

I. DER GEIST UND DIE GEISTER DES KONSTRUKTIVISMUS

2 Historische Konstellationen: Konkret-Konstruktivistisches in der Achse Rio de Janeiro – São Paulo (1948–1959)

Die künstlerischen Objekte und Praktiken der Neo-Periode besitzen in ihrer Ausgestaltung eine Bandbreite, die größer kaum sein könnte. Dennoch gibt es verbindende Elemente: Sie beziehen den Betrachter leiblich oder sogar haptisch-leiblich mit ein, während sich gleichzeitig die Autoren dieser Werke auf die Prämissen der Konkreten Kunst berufen. Dies mag einem europäischen Kunstkenner zunächst widersprüchlich erscheinen. Tatsächlich gibt es jedoch konkrete, lokale und historische Entwicklungen – insbesondere in der Geburtsstadt des Neokonkretismus Rio de Janeiro und ihrer Nachbarmetropole São Paulo – aus denen diese ungewöhnliche Verbindung hervorgegangen ist.

In diesem Kapitel wird es daher um die historischen Konstellationen gehen, auf deren Grundlage sich die künstlerischen Manifestationen der Neo-Periode entfaltet. Dazu wird die institutionelle, politische und philosophisch-ideengeschichtliche Entwicklung der Zeit unmittelbar bevor die konkrete Kunst in Brasilien ihren Höhepunkt erreichte bis zur Entstehung des Neokonkretismus in Rio de Janeiro in den Blick genommen. Daher wird zunächst die gleichzeitige Herausbildung der Kunstinstitutionen und der Abstraktion in den Städten eruiert, die bereits Auswirkungen auf die Art und Weise hatte, wie abstrakte Kunstobjekte lokal verstanden werden. Im folgenden Unterkapitel (2.1) wird die Rolle des Schweizer Künstlers Max Bill, der in der brasilianischen Kunstgeschichte eine prominente Stellung für die Entwicklung der Konkreten Kunst in Brasilien einnimmt, einer Revision unterzogen. Im darauffolgenden Unterkapitel (2.2) wird darüber hinaus die Ausstellung der *Modernos Argentinos* in den Blick genommen und die besondere Rolle des Kunstkritikers und Intellektuellen Mário Pedrosa herausgearbeitet. Pedrosa entwickelte, angeregt von verschiedenen westlichen

Theoretikern und Philosophen, eine eigene Theorie des Lokalen in der Kunst der Moderne, die jedoch gleichzeitig auf Beobachtungen der Praxis beruhte. In einem letzten Schritt wird auf den Diskurs der beiden konkret arbeitenden Künstlergruppen *Frente* (Rio) und *Ruptura* (São Paulo) in der brasilianischen Kunstgeschichtsschreibung eingegangen und die daraus resultierende Formierung der neokonkreten Bewegung eruiert.

2.1 Institutionalisation und Abstraktion

Thus a cargo of abstract painting, leaving the country [France] assailed by communist propaganda and labor strikes, in a sense reenacted the European discovery of the continent. [Léon] Degand brought to the shores of the New World an aesthetic lingua franca. Full of excitement and missionary zeal, Degand carried in his trunks the tablets of a new sign language that could represent, in its radicalism, the essence of the modern world. (Guilbaut 2009, 173)

Die Geschichte der abstrakten Kunst in Brasilien ist praktisch nicht von der Geschichte der Kunstinstitutionen zu trennen. Letztere wurden im gleichen historischen Moment etabliert, in dem brasilianische Künstler sich Ende der 1940er Jahre der Abstraktion zuwandten, zumindest in den beiden Moderne-Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro. Die großen Kunstmuseen (Museu de Arte São Paulo/ MASP, Museu de Arte Moderna São Paulo/ MAM-SP, Museu de Arte Rio de Janeiro/ MAM-Rio) in diesen Metropolen und die Biennale (1951) in São Paulo wurden nach europäischen und nordamerikanischen Vorbildern errichtet. Da das Museum eine zentrale Rolle spielt in der „Institutionalisierung von westlichen Annahmen darüber, wie wir Objekte durch kulturelle Prozesse begreifen“ (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 3), ist es unabdingbar, einen Blick auf die Genese der Kunstinstitutionen in Brasilien zu werfen, um die konkrete Kunst und vor allem auch später die neokonkreten künstlerischen Positionen zu verstehen.

Erste abstrakt-geometrische Tendenzen traten in Brasilien bereits gegen Ende der 1930er Jahre auf. Die historischen Bedingungen, unter denen diese Tendenzen in Brasilien bis Ende der 1950er Jahre schließlich eine breitere Anerkennung fanden, hatten jedoch zunächst eine starke neokoloniale Ausrichtung, da dieser Wandel von europäischen und nordamerikanischen Akteuren finanziert und forciert wurde. Die Abhängigkeit der brasilianischen Institutionen und der sich herausbildenden Geschmackstendenzen der Oberschicht wird darin offenkundig. Mit der finanziellen Hilfe des brasilianischen Großunternehmers Francisco Matarazzo Sobrinho brachte der belgische Kunstkritiker Léon Degand 1947 eine gesamte Schiffsladung europäischer, überwiegend (geometrisch)-abstrakter Meisterwerke nach Brasilien, um in São Paulo ein neues Museum für moderne Kunst zu errichten. Seine gut gemeinten Intentionen glichen tatsächlich aber eher einem Aufklärungsprojekt, da er nichts weniger im Sinn hatte, als „ein ignoranten Publikum über die Schönheit moderner Freiheit und Individualität zu belehren“ (Guilbaut 2009, 171). Matarazzo und Degand waren der Überzeugung, abstrakte und insbesondere geometrisch-abstrakte Kunst würde den industriellen Fortschritt Brasiliens als aufstrebende Wirtschaftsmacht passend bebildern und zur Erziehung der Bürger zu modernen Menschen beitragen (Guilbaut 1997, 2).

Obwohl interne Diskrepanzen über die Museumskonzeption dazu führten, dass Degand noch vor der Museumseröffnung wieder abreiste, hielt er im Jahr zuvor noch eine Reihe von Vorträgen über abstrakte Kunst und speziell über geometrische Abstraktion.²⁶ Die *White Cube* Galerie, die Degand als passendes Präsentationsformat für die geometrisch-abstrakten Werke im Sinn hatte, wurde von seinen brasilianischen Mitarbeitern konterkariert, die während einer seiner Abwesenheiten die Räume in einen „bunten Papagei“ (multi-colored Arara Parrot) verwandelten (Guilbaut 2009, 175). Sie strichen die Wände in verschiedenen Farben und bezogen die Stühle mit Blumenmustern (ibid.).

26 Zwischen August und November 1948 hielt er in der Biblioteca Municipal folgende Vorträge: „Arte e público“, „O que é arte figurativa?“ und „O que é arte abstrata?“, vgl. Amaral (1998, 53) und Amaral (1984, 236).

Degand never understood the complicated symbolic, political, and site-specific implications of Brazilian modernity. He never fully grasped that the establishment of a modern museum in São Paulo was bound to reinforce a traditional and colonized littoral culture geared, since the arrival of the Portuguese, toward commerce and toward Europe (Guilbaut 2009, 168).

Das Museum eröffnete schließlich 1949 mit der Ausstellung *Da Figuração à Abstração* (Von der Figuration zur Abstraktion), die Degand konzipiert hatte. Wie der Name bereits suggeriert, hatte Degand versucht, die geometrisch-abstrakte Kunst als Höhepunkt einer chronologischen Entwicklung der Malerei zu präsentieren, ganz im Sinne der Fortschrittslogik der Moderne. Außerdem fand die Ausstellung zu einem Zeitpunkt statt, an dem in São Paulo noch der Streit zwischen Verfechtern der Figuration (wie etwa der modernistische Künstler Di Cavalcanti) und der Abstraktion die Debatten in Intellektuellen- und Künstlerkreisen bestimmte und zeigte insofern den offiziellen Kurs in diesem Streit an. Die Werkschau bestand vornehmlich aus den eingeschifften europäischen Meisterwerken.²⁷ Dem brasilianischen Publikum wurde auf diese Weise implizit suggeriert, dass der *dernier cri* in Europa abstrakte Kunst sei, figurative Malerei hingegen altmodisch. Dies spiegelte jedoch vor allem Degands eigene Sichtweise wieder. Dabei stand er, gerade in Frankreich, in dem die *Nouvelle Réalité* zu der Zeit *en vogue* war, als Verfechter (geometrisch)-abstrakter Kunst ziemlich allein, während New York bereits dabei war, Paris seine Vormachtstellung als Zentrum für moderne Kunst streitig zu machen (García 2009a, 210). Dies war auch einer der Gründe, die ihn zu dem Brasilien-Projekt bewegen hatten (Guilbaut 2009, 172).

Die bereits seit den 1930er Jahren entstandene Szene der geometrisch-abstrakt malenden Künstler in Brasilien wurde auf der Eröffnungsausstellung vollkommen ignoriert. Lediglich drei junge brasilianische Künstler nahmen teil, Samson Flexor, Cícero Dias und Waldemar Cordeiro mit jeweils einem einzigen Gemälde (Amaral 2006, 115). „Brasilianisch“ ist hier jedoch ein dehnbarer Begriff, hatten sich Flexor

27 Insgesamt wurden 93 Werke gezeigt, darunter Arbeiten von Robert und Sonia Delaunay, Kandinsky, Kupka, Magnelli, Herbin, Vantongerloo, Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp und Otto Freundlich.

und Cordeiro doch erst nach dem Zweiten Weltkrieg in São Paulo niedergelassen.

Im neuen Museu de Arte Moderna in Rio (MAM-RJ) machte man sich um die Inklusion brasilianischer Künstler von vornherein keine Gedanken. Die Eröffnungsausstellung war der europäischen Malerei gewidmet. Die erste Nationale Ausstellung Abstrakter Kunst (*I. Exposição Nacional de Arte Abstrata*) fand 1953 schließlich weder in Rio noch in São Paulo statt, sondern in der kleinen Stadt Petrópolis im bergigen Hinterland im Bundesstaat Rio de Janeiro.

Eine wichtige Institution für die Professionalisierung der kunstbezogenen Tätigkeiten in Brasilien war die Gründung der Biennale in São Paulo 1951, ebenfalls mit Hilfe des einflussreichen italienisch-brasilianischen Industriellen Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho. Die Biennale ermöglichte, dass erstmals im Land eine Vielzahl europäischer und (nord)amerikanischer Kunstwerke gezeigt werden konnten. Von vornherein als Großprojekt angelegt, wurde sie nach venezianischem Vorbild konzipiert und ist die zweitälteste Biennale der Welt. Sie sollte Brasilien als *global player* in der internationalen Kunstwelt²⁸ und die Stadt São Paulo als globales Kunstzentrum etablieren, das mit Paris und New York konkurrieren kann (Morais 1990, 21).

Die ersten Biennalen waren noch sehr stark an Europa ausgerichtet. Die ausgestellten Werke stammten überwiegend von europäischen Künstlern und auch die Auszeichnungen gingen vor allem an Europäer. In dem Maße, in dem die lateinamerikanischen Jurymitglieder zunahmen und die zu Beginn fast ausschließlich europäischen ersetzten, wurde das Verhältnis ausgeglichener. Die lateinamerikanischen Künstler,

28 Der Begriff der (globalen) Kunstwelt wurde ausführlich von Katrin Sperling (2011) diskutiert. Grundsätzlich definiert Sperling die (globale) Kunstwelt als „das komplexe, diskursive Zusammenspiel verschiedener Faktoren aus unterschiedlichen Bereichen wie wirtschaftlichen, politischen, sozialen, wissenschaftlichen Kontexten, das das internationale Feld der Kunst [...] bestimmt“ (2011, 112). Dabei stellt die Kunstwelt sowohl ein „Institutionelles Gefüge“ dar, das sich durch „permanente Verhandlungsprozesse“ auszeichnet, als auch auf theoretischer Ebene als „diskursives Netzwerk“, welches „durch die Bewegung von Objekten und Personen, vor allem aber durch die permanente, raumübergreifende Diskursführung“ entsteht (2011, 121).

die auf den ersten Biennalen ausstellten, lebten zudem meist bereits im Westen und waren ohnehin schon auf dem internationalen Kunstmarkt etabliert. (Morais 1990, *ibid.*)

Durch die ab 1951 durchgeführte Biennale von São Paulo eröffneten sich den brasilianischen Künstlern auch neue Möglichkeiten, Originalwerke der konstruktivistischen Künstler aus Europa zu sehen. Die größte Bandbreite konstruktivistischer Arbeiten war bereits auf der zweiten Biennale 1953 zu sehen, die als gigantomanisches Projekt in die brasilianische Geschichte einging. Der brasilianische Kurator Agnaldo Farias behauptet in der Jubiläumsausgabe der *Fundação Bial* fast 50 Jahre später, dass diese Biennale nicht weniger als „die wichtigste Ausstellung moderner Kunst aller Zeiten auf der ganzen Welt“ gewesen sei (Farias 2001, 80). Die französische Delegation hatte auf ausdrücklichen Wunsch der Organisatoren der Biennale einen speziellen Salon zum Kubismus eingerichtet, in dem unter anderem Arbeiten von George Braque, Robert Delaunay, Auguste Herbin und Fernand Léger zu sehen waren. Zusätzlich gab es einen speziellen Salon für Pablo Picasso, in dem auch *Guernica* (1937) ausgestellt wurde. Die deutsche Delegation zeigte einen speziellen Salon zu Paul Klee und die holländische einen zu Piet Mondrian, in dem auch das Bild *Broadway Boogie-Woogie* (1942/43) zu sehen war.

Die brasilianische Selbstpräsentation auf den ersten Biennalen verlief jedoch diametral entgegen den künstlerischen Praktiken im Land (Lammert 2010, 64), auch wenn es eine gewisse Präsenz brasilianischer konkreter Kunst auf den Biennalen zwischen 1951 und 1963 gab. Zwei spezielle Pavillons wurden den konkreten (und später neokonkreten) Künstlern Franz Weissmann und Amilcar de Castro gewidmet und vier konkrete Künstler erhielten Auszeichnungen (Lygia Clark, Franz Weissmann, Alexander Wollner, Abraham Palatnik). Ivan Serpa, Geraldo de Barros und Lygia Clark wurden während dieser Jahre sogar mehrfach ausgezeichnet. Eine breite Präsentation konkreter Kunstwerke aus Brasilien fand jedoch erst auf der 4. Biennale 1957 statt, als sich das Panorama konkreter Kunst in Brasilien bereits diversifiziert hatte und schließlich zum Neokonkretismus führte. Auf jener Biennale wurde außerdem auf Wunsch des Biennale-Direktors eine Bauhaus-Gruppenausstellung von der deutschen Sektion präsentiert, an der unter anderen Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, Albers und Bill teilnahmen.

