

NIKOLAUS A. NESSLER

Südamerika

AUF DEM WEG ZUR GLEICHBERECHTIGUNG

Im Februar 1922 fand in São Paulo die "Semana de Arte Moderna" (Woche der modernen Kunst) statt. Ein markantes Datum für Kunsthistoriker und -kritiker, die darin eine Art Einführung der Moderne in Brasilien, wenn nicht in Südamerika, sehen wollten. Wenngleich es unsinnig ist, von diesem Zeitpunkt wie von einer Datumsgrenze in der Kultur zu sprechen, so liegt der Begriff »Einführung« nicht ganz daneben.

Die Avantgarde in Südamerika hatte ihren Anfang in Europa genommen. Von Lazar Segall in Brasilien bis Oswaldo Guayasamin in Ecuador waren fast alle Künstler früher oder später in den europäischen Zentren und hatten dort studiert. Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die jüngere Vergangenheit war es für jeden Maler, Bildhauer oder Architekten, Literaten oder auch Wissenschaftler obligatorisch, wenigstens einige Monate in seinem Leben in Europa, bevorzugtermaßen in Paris, verbracht zu haben. Heute ist dies nicht anders, in der Orientierung scheint eine starke Zentrifugalkraft zu wirken, auch wenn man nun New York und Los Angeles in die Palette der Zielpunkte einbezieht. Die Gründe dafür sind kulturgeschichtlicher Natur.

Um hier aber genauer zu unterscheiden, muß zwischen der Geschichte Brasiliens und der des übrigen lateinamerikanischen Kontinents eine Trennungslinie gezogen werden. Die Portugiesen, die Brasilien kolonisierten, waren bereits in Europa eine von arabischen bis mitteleuropäischen Einflüssen durchmischte Kultur und anders als die Spanier mit einer schwankenden kulturellen Identität ausgestattet. Entsprechend offen zeigte sich dieser Charakter im Kontakt mit den indigenen Kulturen, besonders aber mit den afrikanischen Traditionen, die durch die Sklaven aus Nigeria und Ghana mitgebracht wurden, auf dem neuen Kontinent. Die gesamte Volkskunst und die Religion bestehen bis heute in Brasilien aus diesen drei Komponenten: der portugiesischen,

afrikanischen und indigenen. Im übrigen spanisch kolonisierten Lateinamerika wirkten diese Einflüsse in weitaus geringerem Maße. Der katholizistisch geprägte Herrschaftsstil der Kolonisatoren ließ gar keine anderen Kulturformen gelten als die eigenen tradierten des Mutterlandes.

Eine erste eigenständige Bewegung in der Kunst fand um 1917 in São Paulo statt. Anita Malfatti war aus Deutschland zurückgekehrt und hatte mit Vitor Brecheret, Hildegardo Leao Veloso, Di Cavalcanti und anderen Malern und Bildhauern den ersten Salon Moderner Kunst etabliert. Genau wie in den europäischen Metropolen jener Jahre rief dies auch junge Literaten und Denker auf den Plan. "Die Wahl der Gefährten" (Toller) funktionierte hier wie andersorts, und die südamerikanische Restauration wirkte wie Öl auf dem Feuer der Jungen. Ihnen voran ging seit dem Ende der 20er Jahre der kongeniale Mario de Andrade, der im Manifesto Antropófago (Menschenfresser-Manifest) die Unabhängigkeitserklärung von der europäischen Kultur mit "Tupi or not Tupi" besiegeln wollte.

Politische und wirtschaftliche Verhältnisse gaben auch später oft genug Anlaß zum Zusammenschluß der Künstler, sowohl in der Praxis künstlerischen Schaffens in den 50er Jahren wie auch in der politischen Opposition in den 60er und 70er Jahren. In diesem Zeitraum finden wir die Anfänge des gegenwärtigen Bildes südamerikanischer Kunst.

Was von außen oft als Behinderung in der Entwicklung einer eigenständigen Kunst Südamerikas betrachtet wird, sind im Innern die eigentlichen Gegenstände der künstlerischen Auseinandersetzung, die Materie, gegen die gearbeitet wird.

