP bzw. des Instituto de Arte Contemporânea ICA (sowie auch anderer Museumsschulen) sichtbar, die sich ausschließlich aus Mitgliedern der Mittel- und Oberschicht zusammensetzten. Insbesondere São Paulo als neue Kulturhauptstadt und Wirtschaftsmotor des Landes brachte einer bestimmten Schicht der Elite enormes Vermögen – und diese Elite war es, die neue Institutionen nach europäischem oder amerikanischem Vorbild gründete, nebst dem MASP auch das Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM/SP (1948) und das Teatro Brasileiro de Comédia (1948). Ein vielzitatierter Vorfall, der verdeutlicht, wie tief der Graben zwischen den Klassen in den brasilianischen Museen verlief, ereignete sich 1965 im Rahmen der Ausstellung „Opinião 65“ am Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro MAM/RJ, als Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro) erstmalig seine Körperskulpturen, die „Paran-

53 Grassmann war Illustrator für den *Diário de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1299116-morre-aos-88-o-gravurista-marcelo-grassmann.shtml> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

54 „The museum was viewed as an ideal place to cultivate agreeable new modes of interclass sociability.” A. Anagnost: „Limitless Museum”, unpaginiert.

golés“, öffentlich zeigte. Diese vielfarbigen Stoffskulpturen wurden von Tänzern der Manguera-Sambaschule getragen, denen es aber untersagt war, die Museumsräume zu betreten.⁵⁵ Und tatsächlich hat es Jahre gebraucht, bis sich auch auf Ebene der Museumsleitungen in Brasilien eine Öffnung abzeichnete.⁵⁶

Eine eigentliche Aufarbeitung der eigenen Geschichte hat Bardi zu keiner Zeit unternommen. Auch im hohen Alter schien er eine Konkretisierung seiner politischen Vergangenheit zu umgehen. In einem in den 1990er Jahren geführten Gespräch nennt er als Anlass für seine erste Reise nach Südamerika eine „italienisch[e] Ausstellung in Buenos Aires“ und meint, es hätte sich um eine Ausstellung zur „italienischen Kunst des Novecento“ gehandelt. Seine vieldiskutierte Ausstellung zur italienischen faschistischen Architektur, die Anlass der Reise war, blieb unerwähnt.⁵⁷ Gegebenfalls hat er sie mit seiner ersten Ausstellung in Rio de Janeiro verwechselt, die wirklich der italienischen Kunst gewidmet war. Es war Lina Bo Bardi, die sich auch in Brasilien weiterhin für politische Tendenzen interessierte. Ein Briefwechsel an seine Frau aus

55 Ramírez, Mari Carmen: *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, London: Tate Publishing/Houston: Museum of Fine Arts 2007, S. 377.

56 Sandra Benites vom den Guaraní Nandeva wurde im Frühling 2020 erste indigene Kuratorin eines brasilianischen Museums – im MASP São Paulo. Sie ist dort „curadora-adjunta de arte brasileira“, also assoziierte Kuratorin für brasilianische Kunst. <https://www.artnews.com/art-news/news/sandra-benites-curator-masp-1202672924> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

57 Die Originalpassage des Gesprächs lautete: „Digamos assim: passei pelo Brasil, creio, em 34 ou 35, trazendo uma exposição italiana a Buenos Aires, que foi um grande sucesso argentino. – Que exposição era essa, o ‚Novecento‘ italiano? Carrà, De Chirico, aqueles pintores?“ – Sim, sim, era.“ („Sagen wir mal so: Ich bin, glaube, [19]34 oder [19]35 durch Brasilien gereist und habe eine italienische Ausstellung nach Buenos Aires gebracht, was ein großer argentinischer Erfolg war. – Welche Ausstellung war das, das italienische „Novecento“? Carrà, De Chirico, diese Maler? – Ja, ja, das war es.“) Bardi, Pietro Maria/Sambonet, Roberto/Valentinetti, Claudio M.: *Diálogo pré-socrático*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Mailand: All'Insegna del Pesce D'oro 1996, S. 12. Bardi hatte zu dieser Ausstellung, die 1930 von der italienisch-jüdischen Kunstkritikerin und Journalistin (und Geliebten Mussolinis) Margherita Sarfatti präsentiert wurde und über die er in der Zeitung L'Ambrosiano berichtete, jedoch einen Bezug. Rusconi, Paolo: „Pietro Maria Bardi's First Journey to South America. A Narrative of Travel, Politics and Architectural Utopia“, in: Galimi, Valeria/Gori, Annarita: *Intellectuals in the Latin Space During the Era of Fascism*, London, New York: Routledge 2020, S. 57–84, hier S. 62.