Im gleichen Jahr – kurz vor der Eröffnung der Biennale – wurde die *1. Nationale Ausstellung Konkreter Kunst (I. Exposição Nacional de Arte Concreta)* in São Paulo gezeigt, die Anfang des darauffolgenden Jahres nach Rio de Janeiro reiste. In dieser Werkschau stellten erstmals konkret arbeitende Künstler aus Rio und São Paulo gemeinsam aus und erhielten so selbst einen Überblick über die Arbeiten der Gruppe aus der jeweils anderen Stadt. Doch die Ausstellung markierte bereits den Beginn des Endes einer einheitlichen Bewegung Konkreter Kunst in Brasilien (sofern man jemals davon sprechen konnte), da durch ihr gemeinsames Auftreten die Differenzen zwischen den in São Paulo und in Rio arbeitenden Künstlern zu Tage traten.

Obwohl die Präsentation brasilianischer geometrisch-abstrakter Kunst auf den ersten Biennalen eher gering war, kam der neuen Institution und auch den neu etablierten Kunstmuseen (MASP 1947, MAM-SP 1948 und MAM-RJ 1949) als Bildungseinrichtungen und unterstützende Strukturen mit internationalen Kontakten von Beginn an eine zentrale Rolle in Brasilien zu. Dazu gehörte einerseits das Ausbilden eines Verhaltenskodex für die Museumsräume, wie das „respektvolle Verhalten in Galerien, Theatern“ und Museen, sowie „*disinterested contemplation*“ als Modus ästhetischer Wertschätzung (Coleman 2005, 64). Doch die Durchsetzung des Verhaltensregimes des *White Cube* hatte bereits zu Spannungen und Unstimmigkeiten geführt (Guilbaut 1997, 2009).

Andererseits hatten die brasilianischen Künstler erstmals die Möglichkeit, eine solche Bandbreite an Werken im Original zu sehen, die sie sonst nur aus Abbildungen oder Berichten kannten. Einige Künstler konnten zwar nach Europa reisen und dort auch studieren, doch selbst eine solche Reise bot nicht immer die Möglichkeit, europaweit Kunstmuseen zu besuchen. Das MASP, das MAM-SP und das MAM-RJ führten außerdem systematisch breit angelegte retrospektive Ausstellungen durch, die explizit dazu dienen sollten, das brasilianische Publikum mit der europäischen Moderne vertraut zu machen.²⁹ Die Tageszeitung *Diário da Noite* in São Paulo kündigte die im MASP gezeigte Retros-

29 Z. B. MAM-RJ: *Pintura Européia Contemporânea* (1949), *Exposição de esculturas britânicas* und *Ben Nicholson* (1958), *Exposição de Alexander Calder* (1959).

pektive von Max Bill 1950 als „eine Individualausstellung an, die in ihrer Wichtigkeit auf der gleichen Ebene rangiert, wie die geplanten Ausstellungen von Le Corbusier, Lasar Segall und anderen, da sie effizient dazu beitrage, eine historisch erklärende Vision der großen künstlerischen Strömungen unserer Epoche zu geben“ (Paiva 2011, 14)³⁰.

Die Kunstinstitutionen in Brasilien führten von Anfang an auch ein Bildungsprogramm als Begleitung der Ausstellungen ein, in dessen Rahmen internationale Künstler und Kritiker eingeladen wurden, Vorträge zu halten. Auch in der praktischen Kunstausbildung waren sie tätig, insbesondere bevor die Hochschule für Industriedesign (ESDI- UERJ) 1962 in Rio und die Fakultät für Kommunikation und Kunst 1966 an der Universität von São Paulo (ECA-USP) gegründet wurden. Am MAM-RJ eröffnete der Künstler Ivan Serpa Malklassen für Erwachsene und Kinder, die eine moderne Art des Malens vermittelten und sich didaktisch vom Unterrichtsstil der *Escola Nacional de Belas Artes*³¹ unterschieden. Es ist kein Zufall, dass die konstruktivistisch-konkreten Künstlergruppen *Ruptura* (1952, São Paulo) und *Frente* (1954, Rio) sich nur kurze Zeit nach der ersten Biennale formierten. Die *Frente* Gruppe ging direkt aus Serpas Malklasse, dem *Atelier Livre*, hervor.

Außerdem organisierten die Museen für moderne Kunst in São Paulo und Rio in den 1950er und 1960er Jahren gemeinsam mit der Botschaft und/ oder Partnerinstitutionen im jeweiligen Land auch erstmals Ausstellungen brasilianischer (geometrisch)-abstrakter Kunst in Frankreich, Deutschland und der Schweiz.³²

30 „Trata-se portanto de mais uma mostra individual que deve ser colocada no mesmo plano de importância da programada para Le Corbusier, Lasar Segall, e outros, por contribuir de maneira eficiente para dar uma visão histórica explicativa das grandes correntes artísticas de nossa época“, „Max Bill no Museu de Arte“, in: *Diário da Noite*, 14.01.1950, zitiert nach Paiva (2011, 14).

31 Die *Escola Nacional de Belas Artes* war das republikanische Pendant (angegliedert an die Universidade Federal do Rio de Janeiro) zur *Escola Imperial de Belas Artes*, die 1816 von Pedro II. von Brasilien und unter der Aufsicht der französischen Mission gegründet wurde. Hier wurde ein an europäischen Vorbildern des Neoklassizismus geschulter akademischer Stil unterrichtet.

32 Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich 1959 und Kasseler Kunstverein 1962. Paris 1955 und Neuchatel 1956.

In der Gründungsphase der Museen für moderne Kunst in Rio und São Paulo spielten außerdem Nelson Rockefeller und das New Yorker *Museum of Modern Art (MoMa)* eine bedeutende Rolle. Bereits 1945 hatte Rockefeller begonnen, mit brasilianischen Industriellen (Matarazzo in São Paulo und Raymundo Ottoni di Castro Maya in Rio) über die mögliche Eröffnung von Filialen des MoMa in den beiden Städten Verhandlungen aufzunehmen (Sant'Anna 2011, 147). Matarazzo und Castro Maya sahen in einer solchen Zusammenarbeit einen Schritt für ihr „Zivilisationsprojekt für Brasilien“ (149), während Rockefellers Ambitionen als Teil der amerikanischen Expansion verstanden werden müssen (Guilbaut 2009, 163). Beide Museen wurden letztendlich als eigenständige Institutionen aufgebaut, nicht zuletzt, da es an „finanzieller Unterstützung und politischem Willen“ seitens der Nordamerikaner mangelte (Sant'Anna 2011, 152).

Eine Besonderheit der brasilianischen Museen ist ihr spezielles Verhältnis zur lokalen Avantgarde. Zwar sind Museen und Avantgarde-Bewegungen „traditionell als gegensätzliche Pole definiert“ (Sant'Anna 2011, 198), nicht zuletzt, weil erstere angeblich als *lieu de mémoire* (Nora 1986) konzipiert sind, die „Objekte in Zeit und Raum kristallisieren“ (Sant'Anna 2011, 198), während letztere – ihrer Zeit vorausgehend – für Beweglichkeit und Erneuerung stehen. In Brasilien jedoch dienten die Museen als „Ort[e] von Moderne und Wandel“ (2011, 198), die die Avantgarde-Bewegungen vielmehr unterstützten.

Ao pensar o museu como narrativa e gesto de modernização – modernidade em movimento de fazer-se –, o MAM incorporava a crítica das vanguardas como sintoma positivo de concretização do moderno. E não apenas sintoma, mas, como forma geradora de novas percepções, também germe de modernidade. (Sant'Anna 2011, 203)³³

33 „Das Museum als Narration und Geste der Modernisierung verstehend, – Moderne im Entstehungsprozess – inkorporierte das MAM die Kritik der Avantgarde als positives Symptom der Konkretisierung des Modernen. Und nicht nur als Symptom, sondern auch als generierende Form von neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten, als Keim der Moderne“.

Statt eines langwierigen Prozesses der Musealisierung der Avantgarden, wie er in Europa stattgefunden hat, passierte in Brasilien oftmals nahezu das Gegenteil, indem das Museum zu einem der wichtigsten Förderer der Avantgarde schlechthin wurde (2011, 204). Insbesondere in Rio de Janeiro führte diese Tendenz zu einer untrennbaren Verquickung des MAM-RJ mit den konkret-konstruktivistisch arbeitenden Künstlern. Die Institution wuchs gleichermaßen zu einem professionell arbeitenden Großmuseum heran, wie die konkreten Künstler sich formierten. Obwohl es bereits 1949 eröffnet wurde, residierte es zunächst provisorisch im Gebäude der Boavista Bank und ab 1952 im Ministerium für Bildung und Gesundheit, bis es schließlich 1958 in ein eigens für das MAM entworfene Gebäude umziehen konnte. Seit diesem Zeitpunkt ist das Museum lokaler Brennpunkt künstlerischer Transformation und „Sitz des Neokonkretismus“ (Homepage des Museums).

2.2 Max Bill: Zur Dekonstruktion eines Mythos

Der Schweizer Architekt, Künstler und Designer Max Bill (1908–1994) wurde Ende der 1930er Jahre zu einem der wichtigsten Vertreter der Zürcher Konkreten Kunst. Generell wird ihm in der brasilianischen Forschungsliteratur eine zentrale Rolle in der Herausbildung der Konkreten Kunst in Brasilien zugeschrieben (Amaral 1998; Varela 2012).

Sessenta anos após a visita de Max Bill, ao estudarmos a História da Arte no Brasil relativa ao período concreto e neoconcreto, percebemos como os historiadores [...] coloca[m]-o [Max Bill] como um dos „marcos“ do período de transição do então Modernismo Brasileiro de temática nacionalista para o abstracionismo, no início da década de 1950. Na formação teórica do concretismo e neoconcretismo, mais uma vez, Bill aparece como referência, junto a nomes como Piet Mondrian, Theo Van Doesburg e Kasimir Malevitch. (Varela 2012, 530/531)³⁴

34 „Sechzig Jahre nach dem Besuch von Max Bill stellen wir fest, wenn wir die Kunstgeschichte im Brasilien der Zeit des Konkretismus und Neokonkretismus betrachten, wie die Historiker [...] ihn [Max Bill] als einen ‘Marker’ der

Tatsächlich waren seine Werke und Ideen zu Beginn der 1950er Jahre in Brasilien sehr präsent, ein Zustand, der sich aus einer zufälligen Begegnung ergeben hatte. Bill wurde 1951 eine große Retrospektive im *Museu de Arte* in São Paulo (MASP) gewidmet, die nur wenige Monate vor der ersten Biennale ihre Tore öffnete. Die Retrospektive war das Ergebnis der persönlichen Beziehung zwischen Max Bill und dem damaligen Direktor des MASP, Pietro Maria Bardi. Sie hatten sich 1945 in Italien kennengelernt, bevor Bardi definitiv nach Brasilien emigrierte. Die Ausstellung präsentierte Bill in seiner Bandbreite als Künstler, Industriedesigner und Architekt. (Bonet 2010, 11)

Auf der ersten Biennale wurde Bill dann mit dem Skulpturenpreis ausgezeichnet und 1953 kam er selbst nach Brasilien, um einige Vorträge an den Museen für Moderne Kunst in Rio und São Paulo zu halten. Er war jedoch nicht der einzige Künstler, der zu diesem Zeitpunkt durch Werke oder persönlich in den beiden Metropolen präsent war und die dort arbeitenden Künstler inspirierte. Seine zentrale Stellung in der brasilianischen Kunstgeschichte ist ihm, meines Erachtens, nachträglich zugeschrieben worden³⁵ und beruht weniger auf seinen Werken als auf seiner Vermittlerfunktion, sowohl eines Modernekonzepts europäischer Provenienz, das auf konstruktivistischem Ideengut basierte und zu diesem Zeitpunkt in Brasilien fruchtbaren Boden fand, als auch von institutionellen Strukturen. Insbesondere für die konkret arbeitenden Künstler in Rio de Janeiro, die später den Neokonkretismus erfanden, ist die Rolle Max Bills zu relativieren. In diesem Kapitel soll daher Bills Präsenz in Brasilien, sowohl in Persona als auch durch seine Werke, noch einmal genauer untersucht werden und zum Schluss auch Bills Lateinamerika-Erfahrung im Kontext der europäischen Kunstlandschaft verortet werden.

Transitionsperiode des damaligen brasilianischen Modernismo mit seiner nationalistischen Thematik zur Abstraktion zu Beginn der 1950er Jahre platzieren. In der theoretischen Formierung des Konkretismus und Neokonkretismus taucht Bill wieder als Referenz neben Namen wie Piet Mondrian, Theo van Doesburg und Kasimir Malevich auf“.

35 (Merklinger 2008; Lammert 2010; Amaral 1977a).

Es ist bemerkenswert, dass die Max Bill-Retrospektive 1951 offenbar kaum Resonanz in der Kunstkritik fand. So behauptet der brasilianische Designer Alexander Wollner, der beim Aufbau der Bill-Retrospektive half, dass „kein Kunstkritiker in jener Zeit über die Ausstellung gesprochen oder geschrieben“ hätte (Wollner 2005, 37). Der argentinischen Kunsthistorikerin María Amália García zufolge gab es nur eine kurze Ankündigung der Ausstellung in den Tageszeitungen *Diário de São Paulo* und *Folha da Manhã*. Nur Geraldo Ferraz publizierte in *O Jornal* in Rio de Janeiro eine etwas ausführlichere Studie (García 2009b, 61). Der Direktor der Biennale, Francisco (Ciccilo) Matarazzo, war von der Ausstellung jedoch so angetan, dass er sie auf der Biennale noch einmal wiederholen wollte. Diese Idee missfiel Max Bill jedoch – die Retrospektive wurde schließlich nur wenige Monate zuvor in der gleichen Stadt gezeigt – und so kamen sie überein, dass er nur die Skulptur *Dreiteilige Einheit* (1948) einschickte (Abb. 1), für die er den Skulpturenpreis gewann (Kudielka 2010, 57)³⁶. Obwohl es sich nicht um einen Akquisitionspreis handelte, kaufte das *Museu de Arte Moderna* in São Paulo, das zu diesem Zeitpunkt noch die Biennale durchführte³⁷, ein Jahr später die Skulptur. Im Jubiläumskatalog der Biennale, der den 50. Geburtstag der Institution würdigt, wird Bills Skulptur zum „Symbol und Paradigma der geometrischen Abstraktion“ in Brasilien erhoben und sein Schöpfer als „Referenz für die Intellektuellen des Landes“ bezeichnet (Farias 2001, 75). Vor dem Hintergrund dieser geradezu fetischistischen Bewunderung ist es wenig überraschend, dass die Nominierung der *Dreiteiligen Einheit* für den Skulpturenpreis als „Markstein für die Entwicklung der modernen Kunst“ und „manifestierte[r] Anfang des Konkretismus in Brasilien“ betrachtet wird (Merklinger 2008, 144/145).

36 Diese Information stammt aus einem Briefwechsel zwischen Pietro Maria Bardi (Direktor des MASP) und Max Bill im Vorfeld seiner Ausstellung in São Paulo, 7.5.1951.

