

1.2

Lina Bo Bardi: Das soziale Museum und die Gegenausstellung als Beitrag zur gesellschaftlichen Bildung

Wahre Demokratie kann nicht ohne „Volksaufklärung“ auskommen, sondern muss dem Volk sofort die Fähigkeit und die „Instrumente“ geben, aktiv am Kampf für die nationale Kultur teilnehmen zu können: Analphabetismus und kulturelle Verlassenheit sind geeignete Gründe für eine Form von „Bevormundung“, ein Palliativ, das nicht den Bedürfnissen eines wirklich autonomen Landes entspricht.¹

Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom; † 1992 in São Paulo) fasst ihr Verständnis einer Demokratie „von unten“ unter anderem in einem von Philosophiestudierenden geführten Interview zusammen, das nach dem Militärputsch vom 31. März 1964 stattfand, der die Präsidentschaft von João Goulart (* 1918 in Rio Grande do Sul; † 1976 in Mercedes)² beendete. Nach Jahren der Stärkung ziviler Rechte in Brasilien läutete der von der amerikanischen CIA unterstützte gewaltsame Coup eine lange Phase der Zensur, der Beschneidung künstlerischen und gesellschaftlichen Ausdrucks und damit einen Exodus namhafter Intellektueller und Künstler wie Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro), Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de

¹ „A verdadeira democracia não pode prescindir do ‚esclarecimento popular‘, mas precisa imediatamente dar ao povo a capacidade, os ‚instrumentos‘ para poder participar ativamente na luta pela cultura nacional: o analfabetismo o abandono cultural são terrenos próprios para uma forma de ‚paternalismo‘, paliativo que não corresponder às necessidades dum país verdadeiramente autónomo.“ Interview, Universidade do Paraná, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, mit Lina Bo Bardi, 1964, Documents of Latin American and Latino Art, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts Houston, <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1110867#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=199%2C1057%2C1706%2C954> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

² João Belchior Marques Goulart war von 1961 bis 1964 demokratisch gewählter Präsident Brasiliens. Er war bereits Vizepräsident unter Juscelino Kubitschek.

Janeiro) oder Paulo Freire ein (* 1921 in Recife; † 1997 in São Paulo). Als Bo Bardi das Interview führte, lebte sie in Salvador da Bahia und war noch für kurze Zeit Direktorin des Museu de Arte Moderna da Bahia MAM/BA, das sie von 1959 an auf Einladung der dortigen Regierung aufgebaut und geleitet hatte. Nachdem das Militär ihre Institution besetzt hatte, demissionierte die politisch links stehende Bo Bardi von ihrem Posten und kehrte nach São Paulo zurück. Aus Salvador mitnehmen sollte sie ihr starkes Interesse für die Mythen Brasiliens, für die magischen Kräfte der Natur und eine in ihren Ausstellungen und pädagogischen Programmen einzigartige Idee von Bildung für alle Gesellschaftsgruppen.

Dieses Kapitel erhellt Bo Bardis breite humanistische und pädagogische Haltung, die ihre architektonischen Projekte und Ausstellungen prägte. Bo Bardi erschloss bis dato unbekannte Wege, um die „arte popular“ indigenen Ursprungs in die Breite der brasilianischen Gesellschaft zu tragen. Sie verstand die „arte popular“ als einen wichtigen Nährboden des Humanismus, der sich grundlegend vom „wissenschaftlichen“ Humanismus internationaler Prägung unterschied, den ihr Mann proklamierte. Letzterer basierte auf einem von Fortschritt, Technologie- und Wissenschaftsgläubigkeit geprägten Verständnis, das zu einer Verbesserung der Lebenswelten für die gesamte Gesellschaft führen sollte. Aktuelle Reinszenierungen des Werks Bo Bardis wie beispielsweise die Ausstellung „O mão do povo brasileiro“ (2016) am Museu de Arte de São Paulo/MASP haben aufgezeigt, wie komplex und nach wie vor anspruchsvoll eine Diskussion um Bo Bardis Praktiken in Brasilien, auch aus internationaler Perspektive, ist. Gerade die Fragen nach der Integration indigenen Wissens in einen westlichen Ausstellungskontext, nach der Bedeutung der Materialität kosmologischen Ursprungs sowie nach der nach wie vor geforderten gesellschaftlichen Egalität von indigenen und mestizischen Intellektuellen sind bis heute ungelöste Spannungsfelder. Auch wenn dieses Kapitel diese Themenbereiche nicht in aller Tiefe erfassen kann, so sollen sie zumindest als Fragekomplexe weiter ausformuliert werden.

Lina Bo Bardi und das soziale Museum

Lina Bo, in Italien noch Achillina Bo, hatte Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) im Rahmen ihrer journalistischen Tätigkeit kurz nach dem Krieg in Rom kennengelernt und 1946 geheiratet.

Auf Grund der dortigen veränderten politischen Situation entschlossen sich beide, nach Brasilien auszuwandern. Pietro Maria Bardi hatte damals bereits Kontakte nach Brasilien geknüpft, was einen Entscheid für dieses Land begünstigte. Linas politische Situation war durch ihre Verbindungen mit dem italienischen Widerstand und ihre Prägung durch Antonio Gramscis Theorien der Unterdrückung Bardis faschistischer Vergangenheit grundlegend entgegengesetzt. Das Ehepaar entschied sich, ein neues Leben in einem Land zu beginnen, in dem Intellektuelle und Industrielle nach der Beendigung der ersten, diktatorischen Ära des faschismus- und nationalsozialismusfreundlichen Getúlio Vargas (* 1882 in São Borja; † 1954 in Rio de Janeiro) (1930-1945) für die Zukunft des Landes auf verschiedenen Ebenen aktiv wurden. Die einheimische Industrie in Brasilien wurde von einem massiven Aufschwung erfasst und war ein ideales Laboratorium für eine junge Architektin und Möbeldesignerin, um dort Fuß zu fassen. Nach ihrer Ankunft gründete Bo Bardi mit dem italienischen Designer Giancarlo Palanti (* 1906 in Mailand; † 1977 in São Paulo) das „Estúdio de Arte e Arquitetura Palma“ (1948-1951) und gestaltete zahlreiche Wohnmöbel. Mit ihrem Mann realisierte sie zeitgleich die beiden Ausstellungsgeschosse des 1947 gegründeten MASP innerhalb des Bürokomplexes des Zeitschriftenverlags „Diários Associados“. Mit der Zeitschrift „Habitat“ gründete das Paar zudem ein wichtiges Sprachrohr für ihre Anliegen. Privat plante und baute Bo Bardi 1951 das Wohnhaus des Ehepaars im Stadtteil Morumbi, die „Casa de Vidro“ („Gläsernes Haus“), ein Werk, das sofort von amerikanischen, britischen und italienischen Architekturjournalen wie „Domus“, „Architecture d'Aujourd'hui“, „Contract Interiors“ und „Architect and Building News“ rezipiert wurde.³ Der brasilianische Architekturhistoriker Renato Anelli macht insbesondere drei Phasen im Werk Bo Bardis aus, wobei nur die erste von 1946 bis 1958 wesentlich durch die Zusammenarbeit mit ihrem Mann geprägt war, die zweite die Zeit in Salvador da Bahia betrifft und die dritte Phase mit der Planung und Eröffnung des MASP-Neubaus 1968 begann.⁴

3 Veikos, Cathrine: Lina Bo Bardi. The Theory of Architectural Practice, London/New York: Routledge 2014, S. 3.

4 Anelli, Renato: „Lina Bo Bardi im Kontext der brasilianischen Wirtschafts- und Sozialpolitik“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 169-182.

Kritik an den Museen als intellektuelle Mausoleen

Nach dem Ende des militärdiktatorischen „Estado Novo“ von Getúlio Vargas (1937-1945) war Brasilien ein Land im demokratischen und industriellen Umbruch. Themen der Entwicklung, Industrialisierung und der Beseitigung von Armut prägten die politische Debatte. Diese Zeit war jedoch von kurzer Dauer, denn der Kalte Krieg veränderte die Interessenlage und Brasilien geriet ins antikommunistische Visier der USA. Eng verbunden mit Assis Chateaubriand (* 1892 in Umbuzeiro/Paraíba; † 1968 in São Paulo) hatte Pietro Maria Bardi und folglich auch Bo Bardi Kontakt mit der politischen und wirtschaftlichen Elite des Landes. In diese ersten Jahre fielen auch Bo Bardis Schriften zum Museum, die in „Habitat“, dem Magazin des neu gegründeten MASP, veröffentlicht wurden. Bereits die erste Ausgabe des Magazins beinhaltet den richtungsweisenden Aufsatz „O museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus“ („Das Kunstmuseum São Paulo. Die soziale Funktion des Museums“). Die junge Architektin kritisiert darin die traditionelle, sprich bürgerliche Aufgabe der Bewahrung und „Verräumlichung“ von Sammlungen der Hochkunst in den Museen, weil diese dadurch zu einem „intellektuellen Mausoleum“ für das Bürgertum würden.⁵ Im Unterschied dazu würde sich das jüngst gegründete MASP, so Bo Bardi, explizit an eine „nicht informierte Masse“ wenden, die weder „intellektuell noch vorbereitet“ ist. Damit ging Bo Bardi den Sonderweg eines „Paradox[es] und [der] äußerste[n] Übertreibung“⁶, bestand die Sammlung des MASP zur Zeit der Gründung aus privaten Schenkungen von Werken der Renaissance, Barock und der klassischen Moderne, also der Hochkunst. Zur Gründung stammten alle Bilder aus der Zeit vor dem Ersten Welt-

⁵ Alle folgenden Zitate Bo Bardi, Lina: „O Museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus“, in: Habitat, 1, Oktober-Dezember 1950, S. 17. Bardi wird in ihrem Artikel „Explanations on the Museum of Art“, publiziert im O Estado de S. Paulo am 5.4.1970, nochmals auf die für sie so wichtige Entauraturierung der Werke eingehen. Bo Bardi, Lina: „Explanations on the Museum of Art“, in: Pedrosa, Adriano (Hg.): Concreto e Cristal. O Acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi, Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 137-138.