dem Jahre 1963 zeigt, dass sich der um einige Jahre ältere Bardi von politischen Haltungen grundlegend entfernt hatte.⁵⁸

Dass das MASP ein Ort wurde, an dem der Zusammenprall zwischen den Klassen auf unterschiedlichen Ebenen sichtbar wurde, zeigte sich im Schulprogramm, in Bardis Publikationen zur brasilianischen Kunst sowie in den ersten Ausstellungen nach der Eröffnung. Die Bardis haben das erste MASP an der Avenida 7 de Abril als ein architektonisch-funktionales Museum entworfen, in dem die Begegnung mit Kunst für unterschiedliche Altersstufen stattfinden konnte. Aufschlussreich sind nicht nur die Programme des „Club Infantil de Arte“ („Kunstkinderklub“), die ein Puppentheater, Kunstklassen für Zeichnung, Aquarell, Malerei, Keramik, ein Schülerorchester und Tanzkurse beinhalteten, sondern auch die Fotografien, die die Tätigkeiten des Klubs dokumentieren. Diese zeigen vorwiegend Kinder mit heller Haut und nur ganz wenige einer gemischten Ethnie. Wieweit Bardi sein Programm beispielsweise für die arme Bevölkerung öffnete, wird in den Publikationen des MASP nicht verhandelt, eben so wenig wie die Kurskosten.⁵⁹ Die erste Ausstellung für die neugegründete Institution, die „Exposição didactica“, mag Aufschluss darüber geben, welchen generellen Blick auf die Kunst Bardi legen wollte – sowohl inhaltlich als auch formal-didaktisch. Fotografien der Eröffnung zeigen ausschließlich die weiße Bourgeoisie der Metropole. In diesem Zusammenhang ist auch zu erinnern, dass Assis Chateaubriand, der das MASP ins Leben ruf, dieses Museum Großgrundbesitzern und Unternehmern gegenüber oft als eine Art

58 Er schrieb während eines längeren Aufenthaltes in Italien an seine Frau: „[...] Ich habe eine Menge Bücher und Hefte gekauft, Mao, Sozialismus, Kommunismus, Afrika, etc., Werke, die Deine politischen und sozialen Wünsche befriedigen werden. [...] Kurz, ein Beitrag zur Aktualisierung Deiner Bildung für die Schlachten von morgen, aus denen ich mich heraushalten will.“ Brief vom 24.7.1963, zit. nach Carboncini, Anna: „Lina Bo und Pietro Maria Bardi – eine Beziehung zwischen Kunst und Architektur“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 185-190, hier S. 187.

59 Bardi versicherte, dass die Kurse am MASP kostenlos sind. [o.V.]: „Aprovados pelo Congresso Internacional da UNESCO os principios estatutais do Museu de Arte de São Paulo. Organização dos Templos de Arte. O Sr. P. M. Bardi leu o relatório sobre a organização da entidade paulista de artes figurativas e plasticas“, in: Diário de São Paulo, 19.II.1947.

„antikommunistische Festung des Bürgertums“ anpries⁶⁰ – eine Strategie der Inklusion der Arbeiterschaft war zumindest für den Gründer nie eine Option gewesen.

Der formal-didaktische Aspekt der Ausstellungen wurde bereits erläutert: Bardi stellte sie mit Hilfe des italienischen Künstlers und Dichters Emilio Villa (* 1914 in Mailand 1914; † 2003 in Rieti) auf rund fünfzig Paneelen zusammen, auf denen Reproduktionen und Erläuterungstexte auf Industrieriegeln angebracht waren. Die Ausstellung war ein bebildeter Kurs in Kunstgeschichte, von den „Anfängen der Menschheit“ bis in die Gegenwart.⁶¹ Vergleichbar mit Aby Warburgs „Mnemosyne-Atlas“, vereinte diese Bildersammlung Dokumente, Abbildungen von Objekten und Gemälden, unternahm formale Gegenüberstellungen und bot folglich dem Auge einen hierarchiefreien Blick auf die künstlerische Produktion der Menschheitsgeschichte.⁶² Interessanterweise hat der „Diário de São Paulo“ diese Ausstellung, die verschiedene Präsentationsformate hatte,⁶³ als Spiegel „[m]enschliche[r] Sensibilität durch die Manifestationen der Kunst“ („A sensibilidade humana através das manifestações da arte“, 2.10.1947) bezeichnet. Obwohl die europäische Kunstgeschichte vorwiegend mit der italienischen und französischen Kunst vertreten war, zeigten die Paneele in ersten Ansätzen auch „primitive“, außereuropäische und dekorative Kunst. Bardi definiert seine Vorstellung von Menschlichkeit auf seine Weise:

Die Menschheit ist nicht dazu bestimmt, den Dualismus zwischen herrschenden und dominierten Klassen, zwischen Aristokratie

60 F. Morais: Chatô, S. 481.

61 Villa arbeitete vom Studio dell'Arte Palma in Rom aus. Eine ausführliche Bearbeitung der „Didaktischen Ausstellung“ hat Stela Politano vorgelegt. Vgl. Politano, Stela: *Exposição didática e vitrine das formas. A didática do Museu de Arte de São Paulo, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas* 2010.