37 1963 wurde die *Fundação Bienal* gegründet. Zur Umstrukturierung des Museums für Moderne Kunst (MAM-SP, des MASP und des neu gegründeten Museu de Arte Contemporânea (MAC)) vgl. die Dissertation von Bottallo (2011).



Abb. 1: Max Bill, *Dreiteilige Einheit*, 1948. In Max-Bill-Ausstellung im MASP 1951.
Foto: Peter Scheier, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (Quelle: Kudielka 2010, 193).

Es ist allerdings auffällig, dass Max Bill nicht zusammen mit den anderen Schweizer Konkreten auf der Biennale wahrgenommen wurde. Seine Skulptur wurde auch nicht im Schweizer Pavillon ausgestellt, da er sie auf eigene Kosten und auf direkte Einladung von Matarazzo eingeschickt hatte (García 2008, 201). Obwohl der Schweizer Pavillon auf der ersten Biennale mit Arbeiten von Richard Paul Lohse, Leo Leuppi und Sophie Taeuber-Arp durchaus eine starke konkrete Präsenz zeigte, wurde keines ihrer Werke prämiert und keiner der Künstler auf späteren Biennalen erneut ausgestellt. Die einzige Ausnahme ist Sophie Taeuber-Arp. Ihr wurde auf der dritten Biennale (1955) ein spezieller Salon gewidmet, in dem allerdings überwiegend Arbeiten aus den 1920er und 1930er Jahren gezeigt wurden. Im entsprechenden Katalog wird sie daher auch nicht mit den konkreten Künstlern in Verbindung gebracht, sondern als „unabhängig aber parallel zu de Stijl arbeitende Künstlerin“ dargestellt, die „die Probleme der konkreten Kunst attackierte“ (Museu de Arte Moderno São Paulo 1951, 245).

Bill war selbst überrascht über die Nominierung seiner Skulptur auf der ersten Biennale, vor allem im Vergleich mit den anderen nominierten Werken, die meisten davon italienische und französische informelle Abstraktion (Paiva 2011, 54). In einem Brief an Wolfgang Pfeiffer, der damals als Assistent im MASP arbeitete, schrieb Bill, dass entweder er oder alle anderen irrtümlicherweise nominiert worden sein mussten (ebd: 54)³⁸. Tatsächlich löste die Nominierung von Bills Skulptur kontroverse Debatten zwischen Kunstkritikern aus. Bills Kunst wurde als „ornamentalistisch“ und „dekorativ“ bezeichnet, ein Vorwurf, der oft in dieser Zeit an geometrisch-abstrakte Kunst in Brasilien herangetragen wurde (Campofiorito 1953, 22).

All das lässt darauf schließen, dass die Prämierung der *Dreiteiligen Einheit* letztendlich wenig mit werkimmanenten Qualitäten der Skulptur zu tun hatte. Vielmehr war es die moderne Aura, die die Skulptur umgab und die dafür sorgte, dass dem Werk ein so zentraler Stellenwert für die moderne Kunst in Brasilien zugeschrieben wurde und zum Teil noch immer wird. „More than a mere award [to Bill's sculpture], it was the confirmation that finally, almost 30 years after the celebrated Modern Art Week, Brazil was modern“ (Farias 2001, 75), ist schließlich im Jubiläumskatalog der Biennale zu lesen. Die *Dreiteilige Einheit* wurde damals als „Symbol für die Transformation der nationalen künstlerischen Kultur“ und als „Ausdruck der brasilianischen Zeitgenossenschaft“ wahrgenommen (Paiva 2011, 56). In einem Aufsatz über Max Bills Rolle für die konkrete Kunst schreibt der deutsche Kunsthistoriker Markus Zehentbauer dem Künstler durch seine exzellenten kommunikativen Fähigkeiten die Verankerung des Begriffs konkrete Kunst in der Kunstgeschichte zu.

Eine solche Kontinuität der Moderne [die Weiterentwicklung der Bauhaus-Idee] konnte nur jemand wie Bill vermitteln, und vielleicht war das auch seine bedeutendste, entscheidendste Rolle innerhalb der Konkreten Kunst: die des Vermittlers (Zehentbauer 2012, 47).

38 Paiva zitiert aus einem Brief Max Bills an Wolfgang Pfeiffer vom 8.12.1951.

Diese von Bill propagierte Kontinuität der künstlerischen Moderne fiel im Brasilien der 1950er Jahre auf fruchtbaren Boden und fügte sich sehr gut in die Diskurslandschaft um Modernisierung und Fortschritts-glauben ein, von dem Brasilien in jenem Jahrzehnt erfasst wurde.

Max Bill besuchte Brasilien auch persönlich, jedoch erst 1953, als er vom brasilianischen Außenministerium eingeladen wurde, eine Reihe von Vorträgen zu halten³⁹. Dieses Mal wurde im Vorfeld seines Besuches ausführlich über ihn und sein Schaffen in den Tageszeitungen in Rio und São Paulo berichtet, sodass die Erwartungen an seinen Besuch relativ hoch waren (García 2010, 150–52). Dennoch löste er schließlich erneut kontroverse Debatten in Brasilien aus, die davon zeugen, wie sowohl Bill als auch seine brasilianischen Kritiker und Kritisierten von unterschiedlichen Rahmenbedingungen bzw. Konstituierungen der Moderne in Brasilien ausgingen.⁴⁰ Der Vortrag in São Paulo, in dem Bill über Architektur sprach, erlangte in Brasilien große Berühmtheit, da er die brasilianische moderne Bauweise stark kritisierte. Bills Kritik an der brasilianischen Architektur hatte auch deshalb einen so enormen Nachhall gefunden, weil er seine Ansichten in einem Interview für die Zeitschrift *Manchete* wiedergab, das später auch in der international zirkulierenden Zeitschrift *Architectural Review* (1954) gedruckt wurde. Bill warf den Bauten von Oscar Niemeyer, dem Stararchitekten der Moderne in Brasilien, fehlende soziale Funktion vor. Seine Gebäude seien nicht an den kollektiven Bedürfnissen der Menschen ausgerichtet, sondern an einem „übertriebenen Individualismus“, der sich in unnützen Bauelementen zeige und in einer Art „exzessiven Barockismus“ münde, der „weder zur Architektur noch zur Skulptur“ gehöre (Varela 2012, 521). Dass später gerade der Neobarock als spezifisch lateinamerikanische Bauweise der Moderne gewertet wurde, konnte Bill zu dem Zeitpunkt noch nicht wissen. Die modernen Gebäude, die Bill in São Paulo gesehen hatte, zeigten für ihn

39 Ursprünglich sollte und wollte Bill bereits zum Aufbau seiner Retrospektive 1951 anreisen, war aber durch den Aufbau der Hochschule für Gestaltung in Ulm so eingebunden, dass er davon absah.

40 Dies formuliert Angela Lammert bereits in ihrem Aufsatz (2010) zu Max Bill und der Moderne in Brasilien als Frage („Um welchen Modernebegriff [wird] angesichts der Globalisierung gerungen?“, 56).

„das ende der modernen architektur“ und „völlige anarchie“ an (Andreas und Niemeyer 2003, 118). In dem Satz, mit dem seine Rede berühmt wurde, benutzte er ausgerechnet eine Allegorie, die symbolisch für die Tropen steht, um seinen Schrecken über die brasilianische moderne Architektur zum Ausdruck zu bringen: „das ist der urwald im bauwesen im schlimmsten sinne“ (2003, 118). Es mag ironisch klingen, den Urwald als Sinnbild für Chaos und Anarchie in einer Metropole wie São Paulo anzuführen, einem Ort, der vom „Urwald“ umgeben ist – jener Vegetation also, die in der europäischen Imagination eng mit dem Bild der Tropen verbunden ist. Obwohl seine Kritik darauf abzielte, dass eine „zu akademische“ (Andreas und Niemeyer 2003, 116/117), also zu direkte Adaption von Le Corbusiers architektonischen Ideen in den brasilianischen Bauwerken erfolgt sei, ohne dass eine Anpassung an die brasilianischen landschaftlichen Gegebenheiten vorgenommen wurde, verfehlte sie damit jedoch gerade die gesellschaftliche Realität des Landes. Denn „die konservative brasilianische Moderne“, so schreibt die brasilianische Kunsthistorikerin Sônia Salzstein, hielt „einen sicheren Abstand zu den entfesselten politischen, sozialen und wirtschaftlichen Kräften, die auf den Spuren der bürgerlichen, aufgeklärten und republikanischen Tradition die europäische Moderne im 18. Jahrhundert vorwärtsgebracht hatten“ (Salzstein 2010, 50). Das Wirtschaftswunder in Deutschland hatte in den 1950er Jahren begonnen, eine breite Mittelschicht hervorzubringen, die kaufkräftig war und für die modernes Industriedesign in Form von Massenware zugänglich war. Dazu gehörte auch eine soziale Architektur, die Bill in seinem Vortrag in São Paulo propagierte. In Brasilien hingegen war die Kluft zwischen den Ärmsten und Reichsten so groß wie an kaum einem anderen Ort. Modernes Industriedesign war nur einer kleinen Elite zugänglich und die moderne Architektur richtete sich an dieser Gesellschaftsschicht aus. Ein nicht geringer Teil der städtischen Bevölkerung lebte stattdessen in Favelas (Elendsvierteln)⁴¹. Besonders pointiert ist diese Kluft fotografisch von Tomaz Farkas beim Bau der

41 1950 lebten bereits 7% der Bevölkerung Rio de Janeiros in Favelas, diese Zahl hat sich bis 2010 sogar mehr als verdoppelt (22%). Die Zahlen stammen aus einer Studie von 2010 des Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Eine Favela zeichnet sich vor allem durch unzureichende sanitäre Versorgung und den

neuen Hauptstadt Brasília dokumentiert worden (Derenthal und Titan 2013), die die ärmlichen Lebensbedingungen in den Baracken der Bauarbeiter im Kontrast zu den modernen Gebäuden des Architekten Lucio Costas zeigt, an deren Konstruktion sie arbeiteten. Bills Unverständnis der sozialen Bedingungen in Brasilien wird beispielsweise auch in seiner Kritik an der an einigen Gebäuden verwendeten Wandmalereien (berühmter meist modernistischer brasilianischer Künstler) deutlich. Er behauptete, diese hätten heute ihre „narrative Funktion“ verloren, da es nun „andere Medien“ gäbe – wie beispielsweise „Zeitungen, Zeitschriften und Kino“, um soziale und moralische Werte zu vermitteln (Matoso Macedo 2000). Bill hatte dabei sicher nicht daran gedacht, dass die Analphabeten-Rate in Brasilien um ein vielfaches höher lag als in Europa⁴². Und letztendlich lässt sich Bills Kritik an der brasilianischen Architektur auch als indirekte Kritik an Le Corbusier lesen, dessen radikale Verbindung von Kunst und Architektur er nicht teilte (García 2010, 159).

Diese Kritik führte schließlich dazu, dass man ihn aus der Jury der 2. Biennale im Bereich Architektur, zu der man ihn zunächst eingeladen hatte, wieder ausschloss und in der Jury für Malerei einsetzen wollte. Bill war jedoch auch kein Unterstützer der Konkreten Kunst, die er bisher in Brasilien zu Gesicht bekommen hatte. Stattdessen fand er Gefallen an den modernistischen Bildern von Cândido Portinari, die nur allzu gut das europäische Imaginarium der Tropen befruchteten. Er erklärte nun, dass Portinari wesentlich bedeutender für die Kunst sei, als er vor seiner Reise angenommen hatte (Varela 2012, 528).

In seinen Vorträgen am Museu de Arte Moderna in Rio sprach Bill über die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft, den schöpferischen Prozess in der Konkreten Kunst anhand seiner eigenen Werkbeispiele sowie über das Bauhaus und die neue Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm, an deren Konzeption er wesentlich mit beteiligt war. Die Hochschule war alles andere als unbekannt in den brasilianischen Metropolen.

Nicht-Anschluss ans städtisch finanzierte Verkehrsnetz aus, sowie durch rechtlich unklare oder prekäre Eigentumsverhältnisse.

42 1950 betrug die Analphabeten-Quote in Brasilien noch 50,5 %, 1960 war sie auf 39,7 % gesunken (gemessen bei über Fünfzehnjährigen), Ministerio de Educação (2000, 6).

Bereits im Jahr 1951 war eine Schülerin aus Brasilien (Mary Vieira) nach Ulm gegangen, um dort zu studieren. Nach Bills Besuch in Brasilien begannen auch Almir Mavignier und Alexandre Wollner ein Studium an der HfG in Ulm. Während Viera und Mavignier bis heute in Europa leben, kehrte Wollner als einziger nach dem Studium nach Brasilien zurück. Er hatte sich verpflichtet, in Rio an der Eröffnung einer Hochschule für Industriedesign nach dem Ulmer Modell mitzuarbeiten. Obwohl das Projekt eine Reihe internationaler Unterstützer hatte (Tomás Maldonado und Otl Aicher reisten extra an, Karl-Heinz Bergmiller war bereits im Land), traf es in Brasilien auf starken Widerstand (Wollner 2005, 50–52). Wollner setzte sich vehement gegen die Aufnahme der Vermittlung traditionellen Kunsthandwerks indigenen Ursprungs ein, das er für rückständig hielt (Bachmann 2011). Mit diesem Handeln wird deutlich, dass die Grenzen zwischen Populärkultur und Hochkunst in Brasilien ganz anders gelagert sind als in Europa, wo sich das Industriedesign erst als kulturell hochwertig beweisen musste. Industriedesign wurde in Brasilien stattdessen zum visuellen Ausdruck von Zivilisation und Moderne umgewertet und in die entsprechenden dichotomen Diskursformationen eingespeist, wie auch der deutsche Philosoph und Linguist Max Bense beobachtete, der in den 1950er Jahren mehrere Gastaufenthalte in Brasilien verbrachte und eine enge Beziehung zu den konkreten Künstlern und Dichtern der beiden Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro unterhielt.

Design als ein zwischen technischer Konstruktivität, künstlerischer Konzeption und industrieller Fertigung vermittelnder Modus äußerer Weltgestaltung bedeutet für die brasilianische Intelligenz einen wesentlichen Teil der Vorstellung von der zukünftigen Zivilisation. Indem Design Zukunft suggeriert, verabschiedet es Vergangenheit.[...] Design wird methodisch und intuitiv verallgemeinert und erreicht den Umfang des Begriffs Zivilisation. (Bense 1965, 22)

An dieser Stelle soll kurz erwähnt werden, dass, obwohl brasilianische Künstler bereits vorher mit geometrischer Abstraktion experimentierten, die Ideologie der Konkreten Kunst vor Bills Retrospektive 1951 in Brasilien praktisch unbekannt war. Bill wurde in den wenigen Kritiken rund um die Ausstellung sowohl mit den Futuristen und Marinetti in

Verbindung gebracht als auch als „direkter Nachkomme Malevitchs“ bezeichnet, der fälschlicherweise als führender Künstler der konstruktiven Kunst in der Schweiz seit 1915 dargestellt wurde⁴³ (Paiva 2011, 9; 18). Die Verbreitung konkreten Ideenguts ist also in großen Teilen durchaus Max Bill zuzuschreiben. Allerdings war seine Rezeption in São Paulo weitaus nachhaltiger als in Rio de Janeiro und die Basis, auf die diese Ideen trafen unterschied sich so von der in Europa, dass die Bewertungskategorien von Populär- und Hochkultur, wie eben beschrieben wurde, ausgehebelt werden.