⁶ Bardi, Pietro Maria: „Die Geschichte des Museums von São Paulo“, in: Meisterwerke aus São Paulo, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1954, unpaginiert.

krieg.⁷ Der zu Beginn noch stark gewichtete Schwerpunkt auf die alte Kunst, darunter auch auf die „pintura italiana antigua“ von Bellini, Rafael oder Mantegna, die auch für die Faschisten zu den Merkmalen der „stolzen europäischen Zivilisation“ gehörten,⁸ markierte genau dieses Paradox, da sich die Schulung der Masse zumindest zu Beginn ihrer Tätigkeit genau an diesen Werken der Hochkultur realisieren sollte. Die Anzahl der täglichen Besucher – „rund 500 pro Tag“ –, sei „zufriedenstellend“, so Bo Bardi. Im MASP wolle sie

[...] eine Atmosphäre schaffen, ein Verhalten, das in der Lage ist, beim Besucher die mentale Voraussetzung [Form] zu bilden, die für das [bessere] Verständnis des Kunstwerks angepasst ist, und in diesem Sinne gibt es keinen Unterschied zwischen einem alten Kunstwerk und einem Werk der modernen Kunst.⁹

Bo Bardi kritisiert in diesem und weiteren Artikeln die Präsentation von Werken nach Chronologie, die sich seit der bürgerlichen Wende des Pariser Louvre in den Museen durchgesetzt hat.¹⁰ Sie will einen „Schock“ in den Besuchern produzieren, um sie neugierig zu machen und sie aufzufordern, die Kunst selbstständig und aktiv zu erforschen. Dabei haben die beiden Bardis auch nicht davor zurückgeschreckt, den in prächtigen Gemälderahmen gefassten und auf Metallstangen frei im Raum positionierten Werken zahlreiche Pflanzen der regionalen Flora beizustellen, wie Fotos aus der Zeit beweisen. Die auf der Rückseite von

7 Der Düsseldorfer Museumsleiter Gurlitt bemerkte auch, „darunter sehr bedeutende Bilder, die vor 1933 deutschen Sammlern gehören“. Gurlitt, Hildebrand: „Vorwort“, in: Meisterwerke aus São Paulo, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1954, unpaginiert.

8 Ein Hinweis dazu liefert Muniz, Durval: „Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos“, in: Pedrosa, Adriano/Toledo, Tomás (Hg.): A mão do povo brasileiro 1969/2016, São Paulo: MASP 2016, S. 71-85, hier S. 74.

9 „O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a fórmula mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna.“ L. Bo Bardi: O Museu de Arte de São Paulo, S. 17 (Übers. der Autorin).

10 Eingeführt durch den von Napoleon eingesetzten neuen Direktor des Louvre, Dominique-Vivant Denon. Schubert, Karsten: The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day, London: Ridinghouse 2009.

Leinwand oder Rahmen angebrachten Etiketten boten dazu die Angaben zu Geschichte, Provenienz und Besitzverhältnissen. Mit der expliziten Hängung im Raum wollte Bo Bardi diese Präsentation als Thema per se sichtbar machen. Die Besucher sollten „spazierend“ hinter die Werke blicken und auch Keilrahmen, Nägel und Heftklammern sehen – also nicht nur einen Blick auf die Installationsmechanismen des Museums werfen, sondern auch auf die Produktionsvorgänge bei der Herstellung von Kunstwerken. Bo Bardis Installation zeigte auf diese Weise ein „destabilisiertes Feld der kulturellen Produktion“¹¹. Mit diesem didaktischen Gedanken stellte Bo Bardi auch verschiedene Medien einander gegenüber, darunter Gegenstände, Fotografien, Reproduktionen und schriftliche Dokumente, die auf diese Weise in der Ausstellung erkundet werden konnten. Mit dem gleichen didaktischen Verständnis können, schreibt die Architektin, sowohl „Ausstellungen der Abstraktion und der eher primitiveren Kunstformen“, als auch „Ausstellungen der angewandten Kunst und der Entwicklung des Stuhls durch die Zeiten der Zivilisation“ gezeigt werden, wenn notwendig auch durch Dokumentationen oder Ausstellungsmodelle. Für Bo Bardi musste das Museum „didaktisch für die Masse“ sein, es durfte nicht nur „Hauptwerke der Kunst“ („obras primas“) zeigen. Die Öffentlichkeit sollte einen anderen Blick auf Objekte werfen können, auf Objekte, die traditionellerweise nicht als „Kunst“ galten – gerade auch, um Raum für Vergleiche zu schaffen.¹² Da das neu gegründete MASP in den ersten Jahren seines Bestehens in einem Bürokomplex untergebracht war, konnte Bo Bardi ihre Vorstellungen einer entauratisierten, niederschwelligen Präsentation perfekt umsetzen.

Mit dem Artikel „Die soziale Funktion des Museums“ hat Bo Bardi einen allgemeinen didaktischen Anspruch auf der Basis der for-

11 Im Sinne Bourdieus, zit. nach Caffey, Stephen Mark/Campagnol, Gabriela: „Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo“, in: Journal of Conservation and Museum Studies, 13, 1, 5, S. 1-13, hier S. 7.

12 „Warum sollte auch das Kriterium, zu ignorieren, was die Öffentlichkeit für Kunst hat, bereits als veraltet angesehen werden, und wie kann man erklären, dass eine Sache wertlos ist, wenn sie nicht parallel zu dem, was Wert hat, als Beweismittel aufgestellt wird?“ [“Por que tambem o criterio de ignorar o que o grosse publico tem por arte já deve ser considerado superado, e como explicar que uma coisa nada vale se não se a coloca, em evidencia, paralela áquilo que tem valor?”] L. Bo Bardi: O Museu de Arte de São Paulo, S. 17.

malen Ausstellungsgestaltung für das MASP skizziert. Dabei lag ihr der Gedanke nahe, das Museum als Bildungsstätte für alle zu konzipieren. Dieser Ansatz hatte sich auch in der allgemeinen internationalen Debatte um die Bedeutung und pädagogische Rolle von Museen nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs durchgesetzt, wie auch die wichtigen Arbeiten der Museumsdirektoren Alfred H. Barr (* 1902 in Detroit; † 1981 in Salisbury/Connecticut), Willem Sandberg (* 1897 in Amersfoort; † 1984 in Amsterdam), Jacques Rivièr (* 1886 in Bordeaux; † 1925 in Paris) oder später Pontus Hultén (* 1924 in Stockholm; † 2006 in Stockholm) zeigten.¹³ Die Architektin wird jedoch noch andere Wege gehen, um Kunst, Kultur und Gesellschaft als „emanzipierende Masse“ miteinander zu verschränken. Das wird sich insbesondere an ihrem Umgang mit dem wahrgenommenen Nord-Süd- bzw. Zentrum-Peripherie-Gefälle und dem Einbezug indiger und populärer Objekte zeigen. Doch zunächst sollten wir einen Blick zurück auf ihre italienischen Anfänge werfen.

Bo Bardis italienisches Erbe

Die gestalterischen Versuchsanordnungen, die Bo Bardi in São Paulo umsetzte und die sie im Stil eines Pamphlets im Artikel „Die soziale Funktion des Museums“ zusammenfasste, hatte sie bereits für einen Messestand der Firma Rhône-Poulenc in Italien entwickelt.¹⁴ Dieser

¹³ Ballarin, Matteo: Rivièr, Sandberg, Bardi. Il Museo degli anni cinquanta, Venedig: Università Iuav di Venezia 2017.

¹⁴ Zahlreiche Artikel beschäftigen sich mit dieser einzigartigen Sammlungspräsentation. Wiederholt wird in der Forschung auch auf den Einfluss der Ausstellungsgestaltung italienischer Architekten des Razionalismo verwiesen, wie beispielsweise Franco Albini, der für die Pinacoteca di Brera in Mailand und den Palazzo Bianco in Genua Ausstellungen eingerichtet hat. Vgl. Buergel, Roger M.: „This Exhibition Is an Accusation‘: The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi“, in: Afterall. A Journal of Art, Context, and Enquiry, 26, Frühling 2011, <https://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi> (letzter Zugriff: 19.3.2022); A. Pedrosa: Concreto e cristal; Anelli, Renato: „Origins and Topicality of the MASP’s Transparency“, in: A. Pedrosa: Concreto e cristal, 51–55; Moura, Sabina: „Alike, but not the Same: The Reenactment of Lina Bo Bardi’s Display for the São Paulo Museum of Art (1968–2015)“, in: Stedelijk Studies, 5, Herbst 2017, <https://stedelijkstudies.com/journal/reenactment-lina-bo-bardis-display-sao-paulo-museum-art-1968-2015> (letzter Zugriff: 19.3.2022).

Messestand war ihre erste Ausstellung überhaupt und ihre letzte berufliche Tätigkeit in Italien. Er zeigte bereits die zentralen Prinzipien ihres Ausstellungsdesigns: freie Aufhängungen, die Loslösung von Wänden, Vitrinen, keine Saaltexte und vor allem hierarchiefreie Präsentationsweisen und ein Gespür für Theatralität.¹⁵ Ein solches Konzept hat sie auch in der ersten Ausstellung mit ihrem Ehemann in Brasilien umgesetzt, die Werke aus der Sammlung von Pietro Maria Bardis Galerie in Rom zeigte und im Ministerium für Bildung und Gesundheit (MES) in Rio de Janeiro zu sehen war (1946). Was sie im Artikel „Die soziale Funktion des Museums“ beschrieb, war folglich bereits praktisch von ihr in Italien erprobt worden.

Bo Bardi entwickelte aus diesen ersten freien Ausstellungs-gestaltungen heraus in den 1960er Jahren ihre Gemäldepräsentation mit transparenten, frei im Raum stehenden Staffeleiständern für den großen Ausstellungssaal des MASP-Neubaus an der Avenida Paulista. Nach über zehnjähriger Planungsphase wurde das „schwebende Museum“ 1968 eröffnet und läutete Bo Bardis dritte Werkphase ein. Der Hauptsaal ist unbestrittener Höhepunkt des von Bo Bardi bis ins architektonische Detail begleiteten Neubaus.¹⁶ Konstruktive und graphische Elemente der Architektur und des Museumsdisplays wurden Teil eines Gesamtkonzepts, um die Grenzen zwischen Raum und Inhalt, Museum und Besucher transparent erscheinen zu lassen. Heute gilt Bo Bardis Gesamtwerk als Inkunabel der Architektur- und Ausstellungsgeschichte. Den Raum unter dem Kubus, gehalten in sogenannten „rohen Materialien“, hatte die Architektin als öffentlichen Platz in ihr Konzept mit einbezogen, ebenso die offene Treppe, die in ihrem ursprünglichen Entwurf direkt in den Ausstellungsraum hätte führen sollen. Dazu schrieb Bo Bardi nochmals ein Pamphlet, in dem sie erneut die „Kirchenatmosphäre“ der Museen anklagt. Sie unterstreicht, dass die bewusste Entauratisierung der Werke, wie sie im Neubau des MASP geschieht, für bestimmte Gesellschaftsschichten jedoch auch „furchterregend“ sei,

¹⁵ Lima, Zeuler R.: „Zwischen Kuriositätenkabinett und Teatro Povero – Lina Bo Bardis Ausstellungspraktiken“, in: A. Lepik/V.S. Bader: Lina Bo Bardi 100, S. 67–84, hier S. 68/69.