62 Der Bilderatlas des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg (* 1899 in Hamburg; † 1929 in Hamburg) gehört zu den grundlegenden Entwicklungen der Kunst- und Bildwissenschaft. Der Atlas dokumentiert visuelle Themen von der Antike bis in die Gegenwart und wurde von Warburg von den 1920er Jahren bis zu seinem Tod entwickelt. Es bestehen insgesamt 63 Tafeln. Vgl. Ohrt, Roberto/Heil, Axel (Hg.): *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, Berlin: Haus der Kulturen der Welt/London: The Warburg Institute London/Berlin: Hatje Cantz Verlag 2020.

63 S. Politano: *Exposição didática*, S. 51.

und Mobs, zwischen Eliten und Massen zu vertiefen: Die Menschheit muss auf die Bildung einer einzigen und großen Aristokratie abzielen.⁶⁴

Als „Herrschaft der Besten“ ist die Vorstellung einer tonangebenden Aristokratie im Kontext des nach der Vargas-Diktatur vorherrschenden Demokratisierungsdiskurses Hinweis auf eine toxische Gemengelage an den Museen. Die Aussage mag Bardis Selbstverständnis in seiner Rolle als neues Mitglied der Elite São Paulos sehr gut wiedergeben, während Lina Bo Bardi die Frage nach Einheit und Gleichheit, die sich insbesondere in der Aufwertung der indigenen Kunstproduktion nachzeichnen lässt, in ihren Ausstellungen und Museumskonzeptionen anders beantwortete. Bardis erste Ausstellungen am MASP waren europäischen Koryphäen wie Alexander Calder (1948), Le Corbusier (1950), Max Bill und Paul Klee (1951) und seiner Kunstsammlung vorwiegend italienischer und französischer „Meister“⁶⁵ gewidmet. Seine publizierten Überblicksdarstellungen zur brasilianischen Kunst, z.B. „New Brazilian Art“ (1970) und „O Modernismo no Brasil“ (1978), sind von einem auffallend abgeklärten, eher anthropologischen Ansatz geprägt. Auch wenn diese Publikationen gut dreißig Jahre nach Bardis Übersiedlung nach Brasilien entstanden sind, lässt sich an ihnen eine inhaltliche Linie zu den vor allem didaktischen Programmen am MASP zeichnen und zudem auf einen großen Einfluss seiner Partnerin Lina Bo Bardi schließen.

64 „A humanidade não está destinada a tornar mais profundo o dualismo entre classe dominante e classe dominada, entre a aristocracia e turbas, entre elites e massa: a humanidade deve visar a formação de uma única e grande aristocracia“. Bardi, Pietro Maria: *As mostras didáticas* [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand 1947, S. 2, zit. nach S. Politano: *Exposição didática*, S. 38 (Übers. d. Autorin).

65 Die Ausstellungen zu Bill und Le Corbusier zeigten Malerei, Skulptur, Architektur, Urbanismus und Industriegestaltung. Bardis Interesse lag darin, die Vorläufer der brasilianischen modernen Architektur aufzuzeigen. Insbesondere Le Corbusier war für Bardi ein „Richtungsweiser“ der modernen Architektur. Canas, Adriano Tomitão: „Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP“, in: *Colóquio Histórias da arte em exposições: modos de ver e de exibir no Brasil*, Campinas/SP: Museu de Arte Visuais 2014, S. 115-115, https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/adriano_sitei.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).