Angefangen bei der Natur, die trotz fortschreitender Zerstörung noch immer gewaltig auf die Wahrnehmung wirkt und die menschlichen (und künstlerischen) Möglichkeiten relativiert. Ein Horizont von nicht selten 360 Grad, Hunderte von Kilometern

unbesiedelter Landschaft und ungeheure Farbintensität unter der Äquatorsonne prägen das Sensorium. Südamerikanische Maler haben permanent gegen eine Auffassung zu kämpfen, die in Europa als Kitsch gehandelt wird.

Die politischen Verhältnisse, die sich in den letzten Jahren insoweit geändert haben, als die Politik sich modernerer und somit subtilerer Mitteln bedient, als dies in den Jahren der Militärdiktaturen der Fall war, machen es unvermeidlich, daß der südamerikanische Künstler immer auch ein politischer Künstler ist. Es ist schlicht seine Realität, die ihn selbst zum Objekt und nicht selten zum Feind des Systems macht. In Brasilien, einem Land, in dem der weltgrößte Privatfernsehsender mit einer kleinen Anzahl von Marktkonkurrenten regiert, Präsidenten macht und die Welt im jeweils gewünschten Maß in die Favelahütten läßt, Bilder zu malen oder in irgendeiner anderen Art zu erfinden, ist per se subversiv.

Schließlich kommt der Existenz des Künstlers in jenen Ländern um den Äquator noch die Tatsache in die Quere, daß es so gut wie keinen Markt gibt. Kaum einer, der sein Geld nicht als Lehrer in einer Akademie oder Schule verdienen müßte, kaum einer, der nicht im Zweit- oder Drittberuf Grafiker einer Werbeagentur oder einer Zeitung wäre. Glaubt man einem der stärksten Galeristen Südamerikas, Thomas Cohn in Rio de Janeiro, so finden gut 90 Prozent der Verkäufe im Ausland statt, in Abwesenheit der heimischen Künstler. Die geringfügigen 10 Prozent der Marktbewegungen auf dem lateinamerikanischen Kontinent teilen sich die Künstler mit den ausländischen Kollegen redlich.

Wirklich bedauerlich ist die Tatsache, daß die südamerikanische Oberschicht, mit geringfügiger Abweichung in Buenos Aires, Caracas und São Paulo, größte Probleme in der Kunstrezption zu haben scheint. Hier fehlt jede humanistische Tradition oder, wenn man die nordamerikanische Variante dafür nähme, die Phantasie in der Selbstdefinition.

Eine Topographie der Kunst heute

Weit drinnen im Interior von Brasilien, einen halben Tag mit dem Auto von Brasilia aus oder eine halbe Flugstunde von Rio de Janeiro, liegt Goiania. Eine Distrikthauptstadt, die ein einziges Mal in die Weltpresse geriet, als zwei Bewohner der Stadt eine Bleikapsel in den Ruinen eines Krankenhauses fanden und diese öffneten, um sie beim Schrotthandel zu Geld zu machen, und damit bis heute 300 Menschen mit radioaktivem Cäsium kontaminierten.

In dieser Stadt lebt Siron Franco, einer der bekanntesten brasilianischen Maler, und betreibt nicht ein, sondern drei Ateliers in der Art jener "factories", die

wir aus Köln und New York kennen. Ich war erstaunt, gerade dort einen so agilen, gut informierten, weltgewandten und gleichermaßen eigensinnigen Professionellen anzutreffen, wo die Stadt das Flair der modernen Randgebiete deutscher Großstädte hat. Aber genau dorthin gehört Franco, denn seine Arbeit handelt von nichts anderem als der brasilianischen Gegenwart, politisch motiviert, versteht sich.