Sowohl die Biennale als auch die Retrospektive Max Bills fanden in São Paulo statt. Bill hatte zwar Ambitionen, die Ausstellung auch nach Rio zu transferieren (und sogar nach Argentinien), diese scheiterten aber am bürokratischen Aufwand. Das MAM-RJ zeigte eine einzige Skulptur Max Bills (*Metallkonstruktion*, 1937) auf der Eröffnungsausstellung des Museums 1958. Zwar hatte das MAM-RJ nach der Akquisition der *Dreiteiligen Einheit* durch das MAM-SP auch zwei von Bills Skulpturen gekauft⁴⁴ (Paiva 2011, 54; Bonet 2010, 11), aber von einer so breiten Präsentation von Bills Werken wie in São Paulo kann nicht die Rede sein. Das rechtfertigt die stärkere Orientierung der Gruppe konkret arbeitender Künstler *Ruptura* in São Paulo an Max Bills Ideengut. Die *Ruptura*-Gruppe stellte sich noch 1960 in Bills Tradition, als sie ihn den einführenden Text im Katalog zu einer Retrospektive Konkreter Kunst im MAM-Rio schreiben ließ⁴⁵. Zu diesem Zeitpunkt existierte in Rio bereits der Neokonkretismus, in dem die beteiligten Künstler Bills Erbe offen kritisierten.

Wie stark die Künstler der *Frente*-Gruppe in Rio tatsächlich von Bills Ideen Gebrauch machten, ist allerdings nicht abschließend geklärt. Aussagen der Künstler selbst widersprechen sich zum Teil.

43 Der Zeitungsartikel, der die frappante Fehlinformation verbreitete, basierte angeblich auf einem Interview mit Pietro Maria Bardi, der das mit Sicherheit besser gewusst hat.

44 Die damalige Direktorin des MAM-RJ, Niomar Moniz Sodré, reiste dafür 1952 eigens nach Zürich.

45 „Afirmações sobre a arte concreta“, *Exposição de Arte Concreta: retrospectiva 1951–1959*. Unter anderem waren Werke von Waldemar Cordeiro, Kázmer Fejér, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima und Luiz Sacilotto zu sehen.

Beispielsweise erklärte Franz Weissmann, später einer der Mitbegründer des Neokonkretismus, dass er seine Skulptur *Cubo Vazado* (1951) (Abb. 2) ohne Wissen über bzw. von Max Bill entworfen hatte.⁴⁶ Die Arbeit gilt heute als eine der ersten konstruktivistischen Skulpturen in Brasilien, wurde jedoch auf der 1. Biennale in São Paulo von der Jury zurückgewiesen. Dennoch widersprach er sich, als er zu einem späteren Zeitpunkt erklärte, er hätte Bills Arbeiten sehr gemocht und sich von ihnen zum *Cubo Vazado* inspirieren lassen (Pinakothek 2011, 217). Die Künstlerin Lygia Pape, die Bill 1953 auch persönlich traf, gab an, dass die Mitglieder der *Frente*-Gruppe sich durchaus mit Bills Texten auseinandersetzten (Morais 1984). Offenbar war die Bill-Rezeption in Rio weitaus textlastiger als in São Paulo, wo man mehr Möglichkeiten hatte, seine Werke zu begutachten. Der erste Text von Max Bill wurde 1951 im Zuge seiner Retrospektive in der Zeitschrift *Habitat* publiziert („Schönheit aus Funktion und als Funktion“⁴⁷). Dennoch blieb die Anzahl der Texte Bills, die in Brasilien publiziert wurden, erstaunlich gering. Die meisten wurden bereits in den 1940er Jahren zuerst in Argentinien verlegt. Texte und Abbildungen seiner Werke erschienen in den wichtigsten Zeitschriften, die sich mit konstruktivistischer Kunst in Buenos Aires auseinandersetzten⁴⁸. Auch die Monographie (*Max Bill*, 1955), die ursprünglich in São Paulo im Zuge der Bill-Retrospektive erscheinen sollte, wurde schließlich von dem Künstler Tomás Maldonado in der Zeitschrift *Nueva Visión* in Buenos Aires publiziert.

46 Interview mit Weissmann in Gávea, *Revista de Historia da Arte e Arquitetura*, Vol. 14, Nr. 14, September 1996. Nachdruck in: Weissmann, Ohtake und Paixão (2008): *Franz Weissmann*, São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 199.

47 Dieser Aufsatz wurde erstmals 1949 auf Deutsch in der Zeitschrift *Das Werk* (Heft 8, 272–274) gedruckt.

48 *Arte Madi Universal*, verlegt von Gyula Kosice, Ciclo von Aldo Pellegrini, *Ver y Estimar* von Jorge Romero Brest, *Contemporánea* von Juan Jacobo Bajarliá und *Nueva Visión* von Tomás Maldonado (Vgl. Bonet 2010, 12).



Abb. 2: Franz Weissmann, *Cubo vazado*, 1951. Goldenes Metall, 45 x 45 x 45 cm
(Quelle: Pinakoteke Rio de Janeiro 2011, 155).

Neueste Forschungsansätze aus Lateinamerika richten nun ihren Fokus darauf, die Bedeutung von Max Bills Lateinamerika-Erfahrung (vornehmlich Brasilien und Argentinien) für die Entwicklung des Künstlers zu untersuchen (García 2009a, 2009a, 2008, 2010) und damit gewissermaßen die Perspektive umzudrehen bzw. diese „Auslassungen“ der „generellen Geschichten der modernen Kunst“ zu beheben (García 2009a, 209). Es ist tatsächlich auffällig, dass seine Präsenz in Brasilien und Argentinien sowohl persönlich als auch die seiner Werke und Texte in Monographien über Max Bill weitgehend unbeachtet bleibt (García 2009a, 210)⁴⁹. Dabei eröffnete sich in diesen Ländern für Bill ein Aktionsraum, der in diesem Maße in Europa für seine Ideen zum gleichen Zeitpunkt nicht vorhanden war. Im Gegensatz zum abstrakten Expressionismus verfügte die Schweizer konkrete Kunst über wenig Popularität im europäischen künstlerischen Panorama der Nachkriegszeit (2009a, 209). Auch die generelle Abwesenheit Schweizer Konkreter Kunst auf den frühen

49 Anker (1979); Bill, Buchsteiner und Ackermann (2005), Bill, Alviani und Fast (2008). Eine rezente Ausnahme bildet der Katalog der Max Bill-Ausstellung in Madrid 2015, in dem ein Text von García auf Bills Präsenz in Brasilien und Argentinien eingeht, Toledo (2015).

São-Paulo-Biennalen zeugt davon. Die argentinische Kunsthistorikerin María Amalia García nennt diesen Umstand als zentralen Grund für das Auslassen von Bills Präsenz in Lateinamerika in europäischen Publikationen. Dem brasilianischen Kunstkritiker Mário Pedrosa war schon in den 1950er Jahren aufgefallen, dass in Europa und den USA die konkrete Kunst wenig Beachtung fand und stattdessen entgegengesetzte Tendenzen populär wurden (Pedrosa 1975a, 26). Daher warnte er auch vor einer zu orthodoxen Rezeption Max Bills und der Schweizer Konkreten Kunst in Brasilien (ibid.).

Die von Max Bill organisierte breite Retrospektive konkreter Kunst 1960 in Zürich *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung*, zu der er auch einige Werke brasilianischer Künstler⁵⁰ in die Stadt holte, wird heute als kulturpolitische Strategie seitens Bill betrachtet, um die Dynamik und Aktualität der Konkreten Kunst gegenüber anderen künstlerischen Tendenzen zu beweisen (Neubauer 2009).

Concrete Art was now becoming extinct. The group that Bill brought together was so fractured that it was almost impossible to reconstruct the coherence to which the idea of Concrete art aspired (García 2009b, 66).

Bereits der Einleitungstext der Ausstellung von Max Bill weist eine stark defensive Haltung auf und setzt die Ausstellung explizit von der *Dokumenta 1955* in Kassel ab (Bill 1960, 8). Obwohl Bill sein Konzept der Konkreten Kunst für diese Ausstellung sehr stark erweiterte und öffnete, sodass er sogar die Malerei Jackson Pollocks (Lammert 2010, 65) und verschiedene Magazine und Manifeste (u. a. das Manifest der Futuristen) darin unterbringen konnte, sind die neuesten Tendenzen aus Rio de Janeiro, also der Neokonkretismus, nicht präsent (Neubauer 2009). Zwar sind einige der Künstler, die sich dem Neokonkretismus zuwandten, mit Werken vertreten, jedoch wurden solche ausgewählt, die in ihrer materiellen Präsenz noch nicht eindeutig neokonkret

50 Insgesamt umfasste die Ausstellung 168 Werke, die zwischen 1910 und 1960 entstanden sind. Aus Brasilien waren Arbeiten von Waldemar Cordeiro, Alexandre Wollner, Mary Viera, Almir Mavignier, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Décio Vieira, Amilcar und Willys de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape und Lygia Clark zu sehen.

Gestaltungsprinzipien folgten.⁵¹ Zudem war auch das *Neokonkrete Manifest*, das bereits 1959 entstanden war, nicht in der Ausstellung präsent. Der Schweizer Kunsthistorikerin und Kuratorin Susanne Neubauer zufolge lag diese Auslassung allerdings auch daran, dass das Manifest „gegen jede Art von ‚konkret-rationalistischer‘ Kunst“ geschrieben war und damit auch gegen Max Bills Konzeption von konkreter Kunst (2009).

In diesem Kapitel ist zunächst die überhöhte Darstellung der Rolle Max Bills für die Entwicklung der Konkreten Kunst in Brasilien weitgehend widerlegt worden. Dabei ist der Fokus sowohl auf die Retrospektive Bills 1951 in São Paulo und deren Rezeption in Brasilien gerichtet worden als auch auf die Prämierung der *Dreiteiligen Einheit* auf der ersten Biennale in São Paulo. Demgegenüber ist Bills zentrale Bedeutung als Vermittler der von ihm erweiterten Bauhaus-Lehre, seines Ideenguts zur konkreten Kunst und der Konzeption moderner Industriedesign-Ausbildung (nach dem Vorbild der HfG Ulm) hervorgehoben worden, ebenso wie seine Bedeutung im Aushandlungsprozess verschiedener Konzeptionen von Moderne. Zuletzt wurde auf Bills Lateinamerika-Erfahrungen im Kontext der europäischen künstlerischen Tendenzen hingewiesen und auf die Auslassung der neuesten Entwicklungen in Brasilien, der neokonkreten Kunst, in seiner breit angelegten Ausstellung *Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung 1960* in Zürich. Inwiefern sich die neokonkreten Künstler von Max Bill absetzten und welche anderen Künstler und theoretischen Strömungen auf diese Entwicklung Einfluss hatten, soll im nächsten Unterkapitel erläutert werden.

51 Von Franz Weissmann war eine der wenigen Skulpturen zu sehen. Entgegen den charakteristischen neokonkreten Skulpturen, die keinen Sockel oder Untergrund mehr hatten, besitzt diese Skulptur jedoch noch eine Platte als Basis. Von Lygia Pape war ein Holztafeldruck zu sehen (*Xilographie*, 1959), Lygia Clark war durch ein *Contra-Relevo* (Nr. 7, 1960) repräsentiert und Hélio Oiticica durch ein Bild der *Gelben Serie* (Nr. 3, 1959). Weder waren Werke der Serie der *Bilaterais* noch der *Relevos Espacias* von Oiticica zu sehen, die bereits ganz eindeutig neokonkrete Prämissen umsetzen. Von Lygia Clark vermisst man vor allem Werke aus der Serie der *Bichos*, die sie ab 1960 begann.

2.3 Lokale Konfigurationen des Konkreten

Der Begründer der Konkreten Kunst Theo van Doesburg schrieb 1930 in einem Text, der heute in der Kunstgeschichte als Manifest betrachtet wird, dass das konkrete Kunstwerk „vor seiner Ausführung vollständig im Geist entworfen und ausgestaltet“ sein müsse, und dabei keinerlei „von der Natur, von Sinnlichkeit oder Gefühl vorgegebene Formen“ enthalten dürfe. Damit grenzte er die konkrete Kunst von der geometrischen Abstraktion ab, denn letztere beruhte noch immer auf dem Abstrahieren von einer weltlichen Realität. In Anlehnung an van Doesburgs Konzeption von Konkreter Kunst schreibt Max Bill vierzehn Jahre später:

sie [konkrete kunst] soll der ausdrück des menschlichen geistes sein, für den menschlichen geist bestimmt, und sie sei von jener schärfe und eindeutigkeit, von jener vollkommenheit, wie dies von werken des menschlichen geistes erwartet werden kann (Bill 2001, 30).⁵²

Der Dichter, Kritiker und Theoretiker der neokonkreten Bewegung, Ferreira Gullar, hingegen konstatiert im Neokonkreten Manifest, dass der intuitive Schaffensprozess einen integralen Bestandteil des Kunstwerkes bildet. Das Werk sei ein „Quasi-Corpus“, „ein ästhetischer Organismus“, der zu nicht weniger in der Lage sei, als „einen neuen expressiven Raum“ zu schaffen (Gullar 2010, 14). Diese Konzeption von konkreter Kunst scheint zunächst den von Doesburg und Bill vorgegebenen Prämissen zu widersprechen.