Bardis Publikationen der späten Jahre

„New Brazilian Art“ erschien 1970 im renommierten Praeger-Verlag in New York, der zu Beginn seines Bestehens Manuskripte antikommunistischer Dissidenten publizierte, ab 1958 auch Hauptverleger für das Whitney Museum of American Art war und zahlreiche Bildbände zur Kunst veröffentlichte.⁶⁶ Bardi legte drei thematische Schwerpunkte, um die Eigentümlichkeiten der brasilianischen Kunst darzustellen: Die Kunst der indianischen Stämme, „praktisch limitiert auf Keramik und Federarbeiten, die jetzt, leider seit der Durchdringung der weißen Zivilisation, weitgehend für Touristen produziert werden“; die „ländliche Populärkunst, die in Isolation, unbefangen, in handwerklicher Tradition, noch vor der industriellen Revolution“ hergestellt und „dort verbraucht, wo sie produziert wird“; sowie die „zivilisierte und repräsentative Kunst“, produziert durch „professionelle Künstler“.⁶⁷ Bardi war überzeugt, dass brasilianische Kunst international in der Kunst, in der Architektur und im Film Aufsehen erregen würde. Das Ziel seiner Publikation war es daher, die Natur dieser Produktion genauer zu erläutern. Im Vorwort zitiert er den französischen Kunsthistoriker Jean Cassou (* 1897 in Deusto/Spanien; † 1986 in Paris), Direktor des Musée d'Art Moderne de Paris von 1945 bis 1965, der anlässlich einer Ausstellung von sieben brasilianischen Künstlern in der Pariser Galerie XXe Siècle 1963 schreibt:

[T]he Brazilians are Brazilians above all for the great diversity of their origins. Each of them, in the midst of a mad confusion of the present world, is a destiny unto himself [...] ranging widely between the extreme primitive and the extreme avant-garde.⁶⁸

Ein „typisches brasilianisches Gefühl von Freiheit und Geräumigkeit“, ohne „verbotene Gebiete“, das sei das „unlimitierte Aktions-

66 Gegründet wurde der Verlag von Frederick A. Praeger (* 1905 in Wien; † 1994 in Boulder), einem nach Amerika ausgewanderten österreichisch-jüdischen Sohn einer Verlegerfamilie aus Wien.

67 Bardi, Pietro Maria: *New Brazilian Art*, New York: Praeger Publishers 1970, S. 5-6.

68 Cassou, Jean: *7 artistes brésiliens (7.-30.6.1963)* [Sergio de Camargo, Sonia Ebling, Piza, Luiza Miller, Krajcberg, Liuba, Flavio Shiro], Paris: Galerie XXe siècle 1963.

feld“ der brasilianischen Kultur, so Bardi.⁶⁹ Die Publikation wirft einen historischen Rundumblick auf die handwerkliche und bildende Kunst, auf Skulptur, Architektur und Design, Film und Theater. Zwar finden heute bekannte Kunstschafter der 1960er Jahre darin kurz Erwähnung, darunter Hélio Oiticica, Mira Schendel (* 1919 in Zürich; † 1988 in São Paulo) und Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro), ein Hinweis auf die restriktive Politik und ihre Auswirkungen auf die Kultur seit Etablierung der Militärdiktatur 1964 lässt sich jedoch nicht finden. Auch die damals unter politischer Verfolgung stehenden heute in Rio de Janeiro lebenden Künstler Artur Barrio (* 1945 in Porto), Antonio Manuel (* 1947 in Avelãs de Caminho) und Cildo Meireles (* 1948 in Rio de Janeiro) bleiben außen vor.⁷⁰ All diese Kunstschafter lebten mit Ausnahme von Mira Schendel in Rio de Janeiro, was ein Grund dafür sein kann, dass sie für Bardi nicht von großer Relevanz waren, hatten doch die künstlerischen Gruppierungen in Rio de Janeiro und São Paulo und die Grundlagen, auf denen sich die jeweilige Avantgarde ab den 1960er Jahren entwickelt hatte, nur wenige Überschneidungspunkte.⁷¹ Zudem blieb Bardis Ansatz historisch, obwohl der 1968 erlassene „Ato Institucional no. 5“ die Presse- und Versammlungsfreiheit außer Kraft setzte und zahlreiche Kritiker des Regimes verhaftet wurden. Es ist vorwiegend die Arbeit Lina Bo Bardis und des MASP, die er zum Maßstab für eine positive Würdigung brasilianischer Kultur macht. Für Pietro Maria Bardi war diese Kultur eingebettet in eine globale Entwicklung und gleichzeitig das Ergebnis einer innerbrasilianischen kulturellen Synthese aus „diversen Immigrationsströmungen, der Vermischung der unterschiedlichsten Rassen [sic!]. [...] Jede Person

69 P.M. Bardi: *New Brazilian Art*, S. 5-6.

70 Calirman, Claudia: *Brazilian Art under Dictatorship*: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles, Durham : Duke University Press Books 2012.