Vor wenigen Jahren noch in einem epigonalen Tun verfangen, das vergeblich Francis Bacons Duktus zu imitieren versuchte, gelang es dem Maler, nach und nach eine freimütige, farbgewaltige Sprache zu entwickeln, die dem europäischen Auge an die Schmerzgrenze gereicht, sicher aber verständlich wird, wenn der Betrachter etwas von Samba versteht und ihn mag. Buntes kommt in Südamerika aus der Folklore und nicht, wie man glauben mag, von den Papageien oder dem Urwald. Eine ganze Reihe von Künstlern Brasiliens findet in der Volkskunst eine authentische Basis. Emmanuel Nassar in Belém ist ihr am nächsten, wenn er zerknitterte Bleche, vernagelte Holzplatten und provisorische Verschläge mit leuchtenden Grundfarben bemalt und sie mit seinen Initialen (E. N.) versieht. Bei Letzterem muß es um Orientierung und Positionierung gehen, denn die Lettern sehen immer nach Himmelsrichtungen aus. Kleine, unsicher gemalte Symbole komplettieren diese Ästhetik der Cafébuden und Zirkusdekoration. Weitaus subtiler und mit dem organischen Zerfall arbeitend, jedoch ebenso euphorisch im Umgang mit der Farbe, ist Karin Lambrecht aus Porto Alegre im Süden. Ihre Assemblagen sind dem brasilianischen Kunstbetrieb geläufig und in einigen guten Galerien São Paulos, wie z.B. Luisa Strina, präsent.

Eine Fabrik ganz anderer Art betreibt der zu DOCUMENTA IX geladene Waltércio Caldas, der im noblen Stadtteil Botafogo in Rio de Janeiro residiert. Es ist eine Ideenfabrik, denn Caldas ist der Vordenker der südamerikanischen Konzeptkunst.

Für viele seiner kontinentalen Kollegen betreibt er etwas Absurdes, denn Handarbeit ist für ihn "artisanal" und er übt sie deshalb nicht aus. Er befaßt sich seit den 70er Jahren mit immer strengeren Konzepten und reduzierteren Formen der Zeichnung und der Skulptur. Seine genau kalkulierten Arbeiten der Minimal-Jahre konnten noch nicht vorstellen, was Caldas' Potential ist, gaben ihm aber die Gelegenheit, in historischem "short-cut" zu einer denkerischen Beschleunigung zu gelangen, die ihn vor manchen Kollegen des alten Kontinents brachte. Das traditionelle Material des Künstlers hatte für ihn keine Bedeutung mehr, und er vertauschte dieses kurzerhand mit der Welt, die während einer Unterhaltung mit ihm zu einer mehr oder weniger "geba-

stelten" Vorstellungskulisse gerät. Wirkliche Massivität hat bei Caldas nur die Idee, die er gleichermaßen poetisch wie scharfkantig logisch zu artikulieren versteht.

Man könnte annehmen, er habe auf diese Möglichkeiten in der Kunst geradezu gewartet, wüßte man nicht um sein Engagement in den 70er Jahren, als er mit Kollegen wie Cildo Meireles eine Kunstzeitschrift herausgab, die die innovativsten Ströme jener Jahre zu einem Instrumentarium zusammentrug, mit dem diese Künstler konsequent, jedoch weniger dogmatisch als die Erfinder zu arbeiten verstanden.

Während der ersten Monate meines Aufenthaltes in Südamerika bekam ich eine Menge Kollegen zu sehen, und ihre Arbeiten enttäuschten mich reihenweise, weil ich immer in Erwartung der originären und eigenständigen Kunst des jeweiligen Landes war und diese nie auf einem vergleichbaren qualitativen Niveau zu sehen bekam.

Dann wurde mir bei einem Gespräch mit Evandro Salles eines klar: Wir unterschätzen unsere Kollegen in der südlichen Hemisphäre. Die Kunst dieser Länder kann nicht aus der Perspektive des Feldherrnhügels betrachtet werden, von dem aus kontrolliert wird, was nun richtig und was falsch nachgemacht wird. Vielmehr muß heute das dichte, weltweit wirksame Informationsnetz bedacht werden, in das auch die sog. Dritte Welt integriert ist. Es gehen gleichermaßen Impulse in einen Kulturraum ein wie von ihm aus, und diese immer schneller werdende Kommunikation bewirkt nicht die Übernahme einer Sprache, so gebeugt ist die Haltung der Kollegen schon lange nicht mehr, sondern die Entstehung einer "internationalen Sprache", die zu sprechen damit selbstverständlich wird.