¹⁶ Die Installation von Lina Bo Bardi wurde aus konservatorischen Gründen 1996 abgebaut und erst 2015 mit der Ausstellung Picture Gallery in Transformation am MASP wieder neu unter der Direktorenchaft von Adriano Pedrosa installiert.

wie eine Prophezeiung fundamentalen Wandels [...] Es war meine Intention, die Aura, die ein Museum immer umgibt, zu zerstören, das Kunstwerk als ein Werk zu präsentieren, als eine Prophezeiung für ein Werk, das jedem zugänglich ist.¹⁷

Bo Bardi hat für den Neubau des MASP mit dem Belvedere Trianon einen Ort gewählt hat, der damals schon zu den Plätzen der paulistaer Elite zählte und Sinnbild für den kulturellen Kosmopolitismus und die städtische Moderne war. Damit hat sie eine neue Auratisierung der Architektur und des städtischen Kontexts geschaffen, die nicht explizit in die Argumentation der Architektin eingeflossen ist. Wie sich zeigen wird, erschwerte die Aura und Größe des Gebäudes vielen Schichten der Bevölkerung den Zugang und damit auch die Begegnung mit den vermeintlich entauratisierten Werken. Wie Bo Bardi bemerkt, sei es für einige „furchterregend“, die freistehenden Werke im Hauptaum des MASP zu sehen. Mit dieser Beurteilung hat die Architektin die gebildete Bürgerschicht im Blick, was zeigt, dass sie ihr Konzept der Entauratisierung der Werke am Diskurs ihrer Gesellschaftsschicht ausrichtet. Dass diese Verortung zunächst nicht augenscheinlich ist, zeigt die Rezeption des MASP¹⁸ und der „dekolonisierenden“ Ausstellungen Bo Bardis.

Das dekolonisierende Potential in Bo Bardis Ausstellungen

Der Präsentation der Gemälde auf transparenten Ständern innerhalb des weiten, offenen Raumquaders wird heute ein „dekolonisierendes Potential“¹⁹ zugesprochen. Adriano Pedrosa²⁰ sieht in der Präsentation

17 Bo Bardi, Lina: „Explanations on the Museum of Art“, in: A. Pedrosa: *Concreto e cristal*, S. 138.

18 Die Verortung des „Sozialen“ bei Lina Bo Bardi, wie es Roger Buergel macht, wird erst wirklich augenscheinlich in ihrem ausgereiftesten Projekt, dem SESC Fábrica da Pompéia (1977-1986). R.M. Buergel: This Exhibition Is an Accusation.

19 Pedrosa, Adriano: „Concrete and Crystal: Learning with Lina“, in: A. Pedrosa: *Concreto e cristal*, S. 22-27, hier S. 22.

20 Adriano Pedrosa ist seit 2014 künstlerischer Direktor des MASP. Kurz nach seiner Ernennung hatte er die Rückgestaltung des MASP nach den Plänen Bo Bardis angekündigt. Neri, Louise: „Multiplo-Diverso-Plural: Museu de Arte de São Paulo“, in: Gagosian Quarterly, Sommer 2020, <https://gagosian.com/quarterly/2020/05/28/multiplo-diverso-plural-museu-de-arte-de-sao-paulo-interview> (letzter Zugriff: 19.3.2022).

der Werke einen Weg, diese nicht als Luxusware zu verstehen, sondern als ein Produkt der künstlerischen Arbeit, die mit einem Alltag verknüpft ist. Mit dieser Beurteilung erzählt er Bo Bardis Narrativ weiter, das sich an einer Neubewertung des populären Handwerks abarbeitete.

It is important to think about the easels within the architectural program of the museum, a program that is decolonizing, and therefore pioneer. The question that this program seems to answer is how it is possible to present or tell a story, or several stories around art, with a rich European collection, without replicating a European history, a European model, both of history and museum. And in this sense that the MASP program is a decolonizing one.²¹

Pedrosa nimmt mit dieser Einordnung Bezug auf die sehr positive Aufnahme des Neubaus von 1968 seitens der gebildeten Kulturschicht und Gesellschaft. So beschrieb der US-amerikanische Komponist und Künstler John Cage (* 1912 in Los Angeles; † 1992 in New York) das MASP kurz nach seiner Eröffnung als eine „Architektur der Freiheit“²². Weit entfernt war die Kritik an den für das Klima ungeeigneten Elementen wie die Glasfassaden, die Max Bill (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) an der brasilianischen Architektur noch in den 1940er Jahren scharf kritisiert hatte.²³ Damals hatte Bill das unter der Leitung von Le Corbusier (* 1887 in La-Chaux-de-Fonds; † 1965 in Roquebrune-Cap-

²¹ Pedrosa, Adriano: „De volta ao nono MASP: curador visita passado para pensar o futuro,” in: Folha de São Paulo, 26.4.2015, zit. nach S. Moura: Alike, but not the Same, S. 8.

²² S. Moura: Alike, but not the Same, S. 9.

²³ Zur Bill-Debatte in Brasilien vgl. Aquino, Flávio: „Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, in: Manchete, 60, Rio de Janeiro, 13.6.1953, S. 38–39; Bill, Max: „Architect, Architecture and Society (1953)”, in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hg.): Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne, Frankfurt am Main: Deutsches Architekturmuseum/Basel: Birkhäuser 2003, S. 115–122, auch abgedruckt in: Bill, Max: „O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, in: Habitat, 14, São Paulo, Februar 1954, S. A-B; 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 Adophó 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, I, 16, 2020, S. 148–63.

Martin) entworfene und von Oscar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro) wesentlich geprägte Ministerium für Bildung und Gesundheit (MES) in Rio de Janeiro (1935–36) mit seinen auffallenden Glasfassaden und Sonnenschutzrastern aus Betonplatten scharf verurteilt. Auch das MES verfügt, auf Stützen stehend, über einen offenen Platz für den Publikumsverkehr, über den sich ähnlich dem MASP der Baukörper erstreckt. Doch Bo Bardis „Architektur der Freiheit“, ihre Ansätze der Dekolonialisierung der Museumssammlung und ihr humanitäres Verständnis des Sozialen sind aus heutiger Sicht weitaus komplexer zu betrachten, wenn auch ihre kuratorischen Vorarbeiten und die Debatte um die „arte popular“ einbezogen werden.

Bo Bardis Arbeit war außergewöhnlich stark durch die Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen „Volkskunst“, der „arte popular“, geprägt. Bo Bardis Ansatz ist von der jüngeren Kunst- und Architekturkritik weitgehend innerhalb des größeren Programms der Dekolonialisierung und dem Sozialen („the social“) verortet worden,²⁴ einem Programm, das aus den Peripherien Lateinamerikas immer wieder, zunächst durch „Modernisten“ wie Mário (* 1893 in São Paulo; † 1945 in São Paulo) und Oswald de Andrade (* 1890 in São Paulo; † 1954 in São Paulo), später auch durch Kunstkritiker wie Mário Pedrosa ausformuliert wurde.²⁵ Dass Bo Bardi dabei nicht nur formalen, sprich architektonischen Ansätzen folgte, zeigte ihr Engagement mit Künstlern, Filmemachern und Pädagogen aus dem brasilianischen Nordosten.

1957 legte sie zunächst mit dem „Propädeutischen Beitrag zum Unterricht der Architekturtheorie“ einen Grundstein ihres kulturpolitischen Verständnisses vor, mit dem sie sich für eine Dozentur an der Fakultät für Architektur und Urbanismus der Universität São Paulo (FAU/USP) beworben hatte. Bereits in dieser Schrift zeigt sich, dass ihr ästhetisches Interesse weit weniger abstrakt und „akademisch“ war, als es sich in der Architektur der Nachkriegszeit gezeigt hatte und insbesondere ihre Verbindung zum Razionalismo Mailands vermuten lassen würde. Ansätze aus der Pädagogik, der Philosophie und des humanisti-

24 S. Moura: Alike, but not the Same; R.M. Buergel: This Exhibition Is an Accusation.

25 Zur Einführung: Serroni, Jose Carlos/Traba, Marta/Amaral, Aracy A. (Hg.): Arte y arquitectura del modernismo brasileño. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1978.

schen Nachkriegsdiskurses flossen in dieser Schrift in ihre Ausführungen als Praktikerin ein. Den Beginn machen dabei zunächst ihre Überlegungen zur Architektur. Mit Rückgriff auf die Theorie des britischen Architekturhistorikers Geoffrey Scott (* 1884 in London; † 1929 in New York) beschreibt sie im „Propädeutikum“ die Architektur nicht nur als eine Kunst der menschlichen Konstruktion, sondern als naturgegebene Struktur und Repräsentation, „from the structure of rocks, the skeleton, the infinitesimal figure of the atom, to the appearance of the spheres that compose the planetary system.“²⁶ Ihre Definition geht noch weiter, indem sie die Oberfläche als ein Element skizziert, mit dem eine Atmosphäre des Raums und eine Kunst umfasst wird, die Stimmungen hervorrufen kann.

[...] it uses space as a material and sets us in the midst [...] The architect models in space as a sculptor in clay. He designs his space of work of art; that is, he attempts through its means to create a certain mood in those who enter it.²⁷

Bo Bardi orientiert sich in der Frage eines solchen humanistischen Raums im Sinne einer gelebten, auch sinnlichen Erfahrung²⁸ an Scotts 1915 erschienener „Architecture of Humanism“, der definiert:

The whole of architecture is, in fact, unconsciously invested by us with human movement and human moods. Here, then, is a principle complementary to the one just stated. „We transcribe architecture into terms of ourselves“. This is the humanism of architecture. The tendency to project the image of our functions into concrete forms is the basis, for architecture, of creative design. The tendency to recognize, in concrete forms, the image of those functions is the true basis, in its turn, of critical appreciation.²⁹

²⁶ Bo Bardi, Lina: „Propaedeutic Contribution to the Teaching of Architecture Theory“, in: C. Veikos: Lina Bo Bardi, S. 11/58.

²⁷ Ebda, S. 11/130.

²⁸ Prominent ebenso diskutiert durch Gaston Bachelard (1958), Christian Norberg-Schulz (1971) und um einiges später Juhani Pallasmaa.

²⁹ Scott, Geoffrey: The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste, Boston and New York, Houghton Mifflin Company 1914, S. 213.