71 Zum Unterschied der Kunstentwicklung in Rio de Janeiro und São Paulo vgl. Pedrosa, Mário: „Paulistas e cariocas“, in: *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 19.2.1957, wiederabgedruckt in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. *Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 274-275; Morais, Frederico: „A crise da vanguarda no Brasil“, in: ders.: *Artes plásticas. A crise da hora atual*, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1975, S. 69-117; Amaral, Aracy A.: „Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio“, in: dies.: *Projeto construtivo brasileiro na arte*, Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte/Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro 1977, S. 311-317.

brachte seine eigenen Gepflogenheiten und Gebräuche, nicht um sie aufzuoktroieren, sondern dem Rest hinzuzufügen und ihr eine Modifikation zu ermöglichen [...].“⁷² Damit verortete sich Bardi innerhalb eines Kulturkonzepts, das sich stark an die anthropophagische Theorie des Modernismo anlehnt, dessen Ziel die Durchdringung und Assimilierung der Stärken des „Fremden“ in die „eigene“ Kultur war. Vor diesem Hintergrund kam Bardi zu dem Urteil, dass sich viele europäische (Kunst-)Migranten – dazu zählte er auch in Europa ausgebildete brasilianische Kunstschaaffende – zu oberflächlich mit der brasilianischen Kultur beschäftigt hätten.

Has all this choreographic and figurative splendor (one need only think of samba schools, of the spiritual rites of Roman Catholicism, or the tense liveliness of popular music) had any influence on contemporary art? It is difficult to say. Some European artists who have settled in Brazil have taken superficial note of this rich natural and human material, but they have not troubled to go into it deeply, to absorb it, or to discover any inner spiritual meaning; they have rarely stirred beyond the Europeanized cities, continuing their lives with their bodies on the Tropic of Capricorn and their minds beyond the ocean.⁷³

Trotz des unpolitischen Ansatzes ist „New Brazilian Art“ eine aufschlussreiche Quelle zur damaligen Kulturproduktion, die Bardi zufolge weitgehend auf eine europäisch-amerikanisch orientierte Kulturelite und auch Vertreter der brasilianischen Populärkunst zurückging. Damit wandte Bardi letztlich das in der globalen Kunstgeschichte dominierende Paradigma von Zentrum und Peripherie auf Brasilien an. Die Vertreter der Populärkunst waren in der Publikation auch nur durch ihre Objekte, nicht aber als Individuen vorgestellt. Nebst den Einführungen in die verschiedenen Kapitel enthält der Band zahlreiche Abbildungen mit Kurzbeschreibungen, die in einem sehr dokumentarischen Stil verfasst. Einige Formulierungen lassen eine kolonialismuskritische Haltung durchscheinen – wenngleich sich die Frage stellt, ob es

72 P.M. Bardi: *New Brazilian Art*, S. 84.

73 Ebda, S. 85.

sich hier nicht nur um politisch korrekte Äußerungen handelt, die aus privilegierter Position formuliert wurden:

It should not be forgotten that in some areas of Brazil there are Indian tribes still living in the Neolithic age and producing works of handicraft in pottery, wood, stone and feathers according to primeval traditions in spite of the influence of white civilization – which is always detrimental, unfortunately.⁷⁴

Bardis Haltung darf in engem Bezug zur Arbeit von Lina Bo Bardi, seiner Frau und Weggefährtin, mit der er zahlreiche Projekte ins Leben gerufen hat, gesehen werden. Es mag vorwiegend an ihrer Mission gelegen haben, dass er 1970 schrieb:

[...] Heirs of the Andean civilizations migrated down the Amazon towards the Atlantic, and some of these tribes, such as the Tapuyans, the Cuna, and those of the Marajoan culture, failed to escape the slaughter of the colonists and are now extinct; others, like the Carajás, the Tapirapés and the Bororós, have survived, and they produce among themselves an art that lends this profile a touch of the archaic; yet it is up to date as well, since the distinction between „barbaric“ and civilized art is no longer made.⁷⁵

Pietro Maria Bardi ist ein historisches Beispiel, wie sich toxische Verbindungen, gelebter Museumsalltag und Diskrepanz zwischen Proklamation und Theorie sowie der Praxis des gesellschaftlichen Alltags verbunden haben. Von einer gleichwertigen Bildung durch das Museum und einer ethnischneutralen Wertung des Menschen konnte bei Bardi noch nicht gesprochen werden, doch zeigt sich in seiner beruflichen Biografie ein Paradigma, das zahlreichen Meinungsbildnern einer sich globalisierenden Welt zu eigen war.

74 Ebda., S. 9.

75 Ebda.



„Bahia no Ibirapuera“, 5. Biennale São Paulo, 1959