Die Interessen innerhalb dieses Dialogs sind unterschiedlich. Dabei wirkt immer ein gewisser Exotismus auf uns Europäer. Gleichzeitig spielt aber die Wiedererkennung eine gewichtige Rolle in der Akzeptanz jener Kunst, die aus einem anderen Kulturkreis kommt.

Dies mag auch bei der Entdeckung von Guillermo Kuitka eine Rolle gespielt haben. 1961 in Buenos Aires geboren, hatte er bereits mit 15 Jahren seine erste Einzelausstellung in seiner Heimatstadt. Ein überwältigendes Talent und ein besessener Arbeitseifer katalpultierten ihn über den Atlantik wie über den Panamakanal. Unter dem Eindruck einer unbedingten und tiefgründigen Behandlung existentieller Themen, seiner eigenen inneren Hermetik und der Mächtigkeit seiner Bilder, versuchte man, ihn umstandslos in eine gültige Kategorie einzuordnen, der Transavantgarde. Einen Kulturschock machen seine Biographen für ein ganz bestimmtes Paradigma seiner Arbeiten verantwortlich. Er sah 1980 Pina Bauschs Tanzthea-



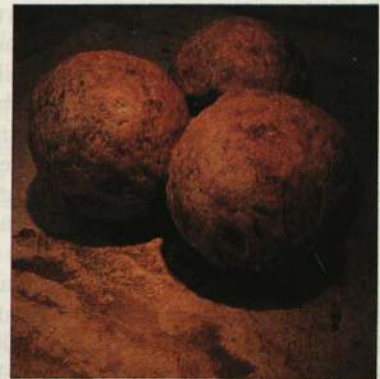
KARIN LAMBRECHT, Ainozama, 1992



WALTERICO CALDAS, Lugar para una pedra mole, 1992



MARIA FERNANDA CARDOSO, Piranha, 1992, 170 getrocknete und lackierte Piranhas



TUNGA, Tesouro besouro, 1992, 3 Seifenkugeln mit Käfern, 80 x 58 x 62 cm

ter und befaßte sich fortan mit theatralisch-visionären Rauminszenierungen in seiner Malerei.

In der alten Welt gab es eine Tradition für diese Sujets, und Kuitka wurde zum Vermittler, der kollegiale Anhängerschaft auch in den Vereinigten Staaten findet. Auch wenn Nord- und Südamerika noch nicht einmal durch eine Straße verbunden ist, so liegt für alle lateinamerikanischen Künstler das Paradies im nördlichen Teil des Kontinents. Dort werden ihnen, die sie von Inflationsraten von bis zu 9000 Prozent pro Jahr betroffen sind, wenigstens annehmbare Preise für ihre Arbeiten bezahlt. Davon abgesehen löst sich in einem Land wie den Vereinigten Staaten auch das zu Hause allgegenwärtige Materialproblem. Traditionelle Künstlermaterialien sind, sofern sie etwas taugen sollen, in Südamerika unerschwinglich. Die meisten Künstler sind dort jedoch auf erstklassige Farben, Filme, Werkzeuge etc. angewiesen, denn das tropische Klima nagt an allem Organischen.