In diesem Kapitel wird daher auf die vielfältigen anderen historischen Akteure, Bedingungen und Diskurse eingegangen werden, die

52 Es muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass Bill durchaus ein weit- aus offeneres Verständnis von konkreter Kunst vertrat als van Doesburg. „The plastic-mathematical concept that Bill was proposing did not refer to a cold numerical but rather to the human capacity for managing relationships“ (García 2009b, 61). „Works like the Tripartite Unity [...] is anything but a severe and harsh expression of geometry, yet, it is geometrically perfect. Bill’s explorations of curves, Moebius strips, and his series of variations on a theme gave concrete art a more lyrical and playful character“ (Pérez-Barreiro 2011, 71).

in Rio de Janeiro in den 1950er Jahren von Bedeutung waren, um zu zeigen, wie der Begriff des Konkreten zu einer Kippfigur werden konnte, der konstruktivistisches Gedankengut mit leiblicher Erfahrbarkeit auf eine Weise zusammenbringt, die den Nährboden für die später besprochenen neokonkreten Werke bereitet. Zunächst werden die Ausstellung *Modernos Argentinos* am MAM-RJ 1953 und ihr Verständnis von konkreter Kunst näher betrachtet und dann die Bedeutung des Kunstkritikers Mário Pedrosa eruiert, der in seinen eigenen theoretischen Überlegungen zur konstruktivistischen Kunst eine Verbindung zu Emotionen und Sensibilität herstellt, die bereits ein wichtiges Element im Verständnis des Konkreten der Cariocas⁵³ bildet. In diesem Zusammenhang werden auch die Malschulen des Künstlers Ivan Serpa am MAM-RJ (*Atelier Livre* und *Atelier Infantil*) untersucht sowie das Atelier in der psychiatrischen Klinik *Engenho de Dentro*. Als Inspirationsquelle aus dem Ausland wird Max Bill Alexander Calder entgegengesetzt, der besonders für die in Rio arbeitenden Künstler von größerer Bedeutung war. Zuletzt soll auf den vermeintlichen Bruch eingegangen werden, den die gemeinsame Ausstellung der in Rio und São Paulo arbeitenden konkreten Künstler hervorgerufen und schließlich zum Neokonkretismus geführt haben soll. Es wird argumentiert, dass dieser Bruch vor allem auf personeller und textueller Ebene stattgefunden hat, die Werke beider Gruppen sich jedoch von Beginn an stark unterschieden haben nicht zuletzt durch die unterschiedliche historische Konfiguration der Gruppen. Diese Feststellung macht eine intensive Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst umso dringlicher.

Die *Modernos Argentinos*

Im gleichen Jahr, in dem Max Bill seine Vorträge in São Paulo und Rio hielt, organisierte das Museum für Moderne Kunst in Rio eine Ausstellung zu moderner Kunst aus Argentinien, darunter eine Reihe konkreter

53 In Brasilien bezeichnet man die Bewohner der Stadt Rio de Janeiro auch als Cariocas und die Bewohner der Stadt São Paulo als *Paulistas*. Im Folgenden werden diese Bezeichnungen verwendet.

Künstler⁵⁴, und lud im Zuge der Veranstaltung den Künstler und Theoretiker Tomás Maldonado und den Kunstkritiker Jorge Romero Brest ein, ebenfalls Vorträge zu halten⁵⁵. Die konkreten Künstler in Argentinien hatten sich bereits 1944 um Maldonado zusammengefunden, der Max Bill und seine Schweizer Kollegen 1948 in Zürich traf, wo er die Möglichkeit hatte, Werke zu sehen und sich mit den Künstler auszutauschen. Anfang des darauffolgenden Jahres begann der Kritiker Jorge Romero Brest, die Zeitschrift *Ver y Estimar* zu verlegen, in der er die Idee der Abstraktion verteidigte. Die argentinischen Künstler, die 1953 im MAM-Rio ausgestellt wurden, konnten also auf eine längere konkret-konstruktivistische Tradition zurückblicken als ihre Kollegen in Brasilien und sie waren ebenfalls mit dem Ideengut von Max Bill in Berührung gekommen. Obwohl Argentinien aufgrund institutioneller Schwierigkeiten letztlich nicht mit Künstler auf der Biennale vertreten war, saß Jorge Romero Brest in der Jury der ersten Biennale von São Paulo und setzt sich für konkrete Kunst ein, nicht zuletzt für die Prämierung von Max Bills *Dreiteilige Einheit* (García 2009b, 64). Dennoch waren die argentinischen Künstler weit davon entfernt, sich Bills Prämissen zu eigen zu machen. Dafür waren die Argentinier aber zu der Zeit „extrem interessiert an der Möglichkeit künstlerischen Austauschs mit Brasilien“ (ibid.).

Im Katalogtext, der die Ausstellung der argentinischen Künstler begleitet, erwähnt Romero Brest bereits das Konzept *Nova Objetividade*⁵⁶, das vierzehn Jahre später von Hélio Oiticica erneut aufgegriffen wurde. Brest beschreibt damit den Weg, den die Kunst in den letzten

54 *Grupo de Artistas Modernos Argentinos*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, August (1953). Aus der Gruppe der konkreten Künstler waren Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Lidy Prati und Claudia Girola beteiligt.

55 Jorge Romero Brest hielt insgesamt sechs Vorträge im MASP, darunter „O velho e o novo conceito de abstração nas artes plásticas“ und „Tendências da arte abstrata“.

56 Der Terminus wird hier im portugiesischen Original verwendet, da er ebenfalls als Übersetzung der Kunstrichtung *Neue Sachlichkeit* fungiert, in diesem Kontext (und auch in den Schriften von Oiticica) sich jedoch nicht darauf bezieht. Bei Oiticica erhält der Begriff eine völlig andere Konnotation als bei Brest. Darauf wird in Kapitel 6.3 noch näher eingegangen.

fünfzig Jahren eingeschlagen hat und deren einzig wahre Richtung er in der Geometrie sieht.

a única que não responde à realidade circunstanciada do homem sensível e sentimental que se concebe como indivíduo, a única que implica a superação da contingência: a geometria. [...] A geometria é um instrumento da ordenação de emoções, assim como o foi a anatomia para um Ingres, por exemplo.[...] Porque também há uma sensibilidade precisa, uma emotividade precisa, e uma fantasia precisa. E nada autoriza supor que a sensibilidade só se manifesta através das imprecisões, às quais os românticos nos tinham acostumado.⁵⁷ (Brest 1953, 8)

Die Verbindung von Phantasie, Sensibilität und Emotion mit konkreter Kunst lief Bills Vorstellungen vollkommen zuwider und – schlimmer noch – sie widersprach sich für ihn. Bill konstituierte die konkrete Kunst so, dass sie diese sensorischen Qualitäten ausschloss. Doch ist es gerade diese Verbindung, die in Rio de Janeiro schließlich zum Neokonkretismus führte. Die deutsche Kunsthistorikerin Angela Lammert weist zwar darauf hin, dass es auch im Bauhaus bereits um „individuelle und emotionale Aspekte [ging], die man in der auf das Funktionale ausgerichteten Ideologie zurückgesetzt sah“ (Lammert 2010, 64). Diese Debatten verliefen jedoch vorwiegend zwischen Kandinsky und Klee einerseits und Gropius und Hannes Meyer andererseits (64) und sind daher in dieser Form nicht nach Brasilien getragen worden. Dies als Argument für die diversifizierten „Tendenzen in der Geschichte der konstruktiven Kunst“ zu nutzen, wie Lammert vorschlägt, um zu zeigen, dass der Konflikt zwischen den *Paulista*- und *Carioca*-Künstlern nicht auf Max Bill zurückzuführen ist, verfolgt jedoch implizit eine eurozentrische Perspektive. Vielmehr ist nach den lokalen historischen Bedingungen zu fragen, die zu diesen unterschiedlichen Tendenzen geführt haben.

57 „Die einzige, die nicht auf die durch den sensiblen und sentimental sich selbst als Individuum wahrnehmenden Menschen bedingte Realität reagiert; die einzige, die die Überwindung der Kontingenz impliziert: Die Geometrie. [...] Die Geometrie ist ein Ordnungsinstrument der Emotionen, so wie die Anatomie es für einen Ingres war zum Beispiel. [...] Denn es gibt auch eine präzise Sensibilität, eine präzise Emotionalität und eine präzise Fantasie. Und nichts verleitet dazu anzunehmen, dass sich die Sensibilität nur in Unpräzisionen manifestiert, an die uns die Romantiker gewöhnt haben.“

Als die Ausstellung *Modernos Argentinos* stattfand, existierte in Rio bereits ein künstlerisches Klima, das eine Verbindung von konkreten Prämissen und affektiven Bedürfnissen begünstigte. Diese Einstellung zeichnete sich auch während der Vorträge Max Bills in Rio ab. Aufgrund der Presseberichte, die seiner Meinung nach sein Anliegen nicht richtig dargestellt hatten, ließ er sich für seinen zweiten Vortrag in Rio im Vorfeld Fragen des Publikums geben, um Missverständnisse zu klären (García 2010, 153). Eine davon lautete: „Sendo a arte uma fonte de subordinada à matemática, acha que as emoções devam tambem ser sentidas matematicamente?“ (o.A., 2. Juni 1953)⁵⁸.

Eine besondere Rolle in der Herausbildung einer Konkreten Kunst in Rio, die Ausdruck und Affektivität nicht ausschloss, spielte der brasilianische Kunstkritiker und politische Aktivist Mário Pedrosa. Seine theoretischen Überlegungen zur geometrisch abstrakten und später zur konkreten Kunst waren außerdem wegweisend für die Entwicklung des Neokonkretismus.

Mário Pedrosa

Pedrosa lancierte während der 1950er Jahre zum radikalsten Verfechter der geometrischen Abstraktion in Brasilien und unterstützte die Künstler in Rio in ihren Experimenten. Während der autoritären *Estado Novo*-Ära⁵⁹ in Brasilien war Pedrosa aufgrund seiner politischen Aktivitäten gezwungen ins Exil zu gehen, sodass er die Jahre zwischen 1937 und 1945 in Paris und New York verbrachte, wo er europäische und nordamerikanische Abstraktion kennenlernte. Als er schließlich nach Rio zurückkehrte, hatte er bereits seine eigene Theorie der modernen Kunst entwickelt. Für Pedrosa war Kunst im Allgemeinen ein universeller Ausdruck der Menschheit und genauso autonom wie mit dem Leben

58 „Da die Kunst eine untergeordnete Quelle der Mathematik ist, glauben Sie, dass die Emotionen ebenfalls auf mathematische Weise gefühlt werden sollten?“ (o.A., 2. Juni 1953). Leider sind die Antworten nicht schriftlich überliefert.

59 Durch einen Putsch kam 1937 Getúlio Vargas an die Macht, der ein autoritäres Regime errichtete, bis er 1945 von bewaffneten Truppen abgesetzt wurde.

verbunden (Poppel 2011, 53). Die Formulierung seines kunsttheoretischen Gedankenguts war dabei sehr stark an die Praxis gebunden. Zuerst erprobte er sie im Atelier der psychiatrischen Klinik *Engenho de Dentro* und im Kunstunterricht von Kindern und dann im gemeinsamen Austausch mit den Künstlern, die an den Malklassen im MAM-RJ teilnahmen, die sich fast täglich mit ihm trafen und über ihre Kunst diskutierten (Sant'Anna 2011, 2010).

Als Pedrosa nach seiner Rückkehr nach Brasilien von dem jungen Künstler Almir Mavignier eingeladen wurde, zusammen mit den Künstlern Ivan Serpa und Abraham Palatnik an künstlerischen Workshops mit den Insassen der psychiatrischen Klinik *Engenho de Dentro* in der Nähe von Rio teilzunehmen, stimmte Pedrosa begeistert zu. Das Atelier der Klinik markiert einen zentralen Ort für die Entwicklung der geometrisch-abstrakten und später konkreten Kunst in Rio de Janeiro. Die brasilianische Kunsthistorikerin Glauca Villas Bôas behauptet sogar:

O ateliê do Engenho de Dentro questiona os marcos convencionais de origem do movimento concretista no eixo Rio de Janeiro/São Paulo geralmente atribuídos ao prêmio concedido a Max Bill na I. Bienal de São Paulo em 1951, ou ao manifesto do *Grupo Paulista Ruptura* de 1952 (Villas Bôas 24.–28.10.2006, 3).⁶⁰

Auf der Grundlage der Erfahrungen mit den künstlerischen Ausdrucksformen der psychisch Kranken entwickelte Pedrosa seine theoretische Konzeption moderner Kunst weiter. Die im Atelier der Klinik entstandenen Arbeiten waren bereits im Zentrum von Rio de Janeiro zu sehen (in der Galerie des Ministeriums für Bildung und Kultur, 1947), als Pedrosa 1949 gemeinsam mit León Degand eine Ausstellung der Arbeiten im MAM-SP organisierte. Die Ausstellungen wurden in der brasilianischen Presse von polemischen Debatten über Kunst und Verstand begleitet, in denen Pedrosa sich stets für die Anerkennung des künstlerischen Potenzials der Insassen aussprach (Poppel 2011, 54; Villas Bôas

60 „Das Atelier *Engenho de Dentro* hinterfragt die konventionellen Rahmenbedingungen des Ursprungs der konkreten Bewegung in der Achse Rio de Janeiro/São Paulo, die generell dem Empfang des [Skulpturen-]Preises durch Max Bill auf der ersten Biennale von São Paulo 1951, oder dem Manifest der *Paulista* Gruppe *Ruptura* von 1952 zugeschrieben wird.“

24.–28.10.2006, 7). Auf der Finissage einer Werkschau in Rio hielt er einen Vortrag, der als Markstein seiner theoretischen Überlegungen zur abstrakten Kunst gelten kann⁶¹. In seinen Augen war die abstrakte Sprache der modernen Kunst nun sowohl direkt mit der sogenannten primitiven Kunst der afrikanischen und präkolumbinen Kulturen in Lateinamerika verbunden, als auch mit dem künstlerischen Schaffen von Kindern und psychisch Kranken (Pedrosa 1949).

Für die drei an den Workshops beteiligten Künstler Mavignier, Patlatnik und Serpa bedeutete die Zusammenarbeit mit den Insassen der Klinik eine vollkommene Neuorientierung ihrer eigenen Arbeit. Die *Engenho*-Künstler hatten weder eine kunsthistorische Vorbildung noch eine praktische künstlerische Ausbildung außerhalb des Ateliers genossen und waren trotzdem in der Lage, Bilder von beeindruckender Plastizität zu produzieren (Villas Bôas 24.–28.10.2006, 10/11). Diese entstanden offensichtlich aus einem „inneren Impuls“ (ibid.) heraus. Zusammen mit Pedrosa, der gerade seine Habilitationsschrift *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (Von der affektiven Natur der Form im Kunstwerk, 1949)⁶² fertiggestellt hatte, diskutierten die Künstler über die „Existenz und Evolution der Form in der Welt“ (ibid.). Pedrosa sah die zentrale These seiner Dissertation, der Inhalt einer Form sei in ihrem eigenen Charakter zu finden und nicht in der Natur, in der künstlerischen Praxis der *Engenho*-Künstler bestätigt (24.–28.10.2006, 12). Obwohl das Wort „konkret“ damals noch nicht von den Künstlern (und auch nicht von Mário Pedrosa) gebraucht wurde, ist der Schaffensprozess der *Engenho*-Künstler von Pedrosa im Nachhinein als Hinwendung zur konkreten Kunst verstanden worden, die ohne kunsthistorische Kenntnisse erfolgt sei (ibid.). Pedrosa behauptet allerdings, es wäre Jorge Romero Brest gewesen, der in Rio zuerst von „Konkretismus“

61 Umso erstaunlicher ist es, dass ausgerechnet dieser Aufsatz nicht in den von Aracy Amaral und Otilia Arantes herausgegebenen Anthologien von Pedrosas Texten erschienen ist (Pedrosa und Otilia Arantes (1998); Otilia Beatriz Fiori Arantes (1995); Amaral (1975); Pedrosa und Otilia Arantes (1998); Otilia Beatriz Fiori Arantes (1995); Otilia Arantes (1996).