Bo Bardi verbindet ihre Überlegungen zur Sensitivität der Oberfläche³⁰ mit einem humanistischen Moment, das sie später mit den in Brasilien aktuellen pädagogischen Konzepten der Alphabetisierung, dem Sozialen und damit der Demokratisierung der „ungebildeten“ Bevölkerung verbinden wird. Im April 1958 nahm sie eine Einladung als Gastprofessorin an die Universidade Federal da Bahia in Salvador an, ein Engagement, das ihr auch sonst weitere Türen und den Auftrag für die Neugründung des Museu de Arte Moderna de Bahia eröffnete.³¹ Diese Engagements ermöglichen ihr, ihre Vorstellungen praktisch umzusetzen und eine Verflechtung mit den Menschen in Salvador da Bahia zu leben. Nicht nur beruflich war dieser Wechsel in den Nordosten des Landes erfolgreich, auch erhielt sie weitere zahlreiche Impulse für ihr politisches Verständnis des Landes und war eingebunden in ein spannendes kreatives Netzwerk von Künstlern, Cineasten und Theaterschaffenden. Ihre dortigen Erfahrungen waren „tief“, sie wurde „zu einer anderen Person.“³² Das von Bo Bardi in Bahia verfolgte Programm einer „Dekolonialisierung“ ist als Teil einer Bewegung der „kritischen Ableitung postkolonialer Theorien“ zu sehen.³³ Diese entwickelte

30 Maurice Merleau-Ponty, der für die Neokonkretisten in Rio de Janeiro eine wichtige Referenzfigur war, erwähnt Bo Bardi nicht.

Trotzdem wäre eine genauere Betrachtung der sich ähnlichen Konzepte angezeigt. Coutinho, Wilson: „Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através“, in: Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. Neoconcretismo, Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerji 1984, <https://iccaa.mfah.org/s/en/item/1315430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2Co%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 19.3.2022). Ferreira Gullar beschreibt den durch die Neononkonkretisten gesuchten „lebenden Organismus“ als Gegenentwurf zum Konzept des „Objekt“ oder der „Maschine“ in den Theorien von Maurice Merleau-Ponty, Susanne K. Langer und W. Wleidlé. Gullar, Ferreira: „Das Neononkonkrete Manifest (Erstabdruck Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22.3.1959)“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 12–15.

31 R. Anelli: Lina Bo Bardi im Kontext, S. 174.

32 de Oliveira, Olivia: Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi, Barcelona/São Paulo: Editorial Gustavo Gili and Romano Guerra Editora 2006, S. 323, zit. nach R.M. Buerger: This Exhibition Is an Accusation.

33 Zum Begriff der „Dekolonialisierung“ s. einführend Duara, Prasenjit (Hg.): Decolonization: Perspectives from Now and Then, London/New York: Routledge 2004; Kruke, Anja (Hg.): Dekolonisation: Verflechtungen und Prozesse, 1945–1990, Bonn: Dietz 2009; Quintero, Pablo: „Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina, in: Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnología—

sich in Brasilien als eine zweite Welle während der Diktatur ab Mitte der 1960er Jahre und ist im Hinblick auf die „Tropicália“-Bewegung als „Konzept, nicht als historischer Prozess“ einzuordnen.³⁴ Bo Bardi habe mit ihrer Arbeit, so die Kuratorin Sabrina Moura, drei wichtige Kritikpunkte ins Feld gebracht, die bis dahin typisch für eine eurozentristische Kunstgeschichte waren: die Verweigerung der Chronologie in der Präsentation von Kunstwerken, die Vision einer „Kunst ohne Adjektive“ und ein „détournement“ der Wertigkeiten von Kunst, wie sie in der euroamerikanischen Kunstgeschichte besteht.³⁵

Letzteres muss mit den gesellschaftskritischen und kulturstärkenden Entwicklungen im Nordosten Brasiliens, dem Geburtsort der „Tropicália“, des Cinema Nova und des pädagogischen Theaters nachfolgend genauer erklärt werden. Die von Moura vorgeschlagene Einordnung von Bo Bardis Tätigkeit in die umfassenderen Narrative der europäischen Moderne sollte durch lokalspezifische Kontexte ergänzt werden. Deswegen unternimmt das vorliegende Kapitel den Versuch, eine Erweiterung des bisherigen Blicks auf Bo Bardis Arbeit als Ausstellungsmacherin zu werfen, denn in ihren Projekten ging es nicht nur um eine Verschiebung der populären Kultur in den öffentlichen Bereich derselben, sondern auch um eine Umwertung des (vorwiegend indigenen) Materiellen in einem spezifischen Ausstellungskontext, der euroamerikanischen Modernevorstellungen unterworfen war. Es ist genau das Materielle und dessen Herkunft, das Bo Bardi in einen anderen, d.h. lokal geprägten Kontext verschiebt.

„Bahia no Ibirapuera“ an der 5. Biennale São Paulo (1959) als Kritik am ästhetischen Menschen

Die Begegnungen mit wichtigen Kunstschaffenden des Landes waren für die Entwicklung der Architektin im Nordosten Brasiliens prägend. Mit dem Theaterregisseur Eros Martim Gonçalves (* 1919 in Recife;

stica y Antropología Socio-Cultural, 19, 2010, <https://papelesdetrabajo.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/122/114> (letzter Zugriff: 19.3.2022); Shepard, Todd: Voices of Decolonization: A Brief History with Documents, Boston and New York: Bedford St. Martins 2015.

34 S. Moura: Alike, but not the Same, S. 8.

35 Ebda., S. 9.

† 1973 in Rio de Janeiro)³⁶ realisiert Bo Bardi Theaterproduktionen und Bühnenbilder. Bo Bardi organisierte mit Gonçalves die Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ für die 5. Biennale in São Paulo (1959), eine Schlüsselausstellung in der politischen Positionierung Bo Bardis. Mit dieser Zusammenarbeit wurden auch die Szenografie und der Entwurf von Kostüm- und Bühnenbildern zu einem wichtigen Arbeitsbereich der Architektin. Prägend war auch ihr Unterstützer Edgard Santos (* 1894 in Salvador; † 1962 in Rio de Janeiro), der es ermöglichte, in der kreativen Phase der 1950er Jahre künstlerische Praxen an die dortige Hochschule anzubinden. Santos war Rektor der Universität von Bahia und holte sich viele Persönlichkeiten an seine Hochschule, auch aus dem Ausland. Diese stießen auf einen dankbaren Nährboden und auf die „bahianische Renaissance“, die sie wiederum bereicherten. Bahias kulturelle Hochzeit gegen die bourgeoise Klasse und gegen eine Orientierung am Westen förderte eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Kulturen und Mythologien des verarmten und abgelegenen Nordostens und wurde für Bo Bardi ein fruchtbare Handlungsfeld.

Die Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ fand im Rahmen der 5. Biennale im zentralen Stadtpark Ibirapuera in São Paulo statt. Bo Bardi und Gonçalves, unterstützt durch den Filmemacher Glauber Rocha (* 1938 in Vitória da Conquista; † 1981 in Rio de Janeiro), schafften mit Alltagsmaterialien, einem Boden aus Eukalyptusblättern, Zeitungsausschnitten, Objekten aus Abfall, Figuren der afrikanischen Volkskultur und Mythologie ein „*terreiro*“, d.h. einen Kultort des Candomblé.³⁷ Der Candomblé ist eine aus afrikanischen Wurzeln entstandene spiritistische Religion in Brasilien, der mit Kultobjekten Verbindung zwischen Menschen und den Göttern, den Orixás, aufnimmt. Bo Bardis Interesse

36 Gonçalves war Gründer der ersten universitären Theaterschule Brasiliens. Zur späten Aufarbeitung und schwierigen Bewahrung seines Werks s. Santana, Jussilene: Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província, Salvador: Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011, <https://goo.gl/1Ka48i> (letzter Zugriff: 19.3.2022); Santana, Jussilene: A criação do Instituto Martim Gonçalves e como documentos não surgem (ou são preservados) pela vontade dos deuses, Revista Sala Preta, 17, 2, 2017, <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139631/137193> (letzter Zugriff: 19.3.2022).

37 De Oliveira, Olivia: „Mythos, Volkswissen und kollektives Gedächtnis – die humanistische und symbolische Dimension des Werks von Lina Bo Bardi“, in: A. Lepik/V.S. Bader: Lina Bo Bardi 100, S. 153–166, hier S. 160.

galt insbesondere der „spontanen Architektur“ und den handwerklichen Objekten aus Alltagsmaterialien, wie sie sie in Bahia angefunden hatte. Auch mit der Arte Povera Italiens vertraut, kritisierte sie die zunehmend auch auf die Dritt Weltländer übergreifende westliche Standardisierung und Industrialisierung von Gebrauchsgütern. Für sie hatten Objekte aus Abfallmaterialien einen kulturellen und identifizierenden Wert. Im Abfall sah sie „Rohstoff“:

Rohstoff: der Müll. Durchgebrannte Lampen, Stoffabfälle, Schmiermitteldosen, alte Kisten und Zeitungen. Jedes Objekt zeichnet die Grenze des „Nichts“ des Elends nach. Es ist diese Grenze und die kontinuierliche und gehämmerte Präsenz des „Nützlichen und Notwendigen“, die den Wert dieser Produktion ausmachen, ihre Poetik menschlicher Dinge, die nicht unentgeltlich sind und nicht durch bloße Fantasie geschaffen wurden.³⁸

Der Essay des Ausstellungskataloges zu „Bahia“ liefert weitere wertvolle Hinweise auf den Grund dieser, wie sie schrieb, „Multimedia-Komposition“, mit der sie den „Verzicht auf Unsterblichkeit, dem Privileg der Kunst“ vor Augen führte.³⁹ Die Vergänglichkeit der verwendeten Materialien ist ein Hinweis auf jenen [brasilianischen] Künstler, dessen „Credo“ eben dieser genannte Verzicht auf „jeden Anspruch auf Unsterblichkeit“ ist. Bo Bardi kritisiert damit den „kulturellen“ Menschen, das „Genie“ aus dem „Westen“, den sie in Rückgriff auf die damals vorherrschende Debatte als „wissenschaftlichen Mensch“ bezeichnet, der Kunst

38 „Matéria-prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto rисa o limite do ‚nada‘ da miséria. Esse limite é a contínua e martelada presença do ‚útil e necessário‘ é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia.“ Bo Bardi, Lina: „Ensaio sobre a exposição ‚Nordeste‘“, in: Tempos de grossura: o design no impasse, São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi 1994, S. 35, zit. nach González, Julieta: „Quem não tem cão caça com gato“, in: A. Pedrosa/T. Toledo: A mão do povo brasileiro, S. 38-49, hier S. 44 (Übers. der Autorin).