So hat es Maria Fernanda Cardoso, deren Arbeiten auf dem Weimarer Marathon zu sehen waren, auch in die Vereinigten Staaten verschlagen, eine Perspektive, die sie mit vielen erfolgreichen Kollegen aus Columbien bis Chile, wie z.B. Alfredo Jaar, Milton Becerra und anderen, teilt. Sie baut Kreise, Spiralen, Reihen und Ketten aus getrockneten Tierkörpern. Zumeist sind es kleine Reptilien, Frösche oder Fische, die sie in Kolonnen aufmarschieren oder in Kreisen tanzen läßt. Was zuvor über die Dominanz der Natur im allgemeinen gesagt wurde, kommt hier in Form präparierter Fauna wieder. Tiere sind in der lateinamerikanischen Kultur starke Bedeutungsträger, man denke auch an den in Paris lebenden Eduardo Arroyo oder Tunga mit seinen neuesten Arbeiten. Es liegt nicht fern, die indigenen Kulturen als ausschlaggebend dafür zu zitieren. Fast alle Mythen der Indios, insbesondere die Genesis, sind in Tierfabeln beschrieben. Das Wesenhafte der Natur ist in Südamerika, wie auch in Afrika und Australien, noch immer präsent. Möglicherweise macht die Erinnerung an gleiche Zustände in unserer Hemisphäre das Thema faszinierend für uns. Ähnlich verhält es sich mit dem Ornament. Reihungen und verschiedenste Formen von Mäanderbändern bis hin zu komplexen ornamentalen Strukturen sind fester Bestandteil archaischer Kulturtechniken, auch in Südamerika, sie finden sich dort häufig in der bildenden Kunst wieder. Ein unter strukturellem Aspekt betrachtet ganz außergewöhnliches Phänomen stellen die Arbeiten von Jac Leirner dar. Ähnlich wie Maria Fernanda Cardoso ihre Tiermumien auf Fäden und Drähte zieht, geht jene mit Objekten industrieller Massenkultur um. Mit Vorliebe verwendet sie Einkaufsstützen, Zigarettenschachteln, Boardingtickets, aber auch Aschenbecher, die sie bei

Reisen mitgehen läßt. Bedrucktes und in sonstiger Weise markiertes Zeugnis einer ins Infinitum reichenden Serialität moderner Produktionstechniken sehen bei ihr aus wie Schmuck. Auch Geldscheine, die in Brasilien so schnell ihren Wert verlieren, benutzt sie, wie im übrigen viele brasilianische Künstler (Cildo Meireles). Jac Leirner ist die Tochter eines bedeutenden brasilianischen Kunstsammlers und unterscheidet sich in ihrer familiären Herkunft eklatant von ihren ästhetischen Wurzeln, der Großstadtkultur, der Underground- und Punkbewegung in São Paulo. Die manischen Aufreihungen in ihren Objekten und Installationen sind letztlich auch geordneter Müll, der in einem armen Land wie Brasilien eine andere Konnotation hat wie in einem hochindustrialisierten Land. Es ist, so zynisch es klingen mag, die Existenzgrundlage vieler Teile der Bevölkerung und bietet Slumbewohnern, Straßenkindern und Obdachlosen zum Beispiel Baumaterial für provisorische Hütten. Leirners Müll allerdings ist vom Feinsten und hat selten derartigen Gebrauchswert.

Das Provisorische und Chaotische der Lebensumstände in Südamerika ist auch die Umgebung, in der Miguel Rio Branco die Figuren seiner einprägsamen Fotos findet. Als Magnum-Mitglied hat er in zahlreichen großen Zeitschriften der Welt veröffentlicht und jenes romantisierende Bild seines Landes zu rechtgerückt, das noch immer stellenweise kursiert. Wie bei seinem Kollegen Mario Cravo Neto zeigt sich in seinen Fotos eine feinfühlig, fast zärtliche Allianz zwischen Fotograf und Modell. Ein Wesenszug, der mir bei zahlreichen südamerikanischen Fotografen aufgefallen ist, vielleicht eine Besonderheit des Kontinents.

Die Fotografie scheint indessen ein besonders geeignetes Medium in den Ländern südlich des Äquators zu sein, und hierfür sind sicher nicht nur die eigenartigen Lichtverhältnisse verantwortlich.

Um die im Raum stehende Frage wenigstens gestellt zu haben: Was unterscheidet die südamerikanischen Künstler nun von den europäischen und nordamerikanischen? Es ist alles ganz anders und doch gleich. Ersteres hat sicher mit einem gemischten und unterschiedlichen kulturellen Fundament zu tun, das Zweite mit dem Input-Output dieser Kulturen heute. Dafür seien noch die drei wohl prominentesten Vertreter brasilianischer Kunst der Gegenwart genannt, José Resende, Cildo Meireles und Tunga. Alle drei sind die Alchimisten eines Materials, das in die semantische Tradition eines Joseph Beuys einzuordnen ist. Sie sind insofern gleichermaßen verstehbar und verschlüsselt, und es ist spannend, zumindest die beiden zuerst genannten auf einem internationalen Forum wie der DOCUMENTA IX zu sehen.