62 Mit dieser Arbeit bewarb sich Pedrosa für die Professur für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Fakultät für Architektur der Universität von Rio de Janeiro.

sprach, als er 1951 eine Reihe von Vorträgen in São Paulo und Rio hielt (Amaral 1975, 26; Pedrosa 1975a, 26).

Etwa zeitgleich begann Ivan Serpa zwei künstlerische Gruppen am MAM-RJ zu leiten. Aus den Teilnehmern des *Atelier Livre* setzte sich wenig später die erste (überwiegend) konkret-konstruktivistisch arbeitende Gruppe *Frente* in Rio zusammen. Im *Atelier Infantil* experimentierte er mit der künstlerischen Bildung von Kindern, was zu dem Zeitpunkt eine ungewohnte Neuheit darstellte. Auch für dieses Experiment interessierte sich Pedrosa und er verteidigte Serpas Anliegen in einem seiner Artikel von 1947⁶³. Serpas informelle Malschule für Kinder „existierte ohne Unterstützung durch öffentliche Gelder“ und fern der traditionellen Kunstausbildung der Akademien (Alambert 2009, 162). Er experimentierte dabei mit einer damals neuen Methode, um die künstlerische Ausdrucksfähigkeit von Kindern zu fördern. Insgesamt viermal wurden die Arbeiten von Serpas jungen Schüler im MAM-RJ ausgestellt (jährlich 1952–55). Im Begleitheft der ersten Ausstellung erschien ein Text von Pedrosa, in dem er angibt, dass diese Werkschau demonstrierte, dass „den Kindern die kreative Kraft angeboren“ sei (Pedrosa 1952, 7). Auch im künstlerischen Schaffensprozess der Kinder sah Pedrosa seine These über die Form bestätigt, als er feststellte, dass „die Genese der Form parallel zur Genese der visuellen Imagination der Kinder verläuft“ (Pedrosa 1981b, 69)⁶⁴. An Prinzipien der Gestalttheorie orientiert, sah er die „erste Formerfahrung“ dieser Kinder aus „motorischen Übungen“ einerseits und „unbewussten Impulsen“ andererseits erwachsen, sodass „die reine Sinneswahrnehmung sich in einem visuellen Konzept kristallisiert“ (1981c, 67).

Mit den Ausstellungen der Bilder des *Atelier Infantil* verfolgte das MAM-RJ eine recht progressive Ausstellungspolitik in den 1950er

63 Pedrosa, Mário (1947): „A força educadora da arte [1949]“, in: Arantes (1996, 61–62).

64 „A gênese da forma é paralela à gênese da imaginação visual da criança.“ Als Quellennachweis in der Anthologie (1981) von Amaral erscheint lediglich das Datum (4. November 1954). Es bleibt offen, ob der Text je zuvor publiziert wurde oder eher eine Art Tagebucheintrag Pedrosas war, der nicht zur Veröffentlichung konzipiert war.

Jahren, die in São Paulo in dem Maße nicht zu erkennen ist.⁶⁵ Neben den bereits kanonisierten künstlerischen Avantgarden Europas aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde lokale zeitgenössische Kunst ausgestellt, die von einem sehr weitgefassten Kunstbegriff zeugte. Auch das mag zu einem erheblichen Teil an Pedrosa gelegen haben, der zwar nicht direkt an der Leitung des MAM-RJ beteiligt war, jedoch als oft konsultierter *Connaisseur* sowohl Ausstellungen vorschlug⁶⁶ als auch für eine Reihe von Katalogen⁶⁷ verantwortlich war, in denen er eigene Texte publizieren konnte (Sant'Anna 2011, 205/6).

Während Mavignier, Serpa und Palatnik zu Pionieren der geometrischen Abstraktion und konstruktivistischen Malerei in Rio wurden, arbeitete Pedrosa seine Theorie zu dieser Kunstrichtung in verschiedenen Texten weiter aus.⁶⁸ Das Besondere an der geometrischen Abstraktion lag für Pedrosa darin, dass sie „direkt auf der Grundlage der Sensibilität agiert und das weniger aufgrund der Themen sondern wegen des der Form inhärenten Dynamismus“ (Otilia Arantes 2004, 64)⁶⁹. Diese Idee erweiterte er zunehmend im Laufe der 1950er Jahre, als das Ideengut der Konkreten Kunst in Brasilien zirkulierte, und kam so zu dem Schluss, dass der Konkretismus seiner Ansicht nach eine „zentrale Rolle in der ‘Revolution der Sensibilität’ hätte übernehmen können“ (Otilia Arantes 2004, 66).

Es ist bemerkenswert, dass Pedrosa sich in seinen Texten selten auf Vertreter der Konkreten Kunst beruft, wie etwa Theo van Doesburg oder

65 1958 zeigte das Museum außerdem die Ausstellung *Arte do esquimó canadense*. Die Ausstellung der *Engenho*-Künstler im MAM-SP *Nove Artistas do Engenho de Dentro* (1949) war bei León Degand zunächst auf Widerstand gestoßen, doch konnte Pedrosa ihn von seinem Anliegen überzeugen (Villas Bôas (24.–28.10.2006, 9).

66 Die Retrospektive von Alfredo Volpi, 1957 und die *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, ebenfalls 1957.

67 *Espace*, 1955; *Burle Marx*, 1956; *Exposição permanente*, 1956–57; *Volpi*, 1957.

68 Vor allem in „Problemática da Sensibilidade – I“, „Problemática da Sensibilidade – II“, „Da Abstração a Auto-Expressão“ (1959), „Das Formas Significantes à Lógica da Expressão“ (1960), in: Amaral (1975).

69 „ou seja, que a sua peculiaridade é atuar diretamente sobre a sensibilidade e isto, menos pelos temas do que pelo ‚dinamismo próprio das formas‘.“

Max Bill. Vielmehr bezieht er sich auf die Künstler Piet Mondrian, Wassily Kandinsky und Paul Klee, die er als Vorreiter der „Sensibilisierung der Intelligenz“ (Pedrosa 1975c, 20) betrachtet und die „eine Erkenntnisweise suchten, die von der westlichen Zivilisation fallengelassen wurde“ (1975, 20). Er bezieht sich auch deshalb auf diese Künstler, weil er glaubte, dass sie „die Suche nach unbekanntem, der Imagination oder dem Extra-perzeptiven entspringende Formen-Intuitionen“ vorantrieben (1975, 20), die für die zeitgenössische Kunst von zentraler Bedeutung sei. „Konkret“ konnten für Pedrosas Verständnis daher sowohl Konstruktivisten als auch nicht-geometrisch arbeitende Künstler sein.

1959, im Jahr der offiziellen Gründung der neokonkreten Bewegung durch ein Manifest, definierte er, dass es die Aufgabe der geometrisch-abstrakten Kunst und speziell der konkreten Kunst sei, „gerade die schreckliche Dichotomie zwischen Ratio und Sensibilität zu beenden; sie wieder zu verbinden, wie zu der Zeit, als der Mensch erstmals Bewusstsein über sein Schicksal und sein Getrennt-sein [von der Welt und den anderen, *Anm. der A.*] erlangte“ (Pedrosa 1975c, 20)⁷⁰. Diese Definition hatte, wie später noch dargelegt wird, sehr starken Einfluss auf die Konzeption der neokonkreten Kunst.

Um Mário Pedrosas Rolle für die Cariocas zu erörtern, erweist es sich als aufschlussreich zunächst Pedrosas Präsentation der *Frente-Künstler* im Katalogtext zur zweiten gemeinsamen Ausstellung (1955 im MAM-Rio) zu betrachten.

A virtude deles continua a ser – a que sempre foi: horror ao ecletismo. Uma coisa os une [...] a liberdade de criação. [...] Atividade autônoma e vital, ela visa a uma altíssima missão social, qual a de dar estilo à época e transformar os homens, educando-os a exercer os sentidos com plenitude e modelar as próprias emoções. (Pedrosa 1998b, 248)⁷¹

70 „Seu empenho [da arte concreta] consiste precisamente em acabar com a terrível dicotomia da inteligência da sensibilidade; em fundi-las de novo como quando o homem tomou pela primeira vez consciência de seu destino e de seu ser à parte.“

71 „Ihre Tugend ist weiterhin das, was sie immer war: Grausen vor dem Eklektizismus. Eine Sache eint sie, [...] die Freiheit der Gestaltung. [...] Als eine autonome und vitale Aktivität, zielt sie auf eine höchste soziale Mission ab, nämlich der

Diese Beschreibung fasst vor allem Pedrosas theoretische Konzeption der abstrakten Formensprache zusammen und hat wenig mit den Vorstellungen von konkreter Kunst zu tun, die Max Bill vertrat. Zentrales verbindendes Element der Gruppe ist hier lediglich die „Freiheit der Gestaltung“⁷², die jedoch mit einem wichtigen Bildungsauftrag verbunden ist. Den Künstlern wird von Pedrosa die Aufgabe der Sinnesschärfung und „Formung der Emotionen“ ihres Publikums zugeschrieben. Diesen kreativen Umgang mit Emotionen, die sowohl modelliert als auch diszipliniert werden können, hat Pedrosa in einem Aufsatz von 1959 weiterentwickelt, in dem er an seine Gedanken zur affektiven Natur der Form anknüpfte. Er schrieb, „das Kunstwerk [ist] eine imaginäre oder sensible Objektivierung einer neuen Konzeption eines Gefühls, das die Menschen zum ersten Mal verstehen und das ihr Leben bereichert“⁷³ (Pedrosa 1975b, 15).

Pedrosa war mit den theoretischen Überlegungen der nordamerikanischen Philosophin Susan K. Langers vertraut, deren Gedankengut in diesem Zitat sichtbar wird. In ihrer Monographie *Feeling and Form* (1953) behauptet sie, die primäre Funktion von Kunst sei, die affektive Erfahrung der Menschen und – so zitiert sie Pedrosa – „die Konzeption der Sinne und ergo der Realität zu formen“ (Amaral 1975, 15; Langer 1977, 11). Dieser Erkenntnis geht die Annahme voraus, dass umgekehrt „Leben seine Prozesse in Materie ein[schreibt], in dem es diese formt und gestaltet“, wie die Philosophin Agnes Neumayr (2009, 15) Langers Bestreben zusammengefasst hat. Langer schreibt der Dimension der Gefühle eine zentrale Rolle im erkenntnistheoretischen Prozess von Kunst zu, wobei die Sinneswahrnehmung eine gesonderte Stellung darin einnimmt. Sie geht davon aus, dass der Mensch einen natürlichen

Epoche einen Stil zu geben und die Menschen zu verändern, sie darin zu bilden, ihre Sinne in ihrer Fülle auszuüben und die eigenen Emotionen zu formen.“

72 Im Originaltext heißt es: „liberdade de criação“. Criação bedeutet sowohl Gestaltung als auch Schöpfung. Es geht also um beides, das Schaffen von Neuem und das Modellieren, das Formgeben dieser Schöpfung.

73 „A obra de arte é a objetivação sensível ou imaginária de uma nova concepção, de um sentimento que passa, assim, pela primeira vez, a ser entendido pelos homens, enriquecendo-lhes as vivências.“

Sinn für Formen besitze, worauf sich auch Pedrosa in seiner Konzeption von konstruktiv-konkreter Kunst beruft (Langer 1977, 32/33).

Langers Thesen ist eine Kritik an der dualen Oppositionslogik zwischen Vernunft und Gefühl, Geist und Körper immanent, die ebenso eine Favorisierung des Sehsinns gegenüber anderen Sinnen für obsolet erklärt. Die Philosophin hat damit aktuelle Kritiken am westlichen Okularzentrismus vorweggenommen, die sich ab den späten 1980er Jahren vor allem in anglo-amerikanischen Debatten durchgesetzt haben (Foster 1988; Levin 1993; Bryson 1997; Jay 1994). Der Fokus auf das Sehen gehe zwar bereits auf Überlegungen von Aristoteles zurück, die Überhöhung des Optischen über andere Sinne und seine Verbindung mit Vernunft und Rationalität sowie die damit einhergehende Abwertung von Geruchs-, Geschmacks-, und Tastsinn als nieder und tierisch sei jedoch ein Phänomen der Moderne (Classen 1997, 402).

Im gleichen Jahr, in dem das *Neokonkrete Manifest* erscheint (1959), wendet sich Pedrosa der Rolle des Betrachters in der Kunst zu. War es 1955 zur Ausstellung der *Frente*-Gruppe noch der Künstler, der mit der „Sinnesschärfung“ und „Formung der Emotionen“ (Pedrosa 1998b, 248) des Betrachters beauftragt war, spricht Pedrosa nun dem konstruktivistischen Werk das Potenzial zu, die Affektivität des Betrachters neu zu gestalten. Dem Künstler kommt in diesem Prozess eine eher passive Rolle zu, denn er koordiniert und organisiert lediglich „Form-Objekte“ (forma-objeto), „Objekt-Gefühle“ (objeto-sentimento) und „Gefühl-Imagination“ (sentimento-imaginação) (Pedrosa 1975b, 15). Dem Objekt wird dagegen ein affektives Eigenleben attestiert (Objekt-Gefühle), das direkt mit dem Betrachter kommuniziert. Diese radikale Neukonzeptualisierung der konstruktivistischen Kunst und der Einbezug des Betrachters sowie die Relativierung der Rolle des Künstlers beruhen unter anderem auf Lektüren der Schriften des französischen Philosophen Maurice Merleau-Pontys, auf den sich die neokonkreten Künstler auch in ihrem Manifest beziehen, wie bereits in der Einleitung (1.1) dargestellt wurde.

Der argentinische Philosoph Enrique Dussel und der peruanische Soziologie Aníbal Quijano haben präzise herausgearbeitet, wie die Übernahme europäischer Denk- und Wissensmuster einen zentralen Aspekt

der kolonialen Macht darstellte, die noch heute weiter wirkt (Quijano 1992; Dussel 2005). Dazu gehörte vor allem die cartesianische Trennung von Körper und Geist, Vernunft und Gefühl und die Überhöhung des Rationalen und damit auch des Sehnsinns, wie ihn bereits Langer kritisiert hat. Diese Sichtweise bedeutet jedoch im Umkehrschluss, dass alle anderen Sinne außer das Sehen implizit zwangsläufig als primitiv und ergo nicht-europäisch/anti-zivilisatorisch eingestuft wurden und so eine Leibperspektive per se ausgeschlossen bleibt. Es ist daher von besonderer Bedeutung, dass Pedrosa sich auf westliche Kritiken dieses Paradigmas bezieht, um daraus eine eigene Metaphysik der Form zu generieren.