39 Diese und folgende Zitate Bo Bardi, Lina: „Bahia in Ibirapuera. Introduction to the catalogue of an exhibition held in 1959, for the Fifth Biennial in São Paulo“, in: dies.: „Three Essays on Design and the Folk Arts of Brazil“, introduction by Hilary Macartney, translated by Zanna Gilbert, in: West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture, 20, 1, Spring-Summer 2013, S. 110-124, hier S. 118-120 (Übers. der Autorin).

als etwas Unsterbliches versteht. Im Gegensatz dazu fordert sie eine Anerkenntnung „unserer selbst als Mensch“ und ein „Bewusstsein, dass die einzige vom Menschen geschaffene ‚Wahrheit‘ in seinem eigenen Maß liegt, jenseits dessen [sich] das Absolute, Metaphysische und Indifferente [befindet].“ Ihrem Menschenbild möchte sie „das Recht auf Poesie“ zugestehen. Die Meisterkunst sollte Platz machen für einen „nichtprivilegierten ästhetischen Ausdruck“, jede „Papierblume“ oder „Petroleumdose“ – folkloristische, volkstümliche und primitive Produkte – haben ein Recht, menschlichen Ausdrucks zu sein, ein Recht, das „über Jahrhunderte durch die Gebildeten unterdrückt wurde“. Bo Bardi schreibt weiter:

Bei der Organisation dieser Ausstellung haben wir versucht, alles zu berücksichtigen, was im Alltag Poesie ausdrückt, und sei es noch so klein. In diesem Zusammenhang haben wir uns entschieden, eine ganze Reihe von alltäglichen Gegenständen zu präsentieren, die liebevoll gepflegt wurden: ein wichtiges Beispiel für modernes Industriedesign, das im Westen normalerweise von einer spezialisierter Elite geschaffen wird, während es im Osten, wo der ästhetische Mensch über Jahrhunderte hinweg die Oberhand über den wissenschaftlichen Menschen hatte, eine normale Tatsache des Lebens ist. Diese Liebe zu Alltagsgegenständen ist nicht mit dekadentem Ästhetizismus zu verwechseln; sie ist eine lebensnotwendige Notwendigkeit, die in den Ursprüngen des menschlichen Lebens zu finden ist. [...] Es ist eine Seinsweise, die sich auf die Art und Weise erstreckt, die Dinge zu betrachten, sich zu bewegen, die Füße zu setzen, eine Seinsweise, die nicht „ästhetisch“ ist, sondern der Natur, dem „wahren“ Menschen nahe ist. Es ist kein Zufall, dass diese Ausstellung von einer Theaterschule präsentiert wird, denn es ist das Theater, das alle Anforderungen des ästhetischen Menschen vereint. Und wir wiederholen hier Worte, die messianisch erscheinen mögen, die die heutigen Experten, die Kritiker, zum Lächeln bringen mögen, die aber neben einem großzügigen menschlichen Impuls auch eine Warnung enthalten – einen Aufruf, für die Wege einer neuen Kultur zu kämpfen; in den Worten von Appia: „soyons artistes, nous le pouvons. [Lasst uns Künstler sein, wir können es schaffen].⁴⁰

40 Ebd.

Der „wahre“ ist nicht der kultivierte Mensch, sondern derjenige, der fähig ist, im Alltag Poesie zu entdecken. Es ist nicht der gebildete Mensch, der Mensch ist, sondern derjenige, dem die Natur vertraut ist. Mit dieser Kulturtheorie reiht sich die Architektin schon früh in eine breite Debatte um die folkloristische Kunst in Lateinamerika ein, die zudem auch das Nord-Süd-Gefälle zum einen, zum anderen Stuart Halls „West and the Rest“-Problematik postkolonialer Machtverhältnisse abbildet. Anders als die Pamphlete und Forderungen der UNESCO und anderer internationaler Kultur- und Bildungsorganisationen macht sich Bo Bardi nicht für die Bildung als Wertschöpfung des „neuen“ (Nachkriegs-)Menschen stark, der durch die Erfahrungen der Weltkriege gezeigt hat, wieviel „Unmensch“ in ihm schlummert und was durch Bildung ins richtige Lot gebracht werden sollte. Bo Bardi will dem kleinen, ephemeren künstlerischen Ausdruck aus Abfallmaterialien seinen eigentlichen kulturellen und vor allem humanen Wert beimessen, auch weil dieser Ausdruck fern jeglicher kapitalistischer Fetischisierung entsteht.

„Bahia no Iberapuera“ als Bewusstseinsbildung

„We present Bahia. We could have chosen Central America, Spain, Southern Italy, or any other place where what is known as ‚culture‘ has not yet arrived“,⁴¹ schreibt Bo Bardi und greift dabei auch auf ein kulturpolitisches Paradigma zurück, das ihr durch ihre Beschäftigungen vor allem mit dem Werk des italienischen Philosophen und Politikers Antonio Gramscis (* 1891 in Ales; † 1937 in Rom) bekannt war. Auch für Gramsci war das Machtgefälle zwischen Nord- und Südalien ein wichtiger Anstoß für seine Theorie der Hegemonie. Mit der Ausstellung „Bahia“ reiht sich Bo Bardi in eine bis heute interne lateinamerikanische Debatte ein, die außerhalb der Zentren als koloniale und postkoloniale Kritik an der eurozentristischen und kapitalistischen Kulturhegemonie geführt wurde. Mário Pedrosa skizziert in „Arte, necessidade vital“ („Kunst, vitale Notwendigkeit“, 1947) Quellen der künstlerischen Kreativität, die er nicht in der Kunst der „Modernen“, die als Ausdruck eines Genies zum

41 Ebda.

Fetisch geworden sind, findet.⁴² Nur die Kunst der Primitiven, der Kinder und der geistig Erkrankten, so schreibt er, folgen einem Rhythmus der Form und der Poesie. Ihre künstlerischen Ausdrücke würden zu einer symbolischen Form werden, die Gefühle und Bilder des „tiefsten Selbst“ manifestieren würden.⁴³ „Zumindest teilweise offenbart uns die Entdeckung des Unbewussten die Ursprünge des künstlerischen Schaffens“. Der Ausdruck der unbewussten Impulse, so Pedrosa, würde von den „weniger angepassten, wie diesen hochsensiblen Kindern und Erwachsenen, die uns heute mit ihrer unsichtbaren Präsenz umgeben“, stammen.⁴⁴

Pedrosa hat in seiner schriftstellerischen Karriere wiederholt über die Beziehung zwischen akademischer und populärer Kunst geschrieben, so auch in seinem Text „Arte culta e arte popular“ („Kultivierte und populäre Kunst“), in dem er den sozialen Wert der verschiedenen Kunstobjekte definiert.⁴⁵ Als Trotzkist spricht er dabei von der „Gelehrtenkunst“ oder „Kunst der Bourgeoisie“, die er als machterhaltend beurteilt und die rein der Spekulation und der Vermehrung von Reichtum dient. Ein solches linkes Gedankengut, das sich auch gegen die damals aufkommende Massenproduktion von Billig-Design in Dritt Weltländern nach internationalen formalistischen Gestaltprinzipien richtete, hat Bo Bardi auch bei Gramsci gefunden. Dass sie mit dem Werk des italienischen Mitbegründers der Kommunistischen Partei und seiner Theorie der kapitalistischen Hegemonie über die populäre Kultur sehr vertraut war, hat der brasilianische Philosoph Carlos Nelson Coutinho (* 1943 in Itabuna; † 2012 in Rio de Janeiro) bestätigt. Coutinho hatte an der Universität von Bahia Gramscis Werk übersetzt, als Bo Bardi dort als Gastdozentin arbeitete (1958–1963). Bo Bardi war „die zweite Person, die mit mir über Gramsci sprach. [...] Für sie war Bahia der wahre Aus-

42 Pedrosa, Mário: „Arte, necessidade vital“, in: Correio da manhã, Rio de Janeiro 13./21.4.1947, in Englisch abgedruckt in: ders., „The Vital Need for Art (1947)“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 103–112, hier S. 103.

43 Ebda., S. 110 (Übers. der Autorin).

44 Ebda., S. 112. Pedrosas Text stammt aus einem Vortrag zur Eröffnung des Nationalen Psychiatriezentrums in Rio de Janeiro (Übers. der Autorin).

45 Pedrosa, Mário: „Arte culta e arte popular“, in: Arantes, Otília (Hg.): Política das artes. Textos escolhidos I, São Paulo: EDUSP 1995, S. 321–332. Der Essay wurde erstmalig in der Zeitschrift „Arte em Revista“ (1971–1984), Nr. 3, publiziert.

druck für das, was Gramsci das ‚National-Populäre‘ nannte“.⁴⁶ Gramsci, bis zu seinem Tod über zehn Jahre in faschistischer Gefangenschaft, entwickelte eine Theorie der Hegemonie, die am Beispiel des italienischen Südens (der „desintegrierten Masse“) durch kulturelle Arbeit die Machtverhältnisse von Ausschluss und Unterordnung aufdecken und von Innen transformieren sollte. Als Moderne von unten und aus der Peripherie heraus gefordert, hat Gramsci ein Konzept für eine „aktive“ Demokratie, vergleichbar mit John Dewey (* 1859 in Burlington; † 1952 in New York) in den USA und Paulo Freire in Brasilien, entwickelt.⁴⁷ Wie die brasilianische Architektin Evelyn Furquim Werneck Lima festhält, hatte Bo Bardi Gramscis Gedankengut mehrfach direkt oder indirekt zitiert. In einem Text von 1958 schreibt Bo Bardi, sie wolle die „ursprüngliche Stärke der subalternen Klassen bewahren, diesen Teil der Humanität, der die gelehrte Kultur ignoriert, aber „die notwendige Stärke hat, eine neue und wahrhaftige Kultur zu entwickeln“.⁴⁸ In einem weiteren Artikel diskutiert sie Gramscis humanistisches Verständnis direkt, das dazu tendiere, „die technische Sicht der Welt mit kulturellen Problemen zu verbinden“.⁴⁹ Furquim Werneck Lima zufolge sei Gramscis Forderung nach einer aktiven Beteiligung der Intellektuellen an der populären Kulturproduktion bei Bo Bardi, insbesondere in ihren Theaterarbeiten, auf fruchtbaren Boden gefallen, da sie dort Raum für die Adaption von Spannungen und Ungleichheiten in der brasilianischen Gesellschaft schaffen konnte.

Nebst der Arbeit des Pädagogen Anísio Teixeira (* 1900 in Cae-
té; † 1971 in Rio de Janeiro) war Bo Bardi auch mit den Ansätzen Paulo

46 Coutinho, Carlos Nelson: *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*, São Paulo: Cortez 2006, S. 148, zit. nach Furquim Werneck Lima, Evelyn: „Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardi“, in: Filmer, Andrew/Rufford, Juliet (Hg.): *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*, London: Bloomsbury 2018, S. 35–48, hier S. 38.