Es ist wahrscheinlich, dass Pedrosa in seinen theoretischen Überlegungen außerdem stark von Alexander Calders Arbeiten inspiriert wurde. Während seines Exils in New York schrieb er für die Tageszeitung *Correio da Manhã* in Rio de Janeiro über Calders erste Einzelausstellung (1944)⁷⁴, von der er sich sehr beeindruckt zeigte. Vor allem den Anspruch, den Pedrosa an eine – wenn auch teilweise utopische, dessen war er sich bewusst – zukünftige Kunst stellte, nämlich eine Kunst, die mit der Lebenspraxis im Alltag verbunden ist (man bedenke, Pedrosa war bekennender Trotzkiist), hatte Calder in seinen Augen zum Teil schon umgesetzt.

Apesar do profundo desinteresse, da gratuidade plástica, do purismo, é a sua arte, entretanto, intimamente integrada com a vida. Realmente, para Calder, a arte [...] é simplesmente a sua maneira natural de viver. (Pedrosa 2006, 48)

Se há um artista, em verdade, que está próximo do ideal da arte do futuro, dessa sociedade ideal em que a arte seria confundida com as atividades da rotina diária, e a prática cotidiana de viver – esse artista é Alexander Calder (2006, 51)⁷⁵.

74 In dieser von Pedrosa so eindringlich beschriebenen Praxis nimmt der Kunstkritiker bereits Hélio Oiticicas späteres künstlerisches Programm ab Mitte der 1960er Jahre vorweg. Oiticica war zum Zeitpunkt von Calders Einzelausstellung in Rio de Janeiro 1948 erst zehn Jahre alt. Daher ist anzunehmen, dass Oiticica Calders Werke vor allem durch Pedrosas Vermittlung kennengelernt haben dürfte.

75 „Trotz des tiefen Desinteresses, der plastischen Einfachheit und des Purismus, ist seine Kunst inzwischen eng mit dem Leben verbunden. Tatsächlich ist Kunst für Calder einfach seine natürliche Art zu leben.“ „Wenn es wirklich einen Künstler gibt, der dem künstlerischen Ideal der Zukunft nahe kommt, dieser idealen Gesellschaft, in der die Kunst verwechselt wird mit Aktivitäten der täglichen

Die Verbindung von Kunst und Leben offenbarte sich für Pedrosa vor allem in der Beweglichkeit von Calder's Mobiles. In der New Yorker Ausstellung wurde dieser Beweglichkeit Rechnung getragen, indem man seine Objekte anfassen, ja sogar mit den Füßen treten konnte (Mammi 2006, 48). Auch dieser Aspekt ist für die neokonkreten Künstler wichtig, die fünfzehn Jahre später in ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung erstmals haptisch erfahrbare Objekte in Brasilien ausstellten.

Calder hatte bereits 1939 zum ersten Mal im Mai-Salon (*Salão de Maio*) von São Paulo in Brasilien ausgestellt: Eine Werkschau zeitgenössischer Kunst und auch einige Werke in der Eröffnungsausstellung des MASP *Do Figurativismo ao Abstraccionismo*. 1948 kam es aufgrund seines persönlichen Kontaktes zu Mário Pedrosa zur ersten Einzelausstellung seiner Werke in Brasilien. Anders als Bills Retrospektive wurde diese Werkschau in beiden Metropolen gezeigt, in São Paulo und Rio de Janeiro, und der Künstler reiste selbst an. Auch in den Folgejahren wurden immer wieder Werke von Calder in beiden Städten ausgestellt⁷⁶. Er hatte an drei Biennalen teilgenommen (1951, '53 und '57) und war mit einem speziellen Pavillon an der dritten beteiligt. Bill hingegen war nach der ersten Biennale nur noch mit drei graphischen Arbeiten (Trilogie I, II, III) in der Bauhaus-Retrospektive auf der Biennale 1957 mit Werken präsent. Interessanterweise wird Calder's Rolle für den Neokonkretismus unter brasilianischen Kunsthistorikern und Kritikern weitaus kontroverser diskutiert als Max Bills Rolle für die Entwicklung der konkreten Kunst in Brasilien⁷⁷.

Zuletzt sei angemerkt, dass Pedrosa 1961 schließlich Chefkurator der VI. Biennale von São Paulo wurde und dazu mit einem erweiterten Konzept moderner Kunst antrat, das teilweise auf heftige Kritik seitens der brasilianischen Kunstkritiker traf. Er verstand Kunst als ein

Routine und der alltäglichen Lebenspraxis – dann ist dieser Künstler Alexander Calder.“

- 76 1959 eine erneute Einzelausstellung in Rio de Janeiro (MAM-Rio), 1960 in der Galeria Ambiente in São Paulo, 1969 erneut auf der Biennale (X) in São Paulo.
- 77 Ferreira Gullar streitet vehement ab, dass Calder für die neokonkreten Künstler eine Bedeutung hatte (Gullar und Osorio 2010, 204–5; Gullar und Jiménez 2012). Der Kunsthistoriker Camillo Osorio schreibt ihm hingegen eine zentrale Rolle zu (Osorio 2010).

Phänomen aller Zeiten und Weltregionen, infolgedessen wurden moderne Werke genauso gezeigt wie indigene Kunst, und Werke vergangener Epochen ebenso wie zeitgenössische Praktiken. Die Ausstellung löste zu ihrer Zeit kontroverse Diskussionen aus und wird im Biennale-Katalog als „künstlerische Manifestation mit der größten Universalität der Welt“ bejubelt (Farias 2001, 113). Ihr quasi-anthropologischer Ansatz institutionalisierte nicht nur Pedrosas breit angelegtes Kunstkonzept, das abseits des westlichen Mainstreams entwickelt wurde, sondern zeigte damit auch der Kunstwelt, dass es durchaus ernstzunehmende Alternativen zu New York und Paris gab, bezüglich der Produktion von Kunstbegrifflichkeiten der Moderne. Pedrosas Ansatz ist dieser Kunstwelt weit in der Zeit voraus.

Frente und *Ruptura* – Disput über die wahre konkrete Kunst

Das Jahr 1957 markierte den Höhepunkt der Konkreten Kunst in Brasilien. Nicht nur hatte sie endlich auf der Biennale von São Paulo die Anerkennung bekommen, die sie durch ihre breite Existenz in São Paulo und Rio ohnehin schon längst verdient hatte. Auf der Biennale wurden sechs konkrete brasilianische Künstler prämiert (Farias 2001, 100)⁷⁸ und die Bauhausretrospektive zeigte außerdem eine Vielzahl an Werken internationaler konstruktivistischer Künstler.⁷⁹ Außerdem fand zum Jahreswechsel (1956/57) die erste gemeinsame Ausstellung konkreter Künstler aus São Paulo und Rio de Janeiro statt (*I. Exposição Nacional de Arte Concreta*), die in beiden Städten zu sehen war. Doch zeigte die Werkschau vielmehr die Differenzen zwischen den beiden konkret arbeitenden Künstler-Gruppen *Ruptura* (São Paulo) und *Frente* (Rio de

78 Fayga Ostrower, Franz Weissmann, Lygia Clark, Alexandre Wollner, Abraham Palatnik, Zélia Salgado.

79 Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Beyer, Theodore Lux Feininger, Johannes Itten, Wassili Kandinsky, Paul Klee, Laszlo Moholy-Nagy, Georg Muche, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt und Max Bill. Dazu kamen Arbeiten der neuen Generation, die sich am Bauhaus orientierten: Lyonel Feininger, Wilhelm Imkamp, Gerhard Kadow, Ida Kerkovius, Andor Weininger, Fritz Winter, Gerhard Marcks (Museu de Arte Moderna São Paulo (1957, 73–81).

Janeiro) auf, als dass sie eine gemeinsame Linie präsentierte. Die *Ruptura*-Künstler schienen mehr an visuellen Problemen wie zum Beispiel optischen Täuschungen interessiert als die *Frente*-Künstler. Waldemar Cordeiro und Luis Sacilotto (*Ruptura*) arbeiteten zum Beispiel viel mit Farbbalken und Dreiecken, die durch ihre Art der Verschränkung beim Betrachter den Eindruck hervorrufen, es handle sich um dreidimensionale Gebilde statt um flache Gemälde. Die Bilder erhalten auf diese Weise eine Oberflächenstruktur, die durch die Farbkontraste (z. B. Gelb/Schwarz oder Rot/Schwarz) und die Formen hervorgerufen wird. Insbesondere bei Sacilottos Bildern ist es spannend, sie über einen längeren Zeitraum zu betrachten, da sich die Formen vor den Augen des Betrachters immer wieder zu verändern scheinen. Die *Frente*-Künstler hingegen waren vielmehr an der Erkundung der Farbe interessiert. Sie hielten sich keineswegs an die Palette der Grundfarben sowie Schwarz und Weiß, sondern verwendeten sogar Pastell- und Ockertöne. Unter ihnen stellte auch Décio Vieira aus, der in seiner Malweise dem unabhängig arbeitenden Künstler Alfredo Volpi sehr viel ähnlicher ist. Vieira verwendete vorwiegend Kreise und Dreiecke, doch waren Flächen auf seinen Bildern nie einheitlich gemalt, sondern durch einen starken Pinselduktus gekennzeichnet und die Formen fern des Anspruchs auf Perfektion ungenau gezeichnet. Mário Pedrosa beschrieb die Werke der *Frente*-Gruppe in einem Artikel, den er über die gemeinsame Ausstellung schrieb, als „fast romantisch“ in ihrer Verwendung von Farbe und „weit entfernt vom konkreten Bewusstsein der *Paulistas*“ (Pedrosa und Otilia Arantes 1998, 154/256). Ivan Serpa beispielsweise stellte *Pintura Nr. 95* aus, auf dem verschieden große Kreise ineinander übergehen und sich spiralförmig auf der Leinwand ausbreiten. Das Bild ist in eher grün-gelblichen Tönen gehalten, von einer reinen oder überwiegenden Verwendung von Grundfarben kann nicht gesprochen werden. Auch Aluísio Carvão, der sich mit Symmetrien beschäftigte, verwendete keine klaren Grundfarben. Das Bild *Cromática* (1957) zeigt zwei Rechtecke, deren unterer bzw. oberer Rand bis zum Bildrand weitergeht; die beiden Rechtecke bleiben auf diese Weise miteinander verbunden. Farblich sind die Rechtecke wenig kontrastreich gestaltet; das eine ist ocker-gelb, das andere ockerorange.

Der Moment der gemeinsamen Ausstellung der Künstlergruppen aus São Paulo und Rio de Janeiro und der darauf folgende Bruch zwischen ihnen wurde in Brasilien lange Zeit als Gründungsmoment für die neokonkrete Kunst in Rio angesehen (Amaral 1977a; Gullar 1985; Brito 1999). In der rezenten Forschungsliteratur wird diese Situation zum Teil jedoch revidiert oder relativiert (Asbury 2005; Morethy Couto, Maria de Fátima 2004; Sant'Anna 2011). Wirft man einen Blick auf die Genese der *Frente*-Gruppe in Rio, deren Geschichte, wie schon beschrieben wurde, mit dem Atelier in der *Engenho de Dentro*-Klinik verknüpft ist, ist diese Revision durchaus berechtigt.

Die *Frente*-Künstler hatten überhaupt nur als Gruppe existiert, weil die Interessen von drei zentralen Akteuren sich überschneiden und so eine Gruppendynamik entstand, die den Zusammenhalt stärkte. Diese Akteure waren das MAM-Rio, als Ort der Zusammenkünfte und formgebende Institution, Ivan Serpa, der als Lehrer fungierte, und Mário Pedrosa als Fürsprecher und Intellektueller, der die theoretischen Grundlagen für die Gruppe lieferte. Das Museum bildete die zentrale Institution, die die Verbindung zwischen den Künstlern herstellte und „operierte als Kategorie, die der Gruppe Einheit verlieh“ (Sant'Anna 2011, 198). Die *Frente*-Künstler gruppierten sich nicht um eine ästhetische Ideologie, sondern um ihren Lehrer, den Künstler Ivan Serpa. Alle Mitglieder der eher lose organisierten Gruppe *Frente* waren seine Schüler/innen im *Atelier Livre*, das er im MAM-Rio betrieb. Obwohl Serpa selbst zu dem Zeitpunkt konkret-konstruktivistisch malte (später verließ er diesen Pfad wieder), folgten nicht alle seine Schüler dieser Linie. Die Künstlerin Elisa Martins da Silveira praktizierte naive Malerei und Carlos Val setzte sich mit figürlichen Problemen auseinander. Trotzdem waren beide in den Ausstellungen der *Frente*-Gruppe vertreten (Sant'Anna 2011, 199). Die Kunsthistorikerin Sabrina Sant'Anna beschreibt Serpas Malklassen als fern eines „akademischen Stils“, aber auch der „künstlerischen Anonymität“, wie sie im Bauhaus und an der HfG Ulm unterrichtet wurden. Stattdessen „gab Serpas Unterricht den Schülern das Gefühl, eine Begegnung mit einer Form zu haben, die

Ausdruck ihrer eigenen Arbeit war“⁸⁰ (Sant’Anna 2011, 211). Neben dem Malunterricht machte Serpa seine Schüler/innen mit zentralen Texten der europäischen Avantgarden vertraut, wie insbesondere Kandinsky, Klee und Mondrian⁸¹. Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Mari Carmen Ramírez sieht in dieser Praxis die Grundlage für die später differenzierten eigenen theoretischen Überlegungen der Künstler Hélio Oiticica und Lygia Clark, die zudem ein breites Textwissen der europäischen Avantgarden reflektieren. „He instilled in them the only possible tactic of survival for those artists working on the periphery of the international art system: reading, lots of reading“ (Ramírez und Olea 2007, 36). Insbesondere die praktische Unterrichtsweise zeigt wenig von der konkreten Rigidität auf, die Max Bill propagierte und die in São Paulo auf so fruchtbaren Boden gestoßen war. Vielmehr legt die Struktur der *Frente*-Gruppe nahe, dass erst durch die gemeinsame Ausstellung mit den *Ruptura*-Künstlern in São Paulo, also erst in der Konfrontation mit dem programmatisch stärker profilierten Widerpart, über die eigenen Prämissen überhaupt reflektiert wurde.

In Brasilien wurde lange Zeit davon ausgegangen, dass ein nationales „konstruktives Projekt“ als einheitliche nationale Bewegung existiert hat (Amaral 1977b; Brito 1999; Pontual 1978a). Die offene Struktur der *Frente*-Gruppe – die im Übrigen auch über kein gemeinsames Manifest verfügt, wie die *Paulistas* – und ihre theoretische Einbettung in Pedrosas offenes Konzept der abstrakten modernen Kunst zeigt vielmehr, dass die Cariocas von Anfang an einen völlig anderen Weg eingeschlagen haben als ihre Kollegen in São Paulo.

In der rezenten Forschungsliteratur wird der vermeintliche Bruch der *Ruptura* und *Frente*-Künstler eher auf der textuellen Ebene angesiedelt und eng mit dem Dichter und Kritiker Ferreira Gullar verbunden. Michael Asbury zufolge fand der Bruch nicht im Bereich der visuellen Kunst, sondern der Poesie statt und ging dabei vornehmlich von dem Dichter Gullar aus (Asbury 2005, 176). In der gemeinsamen

80 „as aulas de Ivan Serpa pareciam buscar dar ao aluno a sensação do encontro de uma forma que fosse expressão de sua obra individual.“

81 Interview der Kunsthistorikerin Mari Carmen Ramírez mit César Oiticica, zit. in (Ramírez 2007, 36).

Ausstellung konkreter Kunst (1956/57) waren nämlich auch Dichter aus beiden Städten vertreten, die sich mit konkreter Poesie beschäftigten⁸².

Gullar had been asked by the São Paulo-based concrete poets Haroldo and Augusto Campos to publish in the *Jornal do Brasil* a text entitled *Da Psicologia da Composição à Matemática da Composição* (From the Psychology of Composition to the Mathematics of Composition), and to include his name amongst its signatories. However, as he could not accept the premises of mathematics as an *a priori* formula for poetry, Gullar wrote another article instead that was published alongside the *Paulista* text, entitled *Poesia Concreta: Experiência Fenomenológica* (Concrete Poetry: Phenomenological Experience). (Asbury 2005: 176)⁸³

Die konkreten Künstler Luis Sacilotto und Hércules Barsotti⁸⁴, die selbst an den Gruppen beteiligt waren, sahen den Bruch retrospektiv als Disput zwischen Ferreira Gullar und Waldemar Cordeiro, die gleichzeitig als theoretische Stimme der jeweiligen Gruppe auftraten. Die beteiligten Künstler aus beiden Städten seien dabei nur die Leidtragenden eines „Streits zwischen den Chefs“ gewesen, da sich beide als Sprachrohr der konkreten Kunstbewegung zu etablieren versuchten. (Morethy Couto, Maria de Fátima 2004, 139)⁸⁵. Tatsächlich lieferten sich die beiden Theoretiker schriftliche Duelle vornehmlich in der Zeitschrift *Jornal do Brasil*. Der Disput begann, als Cordeiro 1957 einen Artikel über die konkrete Kunst der Cariocas schrieb, in dem er aber vor allem Gullars Konzeption von Kunst kritisiert und nicht auf die ausgestellten Werke eingeht (Cordeiro 1977b, 134/5). Er wirft den *Frente*-Künstlern pauschal fehlende „chromatische und strukturelle Genauigkeit“ vor und erwähnt einzig Ivan Serpa (ohne genaue Referenz zu einem konkreten Bild): „Zum Beispiel Ivan Serpa, um eine Idee vom Grad der Desorientierung unserer Carioca Kollegen zu bekommen. Sogar Braun gibt es in diesen

82 Haroldo und Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald, Ronaldo Azeredo, Theon Spanundis, Pedro Xisto, Ferreira Gullar, Wladimir Dias Pino.

83 Siehe auch Martins (2013, 35).

84 Obwohl Sacilotto und Barsotti beide aus São Paulo stammen, schloss sich Barsotti den neokonkreten Künstlern an, während Sacilotto bei der *Ruptura*-Gruppe blieb.

85 Diese Informationen gehen auf ein Interview mit den beiden Künstlern von 1999 zurück (Barsotti, Hércules und Sacilotto 1999).

Bildern“ (Cordeiro 1977b, 135)⁸⁶. Tatsächlich gab es nicht nur Braun, sondern auch Hellblau, Ocker- und Pastelltöne, Grau und viele andere Farbvariationen in den Bildern der Cariocas. Cordeiros Ablehnung beruht jedoch auf einer bereits in der unterschiedlichen Konstitution der beiden Gruppen begründeten, divergenten Auffassung von Konstruktivität. Dies konnten die beteiligten Wortführer des Disputes jedoch nicht erkennen und so ist auch in der Forschungsliteratur bis in die 1990er Jahre die dualistische Opposition zwischen den *Ruptura*- und *Frente*-Künstlern in ihrem Streben fortgeschrieben worden. Den *Ruptura*-Künstlern wird dabei eine stärkere Affinität zum Industriedesign, zu Max Bill und den Schweizer Konkreten und eine auf diese zurückgehende Rationalität zugeschrieben, während die *Frente*-Künstler um Kreativität, Ausdruck und Intuition bemüht gewesen seien (Amaral 1977b). Wirft man jedoch einen Blick auf die Haltung beider Künstlergruppen zum Objekt, so ist diese Dichotomie in dem Maße kaum aufrechtzuhalten. Cordeiro hatte 1956 zur 1. Nationalen Ausstellung Konkreter Kunst in São Paulo einen Text über das Objekt geschrieben, in dem auch er dem Objekt eine Verbindung zur Empfindsamkeit zuschreibt.

O objeto e a sensibilidade encontram, nos endereços de vanguarda, uma correlação, que vem situar de modo realista o processo chamado catarse, querendo indicar com esse termo o momento da transformação do objetivo em subjetivo, do material em espiritual, do pratico em teórico.[...] aqueles que não souberem compreender a natureza sensível da geometria na arte, fracassaram (Cordeiro 1977a, 74).⁸⁷

Im Übrigen verschreiben sich die *Ruptura*-Künstler in ihrem Manifest ebenfalls der „künstlerischen Intuition“ und ein direkter Bezug auf Max

86 „Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma ideia do grau de desnorreamento dos nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros.“

87 „Das Objekt und die Sensibilität finden unter der Adresse der Avantgarde eine Korrelation, die den Prozess, der Katharsis genannt wird, auf realistische Weise situiert, denn mit diesem Terminus wird der Moment der Transformation des Objektiven ins Subjektive, von Materiellem in Spirituelles, vom Praktischen ins Theoretische indiziert. [...] Diejenigen, die die sensible Natur der Geometrie in der Kunst nicht zu verstehen wissen, haben versagt.“

Bill bleibt aus⁸⁸. Einer der Hauptvertreter der konkreten Poesie aus São Paulo, Haroldo de Campos, beschrieb das Vorgehen der *Ruptura*-Künstler als einen „sensiblen Rationalismus“, der eher „eine Dialektik Rationalität/Sensibilität“ sei (Campos 1996, 253). Lediglich die „expressive Subjektivität“ der Rio-Gruppe sei für sie irritierend gewesen, „insbesondere auf kritisch-theoretischem Niveau“ Gullars (ibid.).

Die Abgrenzung der Rio-Künstler, die 1959 schließlich zu ihrer ersten gemeinsamen Ausstellung durch das *Neokonkrete Manifest* untermauert wird, ist also im (bis heute andauernden) Streit um Anerkennung zwischen den Intellektuellen der beiden Städte Rio und São Paulo zu werten.

Neoconcretismo

Der Kunsthistoriker Sergio Martins führt die Entstehung der neokonkreten Bewegung auf Ferreira Gullar zurück. Für die erste Ausstellung der Künstler 1959 verfasste er nicht nur das *Neokonkrete Manifest*, sondern im gleichen Jahr auch die *Theorie des Nicht-Objekts*, die seither als einer der zentralen theoretischen Texte zum Verständnis des Neoconcretismus betrachtet wird (Alvarez 2012; Martins 2013; Brito 1999; Kudielka 2010). Dazu habe, so Martins, der von Gullar in Umlauf gebrachte Entstehungsmythos nicht wenig beigetragen (Martins 2013, 19). Auf der Grundlage dieses Textes und seines Mythos⁸⁹, habe Gullar versucht, sich gegenüber Mário Pedrosa zu positionieren.

88 Im *Ruptura Manifest* heißt es außerdem, das Neue sei „conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo“. Dieser Satz wurde im Katalog der Akademie der Künste (Kudielka 2010) übersetzt mit: „der kunst einen bestimmten platz im rahmen der geistigen arbeit der gegenwart zuweisen“. Die Autorin behauptet jedoch, dass gerade in diesem Zusammenhang „espiritual“ nicht einfach mit „geistig“ übersetzt werden kann. „Espiritual“ indiziert keinesfalls das, was mit Max Bills Kunst für den Geist und vom Geist gemeint ist, sondern birgt eine durchaus spirituelle Komponente.

89 Gullar hat mehrfach beschrieben, dass ihm die Idee zu dieser Theorie bei einem Abendessen bei der Künstlerin Lygia Clark gekommen sei, als sie ihm eines ihrer neuesten Werke zeigte (Gullar und Jiménez 2012, 52/53). Martins (2013) merkt

The younger critic [Ferreira Gullar], armed with the theoretical apparatus bestowed on him by his senior (Gullar often acknowledges his critical, theoretical, and art historical debt to Pedrosa), takes the master's place and becomes the legitimate spokesperson of a redefined avant-garde (Martins 2013, 21).

Martins geht jedoch noch einen Schritt weiter und deklariert den Neokonkretismus zu einem persönlichen Projekt Gullars: „To a great extent, ‘neoconcretism’ named a set of Gullar’s personal investments rather than a proper collective movement“ (Martins 2013, 27)⁹⁰. Betrachtet man einige spätere Aussagen Gullars über den Neokonkretismus, erscheint diese Schlussfolgerung plausibel. Doch die historischen Dokumente – und damit sind sowohl die entstandenen Werke als auch die Texte gemeint – bedürfen trotz solcher Behauptungen einer näheren Beschäftigung, um zu verstehen, wie das Konstruktive/Konkrete in dieser Bewegung einen solchen Wandel vollziehen konnte.

Zunächst lässt sich sagen, dass die theoretischen Texte Gullars nur bedingt als Grundlage für das Schaffen der neokonkreten Künstler galten. Unabhängig davon, dass Gullar mehrfach die Entstehung der *Theorie des Nicht-Objekts* auf ein Werk von Lygia Clark zurückführt, distanziert sich die Künstlerin von dieser Theorie in Bezug auf ihre Arbeit (Clark 1997a, 139). Das bedeutet, dass Gullars Texte durchaus eine Eigendynamik besitzen, die keine direkte Übersetzung in neokonkreten Werken findet. Gullar scheint außerdem vor allem an seine eigenen Experimente mit der Verräumlichung von Poesie gedacht zu haben, die in Kapitel 5 diskutiert werden.

Im *Neokonkreten Manifest* besteht Gullar darauf, die neokonkreten Künstler nicht als ‚Gruppe‘ zu begreifen, sondern vielmehr als Einzelkünstler, die temporär „tiefe Affinitäte[n]“ (Gullar 2010, 15) entwickelt haben. Das führte dazu, dass jüngst der Netzwerkcharakter der neokonkreten Künstler hervorgehoben wurde, insbesondere in Bezug auf ihre spezielle Interdisziplinarität (bildende Kunst, Poesie und Theater)

jedoch an: „Gullar’s many later descriptions of the latter [dinner at Lygia Clark’s] are far from consistent. [...] [and] Gullar never refers to the work by its title and his descriptions find no exact match in Clark’s oeuvre“ (2013, 19).

90 Martins zufolge waren auch die Künstlerin Lygia Pape und der konkrete Dichter Augusto de Campos dieser Meinung, vgl. Martins (2013, 200).

(Alvarez 2012). Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass vor allem die theoretischen Texte Gullars zum Verständnis der neokonkreten Kunst in den Fokus gestellt werden, wenig aber die Werke selbst. Und das, obwohl das Manifest selbst gerade eine Abkehr von der Theorie proklamiert. Gullar zufolge besteht das Programm der neokonkreten Künstler gerade in einer Theorie-fernen Revision und intensiven Auseinandersetzung mit den Kunstwerken selbst, insbesondere denen von Piet Mondrian und den russischen Konstruktivisten (Kasimir Malevich, Tatlin, Antoine Pevsner, Naum Gabo, El Lissitzky). Die Werke dieser Künstler hält Gullar für weit stärker mit der Thematik des Ausdrucks verknüpft, als ihre eigenen theoretischen Ausführungen vermuten lassen (Gullar 2010, 12).

Anders als bekannte Manifeste europäischer Avantgardebewegungen (wie z. B. der Futuristen) enthält das *Neokonkrete Manifest* außerdem keine Anweisungen und kein Programm für die zukünftige Arbeit der Künstler, sondern beschreibt vor allem den aktuellen Ist-Zustand, basierend auf den Werken, die die Künstler in den zwei Jahren nach der gemeinsamen Ausstellung mit den *Paulista*-Künstlern geschaffen hatten (Gullar und Jiménez 2012, 39). Die Bewegung war also von Anfang an als investigativer Prozess zu verstehen.

Neoconcretism didn't spring forth entirely complete in this initial [1st Neoconcrete] show, but rather continued to define itself over time, as each of us was developing our work. Its origin is not in theory, but in practice, though undoubtedly this was oriented toward and enriched by theory. (Gullar und Jiménez 2012, 40)

Umso wichtiger erscheint es, einen Blick auf die Kunstwerke selbst zu werfen, um herauszufinden, wie sich das Konkrete dort als Kippfigur manifestiert.

2.4 Konklusion

Zu Beginn des Kapitels wurde darauf eingegangen, wie sehr die Entwicklung der Abstraktion mit der Herausbildung der Kunstinstitutionen in den beiden Städten São Paulo und Rio de Janeiro verbunden war und wie sich dabei einerseits das westliche Paradigma des *White Cube* durchgesetzt hat, dem jedoch andererseits immer auch Widerstand entgegengebracht und dessen Konzept immer wieder unterhöhlt wurde. Dies ist besonders wichtig im Hinblick auf die in den folgenden Kapiteln diskutierten neokonkreten Werke, die Affektivität durch haptisch-leibliche Aneignung erzeugen und somit das *White Cube*-Konzept in seinen Grenzen ausloten.

Im zweiten Unterkapitel wurde auf den Diskurs über Max Bill in Brasilien fokussiert und seine Rolle – insbesondere für die neokonkrete Kunst in Rio de Janeiro – kritisch beleuchtet. Im dritten Unterkapitel ging es um die Kunstkritiker- und Intellektuellenposition von Mário Pedrosa, der in der theoretischen Übersetzung und Umwertung der europäischen konkreten Kunst und europäischer Künstlertexte eine zentrale Rolle zukommt. Seine eigene Kunsttheorie stützt sich dabei auf die praktischen Erfahrungen in Rio de Janeiro – und zwar sowohl von Künstlern als auch von psychisch Kranken und Kindern.

Im vierten Unterkapitel wurde schließlich der Diskurs über die konkreten Künstlergruppen *Ruptura* aus São Paulo und *Frente* aus Rio de Janeiro untersucht und dabei sowohl ihr bereits sich unterscheidendes Verständnis des Konstruktiven/Konkreten herausgearbeitet als auch auf Gemeinsamkeiten verwiesen. Schließlich wurde festgestellt, dass die neokonkreten Kunstwerke bisher stark durch einen theoretischen Fokus auf Ferreira Gullar wahrgenommen und wenig von den Kunstwerken selbst ausgegangen wurde. Eine Untersuchung neokonkreter Kunstwerke, wie sie in den folgenden Kapiteln vorgenommen wird, kann Erkenntnisse darüber liefern, wie das konkret-konstruktivistische Gedankengut im Neokonkretismus zu einer Kippfigur werden konnte, die eine haptisch-leibliche Aneignung der Werke nicht nur ermöglicht, sondern sogar verlangt.