47 Urbinati, Nadia: „From the Periphery of Modernity: Antonio Gramsci’s Theory of Subordination and Hegemony“, in: *Political Theory*, 26, 3, June 1998, S. 370–391.

48 Bo Bardi, Lina: „Crônicas de arte, de história, de cultura da vida. Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais“, in: *Diário de Notícias*, 8, Salvador, 26.10.1958, zit. nach E. Furquim Werneck Lima: *Factory, Street and Theatre*, S. 38.

49 Bo Bardi, Lina: „Técnica e arte“, in: *Artes e leturas. Terceiro caderno do Diário de notícias* (Salvador da Bahia), 23./24.10.1960, S. 1–2, zit. nach E. Furquim Werneck Lima: *Factory, Street and Theatre*, S. 38.

Freires vertraut, mit dem sie eine marxistische Grundhaltung teilte. Beide erkannten und thematisierten die „Angst“ der „alten akademischen Kultur“ vor der Selbstentwicklung der Masse, wie sie schreibt, die durch die „Alphabetisierung mit dem System Paulo Freyre [sic!] umgesetzt wurde“.⁵⁰ Offiziell wurde Freire, der aus Recife aus dem Nordosten des Landes stammt, Anfang der 1960er Jahre durch die Regierung beauftragt, ein pädagogisches Programm zur Alphabetisierung der Bevölkerung zu entwickeln. Mit der Idee der „Conscientização“, der Bewusstseinsbildung, gelang es ihm, die Alphabetisierung von unten, d.h. die Alphabetisierung der „Unterdrückten“, mit einer Selbstentdeckung des Subjekts zu verbinden. Freire arbeitete für eine Mündigkeit der Armen, die seiner Ansicht nach durch fehlende Schulbildung und Illiteratilität zum „Schweigen“ verurteilt waren. Die Folge ist eine Handlungsunfähigkeit und Unterordnung durch die herrschende Elite und eine Begrenzung der Denkgewohnheiten, die nur dazu dient, zu überleben. Freire suchte sehr erfolgreich nach einer Emanzipation, die in den Lernprozessen bewusst gemacht wurde und zu neuen Handlungsspektiven führte. Nach der Machtergreifung des Militärs 1964 musste er ins Exil nach Chile flüchten, wo er sein einflussreiches Buch über die Erziehung als Motor der Revolution, „Pädagogik der Unterdrückten“, schrieb.⁵¹

Die Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ war in diesem Sinne ein Projekt der Bewusstseinsbildung, zeigte das Machtgefälle zwischen Peripherie und Zentrum auf und hatte zum Ziel, die Wertigkeit der populären Produktion des Nordens aufzuzeigen. „Bahia“ wurde als eine Mischung zwischen Ausstellung und Theater konzipiert: Schauspielende und Studierende der Theaterschule Gonçalves bespielten Räumlichkeiten, Ex Voto- und andere Kultobjekte wurden aus der Sammlung Gonçalves gezeigt und Frauen aus Bahia boten in traditionellen Kostümen

50 Bo Bardi, Lina: „Cinco anos entre os ‚brancos‘. O Museu de Arte Moderna da Bahia“, in: Mirante das Artes, São Paulo, 6, November/Dezember 1967, S. I, online: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1315430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2Co%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 4.3.2021).

51 Schelling, Vivian: „Die Pädagogik der Unterdrückten. Ein Gespräch mit dem Brasilianer Paulo Freire, dem Begründer der berühmten Alphabetisierungskampagne“, in: taz.am Wochenede, 26.11.1988, S. 20, online: <https://taz.de/!1830307> (letzter Zugriff: 19.8.2021).

den Besuchern Kleinigkeiten zur Degustation an. Der aus Bahia stammende Schriftsteller Jorge Amado (* 1912 in Itabuna; † 2001 in Salvador da Bahia), Sohn eines Kaffeeanbauers, pries die Ausstellung damals als einen Überblick über Bahia, der das „Geheimnis“ dieses Landes aufzeige. Auf die kultische Dimension der gezeigten Objekte und Räume nahm er erstaunlicherweise nicht Bezug.⁵² Kritische Überlegungen zur möglichen Entwurzelung der Kultobjekte, zur theatralischen Umsetzung in einem modernen Ausstellungskontext oder zum Verhältnis von Minderheiten und Museum scheinen bis in die heutige Zeit zu fehlen.⁵³ Bo Bardis Beitrag wird heute im Wesentlichen in der Szenografie gesehen, deren zentrale Elemente lange Vorhangbahnen und Schaukästen waren – Elemente, die ihre Herkunft aus der europäischen modernistischen Sprache nicht verleugneten. Die in den USA lehrende Architektin und Kunsthistorikerin Ana Maria León hat darauf hingewiesen, dass sowohl Bo Bardi als auch der aus Pernambuco stammende Gonçalves in Bahia als „weiß“ und fremd galten und zudem durch jenes Kapital gefördert wurden, gegen das sie mit „Bahia no Ibirapuera“ in Widerstand gehen wollten.⁵⁴ Dessen ungeachtet haben die Ausstellungsmacher vorwiegend eine übergeordnete kulturpolitische Aussage befördert, mit der sie die allgemeine Beurteilung der populären Kunst als minderwertig in Frage stellten:

⁵² Amado, Jorge: „[Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia]“, Bahia, São Paulo, 1959, online: <https://iccaa.mfah.org/s/en/item?Search=&property%5Bo%5D%5Bproperty%5D=2&property%5Bo%5D%5Btype%5D=eq&property%5Bo%5D%5Btext%5D=http://iccaa.mfah.org/vocabs/names/index.php?tema%3D3896> (letzter Zugriff: 23.3.2021).

⁵³ Auch Buergel nennt nur das „Volatile“ der Ausstellung und bemerkt die Vorläuferschaft der ephemeren Ausstellungsgestaltung, die Hélio Oiticica Ende der 1960er Jahre in seinen Environments aufgreifen sollte. Die Objekte wären durch die künstliche Umgebung ihrer Bedeutung enthoben gewesen: „However, the objects were also paraded as being in excess of themselves, or, rather, as transcending any conceptual framework that would fix and guarantee their meaning. This was achieved by dislocating them into a deliberately artificial environment that highlighted their utter strangeness. This particular quality they had to borrow or even extract from modern art's claim to autonomy – a claim that was excessively stated, even propagated at the nearby biennial. The popular soul was, above all, volatile.“ R.M. Buergel: This Exhibition Is an Accusation.

⁵⁴ León, Ana Maria: „Exhibit/Counter-Exhibit: Lina Bo Bardi and Resistance“, Vortrag, London: Goldsmiths, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=WS_qWKMGDHk (letzter Aufruf 22.4.2021).

Employing general definitions like „popular art“, „folklore“, „primitive art“, or „spontaneous art“ implies, albeit tacitly, a classification of art that excludes Man and considers art itself as something separate, an abstract activity, a privilege. Where does art begin and where does it end? What are its boundaries? This „no man's land“ that sets out to limit mankind in the expression of his total humanity, depriving him of aesthetics, one of his most essential and profound manifestations, this limit between Art and art, is what prompted this exhibition.⁵⁵

Als Gegenausstellung folgte „Bahia no Iberapuera“ sensoriellen Ansätzen und verfügte über ein hybrides Display, das zudem mit Performances und theatralen Elementen zu einem zu wenig beachteten Vorläufer der Aufsprengung des bourgeois Museums wurde. Als erste bedeutende historische Gegenausstellung gilt der Pariser „Salon des Refusés“ (1863), eine Parallelausstellung zum „Salon de Paris“ der Pariser Kunstakademie. Politische Beweggründe unterschiedlicher Herkunft hatten beispielsweise die Gegenausstellungen „Entartete Kunst“ in München und weiteren Städten (1937), „Twentieth Century German Art“ (1938) in London und die „Exhibition of Modern Brazilian Painting“ (1944) in der Londoner Royal Academy von 1944 (vgl. zu letzterer Kap. 2.3). Gegenausstellungen der Nachkriegszeit sind meist der Gegenkultur entsprungen, die die Mehrheitskultur infrage stellen.⁵⁶ Im Gegensatz zur Hippie-Bewegung, der 68er-Bewegung oder dem Punk, die gesellschaftliche Bewegungen sind, verstehen sich zahlreiche Gegenausstellung auch als Projekte, die den herkömmlichen euroamerikanischen Kunstkanon negieren. Die Ausstellung „Mining the Museum“ (1993) des amerikanischen Künstlers Fred Wilson (* 1954 in New York)

55 Bo Bardi, Lina/Gonçalvez, Martim: „Bahia no Ibierpuera (Introduction to the catalogue“, in: L. Bo Bardi: Three Essays on Design, S. 118-120.

56 Der amerikanische Soziologe John Milton Yinger (1916-2011) hat das Konzept der Gegenkultur erstmalig 1960 beschrieben. Yinger, Milton J.: „Contraculture and Subculture“, in: American Sociological Review, 25, 4, October 1960, S. 625-35. Yinger bezieht sich in seiner Schrift „Counter-cultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down“, New York: Free Press 1982, auf Talcott Parsons, der in seinem Buch „The Social System“, New York: Free Press 1951, den Begriff vor ihm verwendet hatte. Braunstein, Peter/Doyle, Michael William: Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's, New York/London: Routledge 2002.

am The Contemporary in Baltimore gilt als eine der ersten Gegenausstellungen mit dekolonisierendem Potential.⁵⁷ Dort stellte Wilson historisch relevante Museumsobjekte gegenüber, um die in ihnen inkorporierten Ungerechtigkeiten sowie die institutionellen Mechanismen der „Säuberung“ von Sammlungspräsentationen sichtbar zu machen. Im Vergleich zu „Bahia“ war es jedoch ein Künstler mit afrikanisch-indianisch-europäischer Abstammung, der diese Kritik an der Präsentation der eigenen Kultur am Museum hervorbrachte.

Aus ausstellungshistorischer Sicht ist „Bahia“ auch als Vorläufer von Hélio Oiticicas Beteiligung an der Gruppenausstellung „Opinião 65“ am Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) zu nennen. Oiticica zeigte im Rahmen dieser Ausstellung erstmalig seine farbigen „Parangolés“, sich überlagernde Gewebestrukturen in Form von Capes oder kleiderähnlichen Säcken, die von Mitgliedern der Mangueira-Sambaschule getragen wurden.⁵⁸ Die Verbindung von Tanz, „Parangolés“, Geweben und Farben, teilweise mit Schriftzügen wie „Incorporo a revolta“ („Ich verkörper die Revolte“) versehen, verstand Oiticica wortwörtlich als eine politische und künstlerische „Verkörperlichung der Farbe“.⁵⁹ Sie waren konsequente Weiterentwicklungen seiner Malerei im Raum. Letztere bestehen aus hängenden, durchschreitbaren Tafeln („Grande Núcleo“, 1960), die in ihrem Verhältnis und ihren Interaktionsmöglichkeiten von Betrachter, Raum, Objekt und Farbe eine komplett neue Alternative zum traditionellen Objekt-Subjekt-Verständnis boten.

Oiticicas Intervention für „Opinião 65“, die innerhalb des Museums hätte stattfinden sollen, wurde von der Museumsleitung verboten – den farbigen Mitgliedern der Samba-Schule wurde der Zugang ins Museum verwehrt, es blieb bei einer Manifestation im Freien. Unter diesem Blickwinkel war die Verkörperung der Farbe nicht nur künstlerisch zu verstehen, sondern auch in Bezug auf die Hautfarbe. Ende der

57 Karp, Ivan/Wilson, Fred: „Constructing the Spectacle of Culture in Museums“, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce/Nairne, Nancy (Hg.): *Thinking about Exhibitions*, London: Routledge 1996, S. 251-274.

58 Hinterwaldner, Inge: „Sensorial, Supra-Sensorial, Hélio-Sensorial. Analyzing Oiticica in Action“, in: *Anales des Instituto de Investigaciones estéticas*, 38, 108, 2016, S. 87-122.

59 Ramírez, Mari Carmen (Hg.): *Hélio Oiticica: The Body of Colour*, London: Tate Publishing/Houston: Museum of Fine Arts 2007, S. 112.

1960er Jahren entwickelte Oiticica zwei raumgreifende Gesamtkunstwerke, „Trópicalia“ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ, 1967) und „Eden“ (Whitechapel Gallery, London, 1969), die den bisherigen, auf das Tafelbild bezogenen Kanon der Hochkunst nochmals erweiterten, indem sie die direkte Interaktion von Besuchern mit den Objekten in der Ausstellung ermöglichten. Ganz im Sinne des Gegenmuseums, von dem Glauber Rocha und Lina Bo Bardi gemeinsam sprachen, reiht sich pionierhaft „Bahia no Ibirapuera“ in das kritische Kulturkonzept von Gegenausstellungen ein, einfach schon durch die Tatsache, dass sie auf formaler Ebene die Sehgewohnheiten damaliger Ausstellungen erweiterte. Im Gegensatz zu Oiticicas „Opinião 65“-Beteiligung allerdings, der innerhalb seines Diskursraumes von Rio de Janeiro blieb⁶⁰ und nur die von ihm selbst produzierten Werke öffentlich präsentierte, transferierten Bo Bardi und Gonçalves Objekte aus ihren ursprünglichen, oftmals spirituellen Kontexten in einen durch den Westen geprägten Ausstellungs- und Museumskontext. Dadurch verdichtetet sich sowohl die durch Bo Bardi und Gonçalvez hervorgebrachte Kritik als auch der Diskurs, da das Interesse beider an der „anderen“ Kultur und die Beweggründe dieses Handelns als Hilfsmittel zur Darstellung eines moderneinhärenten Themas herangezogen wurden – der Umwertung populärer Artefakte.

Erst in jüngerer Zeit werden Ausstellungen wie „Bahia no Iberapuera“ im Hinblick auf die Möglichkeiten beurteilt, wie sie auch Perspektiven einer „minority experience“⁶¹ hätten diskutieren können. Entscheidend ist dabei das Fehlen von kulturellen Perspektiven der Minoritäten, wie sie in dieser Ausstellung meiner Ansicht nach vorliegt. Museen haben heute zum einen begonnen, Narrative über Minderheitenerfahrungen zu formulieren und einen neuen Zugang zu den Mythen der Ursprünge zu finden, zum anderen haben Minderheiten begonnen,

60 Obgleich er diesen durch die Mitglieder der Samba-Schulen erweiterte.

61 Ich beziehe mich hier auf eine Konferenz am Musée du Quai Branly in Paris (April 2022) mit dem Titel „Telling and Exhibiting Minorities in France and North America: Minorities and their Museum Mediations“. Wichtige theoretische Eckpunkte dieser Konferenz sind die Arbeiten von Pap Ndiaye und Adrien Chassain. Vgl. Chassain, Adrien et al.: *L'expérience minoritaire*, Paris: Tracé, Revue des Sciences humaines, 30, 2016; Ndiaye, Pap: *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris: Calmann-Lévy 2008.

unabhängige Gegennarrative in unterschiedlichen Formaten mit dem Ziel einer Umwertung der institutionellen Autoritäten zu etablieren.⁶² „Bahia no Ibirapuera“ brachte die farbige Bevölkerung Bahias in den Ausstellungskontext, jedoch einzig in der Funktion als „Staffage“ oder Servicekraft. Personen mit farbiger Hautfarbe oder indigener Herkunft fanden prinzipiell keine Aufnahme in den neu gegründeten Museen wie dem MASP an der Avenida Paulista. Auch sehr viel später, trotz der proklamierten Offenheit des MASP und dem erklärten Ziel, die „ungebildete Masse“ ins Haus zu holen, blieben solche Institutionen für viele Menschen in den Städten No-go-Areas. Die brasilianische Künstlerin Maria Thereza Alves (*1961 in São Paulo) kritisiert auch heute noch die sogenannte „demokratische Offenheit“ von Lina Bo Bardis MASP:

To us it is a fortress which begins with its moat like entrance as the building floats above the ground and becomes more intimidating because the entrance is not visible and is reached only after a flight or two of stairs and therefore you cannot figure out if someone like you would be allowed in. I must confess that I myself never thought I would be allowed in and only finally went in when I was invited to participate in the São Paulo Biennale in 2010. And neither my mother nor my father, who lived in the city, would ever have thought they would be allowed to visit such a place.⁶³

Eine abschließende Bewertung der Schlüsselrolle der Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ in der politischen Tätigkeit von Bo Bardis steht noch aus. Die Umwertung der aus den indigenen Kulturen stammenden Objekte – im Sinne ihrer Ursprungsbedeutung und Materialität und als Hinweis auf „contested contexts“ – überlagert sich mit der lange notwendig gewordenen Sichtbarmachung der Bevölkerungsschichten, die ebenfalls zur brasiliанischen Gesellschaft gehören. Verstrickungen und Argumentationsmuster halten sich bis heute, insbesondere wenn

62 Vgl. auch Laithier, Stéphanie/Vilmain, Vincent: *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale?* Paris: Sorbonne Université Presses 2008.

63 Alves, Maria Thereza: „A Question of Aesthetics and Colonization“, in: Richter, Dorothee/Kolb, Ronald (Hg.): *De-Colonizing Art Institutions, On Curating*, 34, <https://www.on-curating.org/issue-34.html> (letzter Zugriff: 22.4.2021).

sich der inner-lateinamerikanische mit dem euroamerikanisch-latein-amerikanischen Diskurs überlagert. Die aus postkolonialer Perspektive vorangetriebenen Überlegungen zur „Entherzigung“, Dekolonialisierung und Dekonstruktion⁶⁴ außereuropäischer Kunst in den europäischen kulturellen und politischen Kontexten scheinen in „Bahia no Ibirapuera“ zumindest auf diskursiver Ebene angedeutet. Anders verhält es sich mit Bo Bardis Arbeit am MAM/BA, einer Institution, die sie mit und aus den sozialen Geweben der dortigen Bevölkerung hervorbrachte und das als wichtige Vorstufe ihres wohl reifsten Projekts, dem SESC Pompeia in São Paulo⁶⁵, gilt.

Bo Bardis Arbeit am Museu de Arte Moderna da Bahia MAM/BA – soziale Integration und Populärkunst

Die Aufwertung der Mythen des Nordostens durch ein Verstehen und Wertschätzen von Alltagswissen, sozialen Mechanismen und die Stärkung der Idee, dass Menschen soziale und naturverbundene Menschen sind, verbindet die „Pädagogik der Unterdrückten“ Paulo Freires mit Lina Bo Bardi. Auch ist es kein Zufall, dass die Emanzipation von unten aus den armen Ländern des brasilianischen Nordens stammte. Im MAM/BA, das sie von 1960 bis zur Besetzung des Militärs 1964 aufbaute und leitete, hat Bo Bardi daran gearbeitet, die Populärkunst, die sie von der folkloristischen Kunst abgrenzte, als moderne Kultur mit der Stärke des „neuen Humanismus“ ihres erweiterten Verständnisses gemäss zu verstehen.⁶⁶ Was Freire durch sein pädagogisches Programm in Schulen und Universitäten realisierte, brachte Bo Bardi ins MAM/BA sowie in das ebenfalls von ihr aufgebaute Museu de Arte Popular na Bahia, das sich im historischen Gebäude des Solar do Unhão befand.

Zunächst befand sich das MAM/BA noch im Foyer des durch ein Feuer zerstörten Teatro Castro Alves, dem Ort des Intendanten

64 Kazeem, Belinda/Marinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora: Das Unbehagen im Museum, Bd. 3 (Ausstellungstheorie & Praxis), Wien: Turia + Kant 2009.

65 Das SESC Pompeia ist eine von Bo Bardi umgestaltete ehemalige Fassfabrik in São Paulo. Bo Bardi hat die Fabrik 1977-1986 in ein Sport- und Kulturzentrum umgebaut.

66 L. Bo Bardi: Cinco anos, S. I.

Martim Gonçalvez, bis es 1963 in den Solar do Unhão umzog.⁶⁷ Im Teatro Castro Alves hatte Bo Bardi in den Trümmern und mit provisorischem Material zusammen mit Gonçalvez die „Dreigroschenoper“ von Bertold Brecht inszeniert. Bemerkenswert ist auch ihre Eröffnungsausstellung im Januar 1960 mit dem Titel „Forma Naturais“ [sic!] („Natürliche Formen“), die sie parallel zu einer Einzelausstellung mit Gemälden des abstrakten Malers Antônio Bandeira (* 1922 in Fortaleza; † 1967 in Paris), mit Skulpturen von Edgar Degas (* 1834 in Paris; † 1917 in Paris) aus der Sammlung des MASP und einer Gruppenausstellung aus dem Museumsarchiv – darunter drei Werke von Cândido Portinari (* 1903 in Brodowski/SP; † 1962 in Rio de Janeiro) – zeigte. Das Foyer hatte sie dazu mit Vorhängen in vier Räume unterteilt.⁶⁸ Aus Fotos lässt sich erschließen, dass „Forma naturais“ aus Objekten aus Naturmaterialien bestand und wie die Arte Povera den Blick auf das von der Natur geformte Material lenkte.⁶⁹ Damit machte schon die erste Kombination von Ausstellungen deutlich, dass die Museumsleiterin dem Thema Mensch, Gesellschaft und Artefakten einen zentralen Stellenwert zuschrieb. Sie kontextualisierte die manuelle Produktion als eine Notwendigkeit, Mensch zu sein, so der brasilianische Urbanist Juliano Aparecido Pereira.⁷⁰ Dies gelinge ihr dadurch, dass sie den Produktionsprozess der Kunst, des Designs oder auch der Raumgestaltung als expliziten Ausdruck einer menschlichen Handlung, die innerhalb eines sozialen, ökonomischen oder naturverbundenen Kontexts vollzogen wird, vor Augen führe. Dadurch wird auch ihre Kritik am Kunstwerk zum Ausdruck gebracht, das als auratisches Objekt nichts von seinem menschlichen Ursprung preisgibt. Es ist deswegen auch leicht nachvollziehbar, dass Bo Bardi ihr Museum in Salvador gar nicht als solches verstanden wissen wollte, sondern als Schule, Zentrum und als eine kulturell(-politische) Bewegung:

67 1963 wechselte der Standort des MAM/BA in den Solar do Unhão, wo Bo Bardi das Museu de Arte Popular einrichtete.

68 Pereira, Juliano Aparecido: „A didáctica dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964)“, <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/o8oR.pdf> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

69 Diese Aussage ist eine Annahme. Die mir zur Verfügung gestandene Fotografie zeichnet nur ein Schwarz-Weiß-Bild der Ausstellungssituation nach.

70 J.A. Pereira: A didáctica dos museus, unpaginiert.

Dieses unsere ist kein Museum, der Begriff ist unangemessen: Das Museum bewahrt und unsere Kunstsammlung existiert noch nicht. Dieses unsere sollte Zentrum, Bewegung, Schule heißen, und die zukünftige Sammlung, die nach didaktischen und nicht zufälligen Kriterien gut programmiert ist, sollte heißen: Ständige Sammlung. In diesem Sinne haben wir das Wort Museum übernommen.⁷¹

Vergleichbar klingt es in einem Artikel, den der Cineast Glauher Rocha geschrieben hat: „Das MAM/BA ist kein Museum, es ist eine Schule, eine ‚Bewegung‘ für eine Kunst, die nicht vom Menschen losgelöst ist.“⁷² In diesem Text beschreibt Rocha Bo Bardis vielfältige Arbeit als neue Museumsdirektorin, die in den ersten Monaten nicht nur Befürworter ihrer Arbeit hatte, sondern auch Kritiker. Ohne die Kritikpunkte explizit zu nennen, weist Rocha auf Bo Bardis Resultate hin. Sie hätte in weniger als einem Jahr eine „ganz neue Atmosphäre“ in Bahia geschaffen, trotz minimaler finanzieller Ressourcen und Unterstützung mit Mitarbeitenden. Bo Bardi hat auch nebst den Ausstellungen eine Schule für Kinder, eine Musikschule und eine „Universidade Popular“, ein „Volkshochschule“ ins Leben gerufen, die Handwerk und Industriedesign unterrichtete. Wie Bo Bardi selbst damals schrieb, war es ihr Anliegen, eine Bewegung ins Leben zu rufen, die sich direkt aus den „kulturellen brasiliianischen Wurzeln“ entwickeln würde.⁷³ Sie sieht dieses Konzept der Integration und Aufwertung der Wurzeln als eine „Synthese der Künste“, die in der „kritischen Sprache der Moderne“ eine

71 „Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e a nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria se chamar Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programa segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu.“ Bardi, Lina Bo: Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, Bahia, Brasil, Janeiro de 1960. Documento datilografado encontrado nos arquivos do MAM-Ba, no Solar do Unhão, zit. nach J.A. Pereira: A didáctica dos museus, unpaginiert.

72 Rocha, Glauber: „MAMB não é museu: é escola e ‚movimento‘ por uma arte que não seja desligada do homem“, in: Jornal da Bahia, Salvador, 21.9.1960.

73 Bo Bardi, Lina: „[Um dos mais importantes acontecimentos culturais dos últimos tempos...]“, Manuscript, <https://iccaa.mfah.org/s/en/item/IIO870#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff, 9.3.2021).

breit angelegte Kollaboration unterschiedlicher künstlerischer Ausformungen bedeutete. Dabei unterscheidet sich ihr Ansatz von euroamerikanischen Konzepten, in dem sie strikt eine Universalkultur verteidigt, deren Basis in der Gesellschaft liegt.

Wie in allen Kulturen liegt die wahre Kraft der Erneuerung in den Wurzeln der Gesellschaft [...].⁷⁴

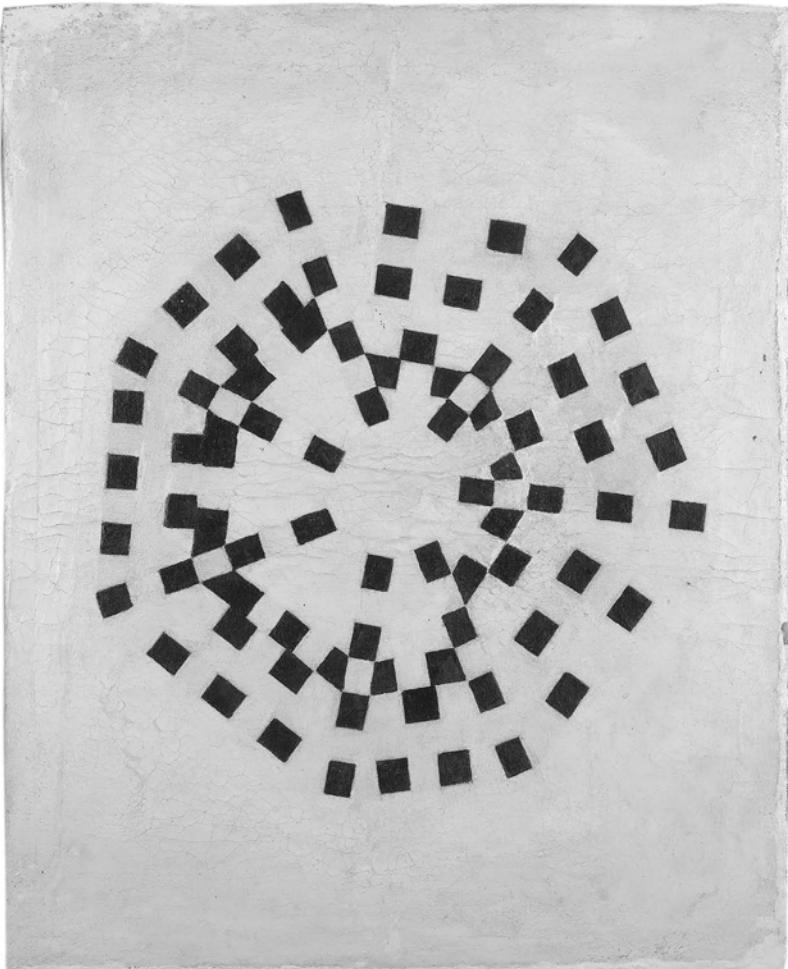
Diese Idee lässt sich auch in der Bewegung der „Trópicália“ finden, die in Salvador ihren Ursprung hat. Wichtige Künstler der Avantgarde wie Glauber Rocha, die Musiker Gilberto Gil (* 1942 in Salvador da Bahia) und Caetano Veloso (* 1942 in Santo Amaro/Bahia) und der Fotograf und Anthropologe Pierre Verger (* 1902 in Paris; † 1996 in Salvador) gehörten zur Bewegung, in die Bo Bardi direkten Zugang hatte. Die „Tropicália“ war mit der afrikanischen und der Populärkultur Bahias durchtränkt und entstand nicht nur als Anti-Bewegung zur Militärdiktatur ab 1964, sondern gilt auch nach dem „Movimento Antropofágico“ der 1920er Jahre als zweite große identitätsstiftende kulturelle Revolution in Brasilien. Bereits die anthropophagische Bewegung richtete sich gegen die Auswüchse des Establishments, des Akademismus und gegen alles Unauthentische und Oberflächliche. Eine wichtige Position der Anthropophagen waren die „magische Verbindungen zwischen der Menschheit als ganzer, Natur und Kosmos; [die] nicht-duale, ethische und metaphysische Einheit von Universum und menschlichem Leben.“⁷⁵ Wie Olivia de Oliveira schreibt, setzte Mário de Andrade, einer der Gründer der Bewegung und selbst zwar aus der weißen Elite stammend, auf einen „bewussten Nationalismus“ und auf eine Rückbesinnung der indigenen, afrikanischen und amerikanischen Wurzeln der brasilianischen Bevölkerung.

Diese Vorarbeiten haben dazu geführt, dass Bo Bardi sowohl „Bahia“ als auch die Eröffnungsausstellung des Solar do Unhão in Salvador de Bahia „Nordeste“ (1963) später in die umfassende Ausstellung

74 „Como em todas as culturas, a verdadeira força renovadora encontra-se nas raízes populares.“ Ebda.

75 Subirats, Eduardo: „El descubrimiento del Paraíso“, in: ders./de Oliveira, Olivia: Las arquitecturas de la civilización brasileira (unveröffentlichte Druckvorlage, 2012), S. 29, zit. nach O. De Oliveira: Mythos, Volkswissen und kollektives Gedächtnis, S. 154.

„A mão do povo brasileiro“ (1969) am MASP in São Paulo einfließen lassen sollte. Bo Bardi hat in diesem Projekt nochmals wesentliche Elemente ihrer Faszination für den Nordosten mit seiner reichen Volkskultur, in der orale Traditionen, Musik, Architektur und Kunsthandwerk ineinandergeflochten waren, zusammengebracht. Es war die Eröffnungsausstellung des neuen MASP an der Avenida Paulista unter dem Patronat von Rodrigo Mello Franco de Andrade, dem Kunstkritiker und Direktor für Denkmalpflege der Stadt São Paulo. Die bisherigen Erläuterungen haben es angedeutet: Auch „O mão do povo brasileiro“ im neueröffneten MASP muss zusammen mit der im Dienst der Wirtschaftsmacht stehenden „Architektur der Freiheit“ und allen aus dem Innern des Moderneparadigmas heraus entwickelten Umwertungsversuchen als complexes, kontroverses und tiefer zu erforschendes Projekt behandelt werden.



Artur Amora, Ohne Titel, undatiert
Öl auf Leinwand, 45 x 55.3 cm
Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro