

São Paulo im Kunstfieber

Impressionen von der 25. Biennale São Paulo

TEXT: MARTINA MERKLINGER



AUSGEKLOGELTE KONZEPTE von erfindischen Ausstellungsmachern ziehen schon längst vor der Eröffnung der eigentlichen Ausstellung die Aufmerksamkeit auf dieselbe. Kommen die Macher von ‚außen‘, von weiter her, wie 1997 Catherine David aus Frankreich, die in Kassel die documenta X organisierte, wird ihr Tun besonders kritisch beobachtet. Der diesjährige Documenta-Leiter, der gebürtige Nigerianer Okwui Enwezor, dessen Documenta sich schon seit Anfang 2001 auf den an verschiedenen Orten der Welt ausgerichteten so genannten Plattformen präsentiert, scheint es dabei leichter zu haben als seine Vorgängerin. Kritisch wurde allerdings auch die Arbeit Alfons Hugs im Vorfeld der gerade zu Ende gegangenen Internationalen Biennale São Paulo beobachtet. Als erster nichtbrasilianischer Chefkurator hat Hug, zuletzt Leiter des Goethe-Instituts in Moskau, die 1951 gegründete und für Lateinamerika wichtigste periodische Kunstaussstellung organisiert (vgl. Tópicos 4/2001).

Die Biennale in Zahlen

20.000 Besucher kamen letztlich zur Eröffnung der internationalen Schau im Ibirapuera-Park, über 15.000 an den darauffolgenden Osterfeiertagen; das sind selbst in einer Stadt mit 20 Millionen Einwohnern stattliche Zahlen. Rund 70 Länder mit insgesamt 190 Künstlern, davon allein 10 aus Deutschland, nahmen an der großen Schau teil. Nur einmal, bei der 23. Biennale im Jahr 1994 gab es mit 75 Ländern eine höhere Teilnehmerzahl. Mit Zahlen und Fakten – am besten natürlich mit Rekordzahlen und Superlativen – lassen sich Schlagzeilen machen, und vor allem helfen sie, der weltweit immer häufiger gestellten Frage nach der Wirtschaftlichkeit von Kunst, Kultur und Wissenschaft wacker standzuhalten.

Stärkung der Süd-Süd-Schiene

Dennoch ging es dem Kurator zu Anfang nicht allein um die quantitativ hohe Teilnahme, vielmehr bemühte er sich erfolgreich um Kunst aus jenen Ländern, die bislang nicht bei der Bienal de São Paulo vertreten waren. Dabei handelt es sich in erster Linie um Länder der südlichen Hemisphäre, in

Afrika und Asien. Der Nord-Süd-Dialog, so Hug, funktioniere in Brasilien in allen Bereichen sehr gut, während der Süd-Süd-Dialog wirtschaftlich und politisch deutlich an Bedeutung abgenommen habe. Dieser Rückgang behinderte dann auch gleich die eigene Arbeit, denn der übliche Weg, den Kontakt zu den Ländern über staatliche Institutionen herzustellen, schlug mangels Interesse in den jeweiligen Ländern meist fehl, sodass sich Hug andere Wege überlegen musste. Zugute kamen ihm bei der Realisierung seines ehrgeizigen Wunsches nicht zuletzt Verbindungen aus seiner Zeit an verschiedenen Goethe-Instituts-Standorten, aber auch 300.000 Flugkilometer, die er seit Amtsantritt auf der Suche nach der wahren Kunst zurücklegte.

Die Stadt als Thema

Ergebnis dieser umfangreichen Vorbereitung war ein breites Spektrum von künstlerischen Positionen in fünf verschiedenen Bereichen: 1. die Ausstellung mit den Länderbeiträgen, 2. der Part ‚Iconografias Metropolitanas‘, 3. die Sonderausstellungen, 4. Kunst im Internet und 5. die brasilianische Sektion mit insgesamt 30 Künstlern. Während die ersten vier Bereiche weitgehend unter der Verantwortung von Alfons Hug entstanden, wurde die brasilianische Schau von Agnaldo Farias organisiert, seines Zeichens Kunstkritiker und vor allem auch Architekt. Wie ein locker gespannter roter Faden durchziehen urbane Aspekte die Kunst der Biennale, im Be-

reich der ‚Metropolitanen Ikonographien‘ waren sie Programm: Jeweils fünf Künstler aus elf Metropolen auf der ganzen Welt wurden ausgewählt, um ‚ihre‘ Stadt zu repräsentieren. Diese Zentren umfassten sowohl die klassischen Metropolen New York und London, aber auch Caracas, Johannesburg, Istanbul, Peking, Tokio, Sydney, Moskau, Berlin und natürlich São Paulo als das ‚New York des Südens‘. Die Auswahl der Künstler traf jeweils ein Kurator vor Ort, während ‚Berlin‘ von Hug selber kuratiert wurde. Mit von der Partie für die deutsche Bundeshauptstadt war die an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee lehrende Malerin Katharina Grosse, weiter Michael Wesely mit seiner von Daimler Chrysler ermöglichten Potsdamer-Platz-Serie und Frank Thiel, der mit Darstellungen von Berliner Bauten eine zweite Position innerhalb der aktuellen Fotografie vertrat, Olaf Metzler mit einer Installation, die die Ost-West-Problematik anspricht und Franz Ackermann mit einer illusionistischen Malerei



Fotocollage: David Zepter

auf den Außenwänden des deutschen Länderbeitrags mit Ruppert Geiger. Beabsichtigt war, den Esprit, Stimmung und Atmosphäre der einzelnen Städte über die Kunst an einem anderen Ort erfahrbar zu machen. Im Falle Berlin sind das natürlich zuallererst Veränderungen, die die Wiedervereinigung mit sich bringt, in den meisten anderen Städten ist es das allgemeine „urbane Drama“, so Hug, das die Stadt, ihre Menschen und die Kunst prägt.

Happy Utopia

Der Planung neuer Städte liegen meist Idealvorstellungen von Gesellschaftsformen zu Grunde. Sie finden sich in antiken Stadtanlagen genau so wie in Planstädten jüngerer Datums; Schriftsteller und Staatstheoretiker, wie beispielsweise Thomas Morus mit ‚Utopia‘, gaben ihren Vorstellungen ein literarisches Bild, und Künstler wie Albrecht Dürer ein malerisches. Auch bei der Biennale fand Visionäres Eingang: Sie erweiterte die 11 realen Metropolen durch die ‚12. Stadt‘, die als visionärer Ort Ideen mehrerer Künstler aus verschiedenen Ländern versammelte. Präzise durchgeplant präsentierte sich dort die Modellstadt ‚Happyland‘ des brasilianischen Künstlerduos Isay Weinfeld und Márcio Kogan, deren deutlich überzogene militärische Ausrichtung auf die wachsende Gefahr in den großen Städten hinweist. In nicht nur optischer

Anlehnung an die tragischen Ereignisse des 11. September in New York suggeriert ‚Happyland‘ ein sicheres Leben in einer schönen neuen Welt mit den luxuriösen Vorzügen des 3. Jahrtausends. Dagegen nimmt der in Köln lebende Carsten Höller einen Rückgriff auf die Kunstgeschichte vor, wenn er die utopische Vorstellung der ‚fliegenden Stadt‘, die der russische Konstruktivist Georgi Krutikov 1928 in einer Zeichnung festgehalten hatte, in einer gläsernen und somit – trotz ihrer überschaubaren Kompaktheit – zerbrechlicheren Version darstellt. In einem Land, das nach schon mehreren Gründungen neuer Städte mit Brasília eine Planstadt par excellence hat, deren Kernbereich auch noch 42 Jahre nach ihrer Einweihung einen futuristischen Eindruck macht, kommen solche künstlerischen Beiträge in einen besonderen Zusammenhang. Ihren Tribut an die brasilianische Hauptstadt zollten die beiden chinesischen Künstler mit der äußerlich eleganten ‚Flying Bowl‘, deren innerer Bereich Behausungen bergen, die oft fernab der parlamentarischen Vorstellung liegen.

Parallelveranstaltungen in der ganzen Stadt

Wie in den meisten Metropolen lebt auch in São Paulo eine dynamische Kunstszene mit einer breiten Galerielandschaft; und sie scheint zu profitieren von der Biennale: Zahlreiche Ausstellungen wurden rund um den Eröffnungstag der Biennale gelegt, da man so mit der Aufmerksamkeit des angereisten kunstinteressierten Publikum rechnen konnte. Über die ganze Stadt verteilt wurden kleinere und größere künstlerische Events organisiert, die als Ergänzung oder aber auch als Kontrastprogramm zur Biennale gedacht waren. Ein eigens für diesen Zeitraum entwickelter Stadtplan wies nicht nur dem Ortsunkundigen den Weg zu allen künstle-

rischen Orten, darunter Ausstellungen mit ebenfalls oft raumplanerischen Inhalten. Zum 4. Mal wurde z. B. das Projekt ‚Arte/Cidade‘ mit verschiedenen Stationen in der Stadt durchgeführt, von denen eine das SESC Belenzinho war, eine zu einem Kulturzentrum umfunktionierte stillgelegte Fabrik. Großer Beliebtheit erfreute sich das mehrere Quadratmeter einnehmende Stadtmodell São Paulos, das der Düsseldorfer Hermann Pitz aus unzähligen übereinander gestapelten Telefonbüchern mit noch unzähligeren Namen und Nummern entwarf. Charakteristische Straßenzüge wie die Avenida Paulista oder markante Gebäude wie das Copan-Hochhaus waren leicht zu erkennen, und das Treiben in dieser Stadt, deren Einwohnerzahl immer nur eine ungefähre Angabe ist, konnte man sich ohne große Mühe angesichts der vielen Zahlen auf den sich manchmal im Wind flatternden Blättern ausmalen.

Eine Biennale der Zusammenhänge

Verglichen mit früheren Biennalen mag die diesjährige tatsächlich weniger Highlights zu Tage gebracht haben, die einen noch langen Nachhall verursacht hätten. Dennoch war gerade bei dieser Schau die konzeptionelle Verbindung zwischen den einzelnen Arbeiten und auch den einzelnen Sektionen eine besondere. Bestimmte Städte wurden in einem Bereich zu den Hauptbezugspunkten des künstlerischen Schaffens gemacht, doch zeigte sich auch in den anderen

Documenta in Kassel: 8. Juni bis 15. September 2002

Aus Brasilien nehmen Cildo Meireles (Rio de Janeiro) und der portugiesische Multimedialkünstler Artur Barrio, der in Rio lebt, teil.

Teilen, dass der Umgang mit dem Raum ein vorrangiges Anliegen vieler Künstler der Gegenwart ist. Große Installationen, dreidimensionale Modelle, aber auch Räumliches auf (Foto-)Papier sah man reichlich in São Paulo. Erst auf den zweiten Blick jedoch ahnte man den langen Weg zur Biennale, die die bislang schwer befahrbare Süd-Süd-Schiene ausbaute und sich auf diese Weise weitere, globale, Räume erschloss. Im folgenden Textbeitrag wird von der Ausstellung ‚Blick-Wechsel‘ mit Kunst aus Afrika berichtet, die die Bonner Galerie des Instituts für Auslandsbeziehungen zur Biennale nach São Paulo brachte.





Gal Weinstein aus Israel



„Morrendo de rir“ von Marcos Chaves, Rio

Michael Wesely

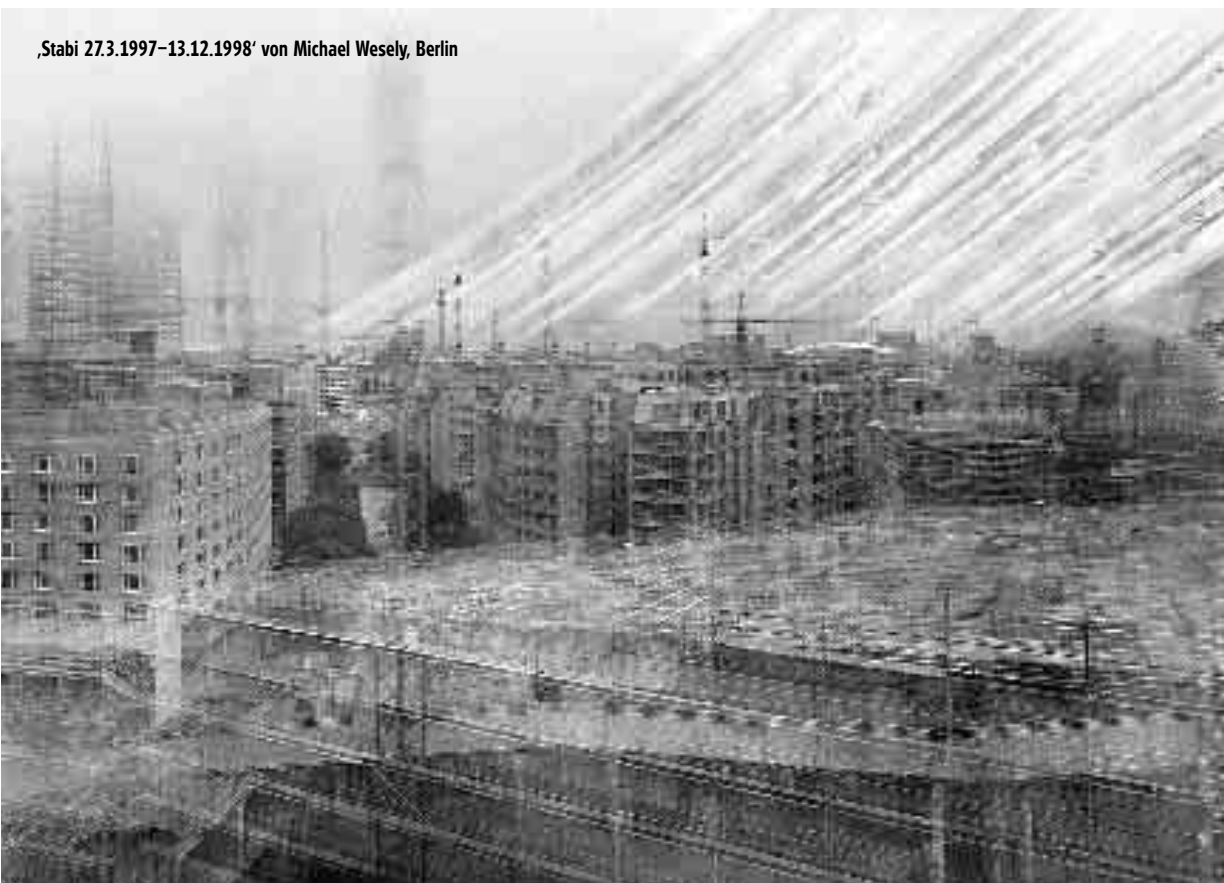
Stabi: 27.3.1997–13.12.1998

Potsdamer Platz

fünf Jahre lang konnte man sich in der roten ‚Infobox‘ am Leipziger Platz über den Stand der baulichen Dinge in Berlin informieren. Die Baustelle des Potsdamer Platzes war dabei eins der zentralen Themen, und über ihn hatte den besten Überblick, wer sich in der Infobox oder noch besser, auf ihrem Dach befand. Diesen privilegierten Standort wählte auch Michael Wesely für eine seiner fünf Fotokameras, die, obwohl sie über viele Monate hinweg fest installiert waren, jeweils nur eine Aufnahme machten, und das bei einer Belichtungszeit von knapp 2 Jahren. Spezielle Fotoglasplatten, die normalerweise zu astronomischen Zwecken benutzt werden, ermöglichen diese Art von Dokumentation, bei der das geübte Auge langandauernde Abläufe stufenlos in nur einem Bild ablesen kann. Als eine von fünf künstlerischen Positionen innerhalb der Berlinpräsentation in ‚Iconografias Metropolitanas‘ zeigte die Biennale Weselys S/W-Aufnahmen, die rund um die Großbaustelle entstanden waren. Bei den dunkelsten und am schärfsten erscheinenden Bildelementen handelt es sich meistens um bei Baubeginn installierte, aber zum Ende der Bauzeit hin entfernte Dinge, wie Bauhäuschen, Kräne oder Bauzäune. Hingegen sind die tatsächlich bleibenden Dinge am schwächsten zu erkennen, nämlich die fertig gestellten Gebäude, von ihren mitteltönigen Grundmauern bis hoch zu ihren fast unscheinbar wirkenden Dächern. Wesely schafft es somit, Prozesse zu dokumentieren, bei denen das Vergängliche dominiert und das Bestehende einen nur flüchtigen Charakter hat. Die obenstehende Abbildung zeigt die Aufnahme der Kamera, die in der angegebenen Zeit auf dem Dach der Staatsbibliothek Berlin verankert war.

Michael Wesely: New York Verticals

Bunte horizontale Streifen sind das Resultat einer anderen Art von Fotodokumentation, die Wesely auf der Grundlage der Camera obscura entwickelte. Statt eines runden Lochs lässt Wesely das Licht lediglich durch einen Schlitz auf das Fotomaterial fallen, sodass vertikale Formen kaum keine Chance haben, abgebildet zu werden.



„Stabi 27.3.1997–13.12.1998“ von Michael Wesely, Berlin



Wandmalerei von Katharina Grosse

Wandmalerei von Katharina Grosse

Eingerahmt von den großformatigen Arbeiten der beiden Fotografen Frank Thiel und Michael Wesely, die Augenblicke und Entstehungsprozesse des sich verändernden Berlins für immer festgehalten haben, betonte Katharina Grosse die ganze Breite des zweiten Stockwerks mit einem temporären Wandgemälde. Ihre in situ entstandene Arbeit hatte nur so lange Bestand wie die Biennale dauerte: Während die Werke der anderen Künstler nach dem 2. Juni abgehängt und abmontiert wurden, hat inzwischen jemand die bunte Farbenpracht mit weißer Deckfarbe übertüncht. Für kurze Zeit nur diente die Wand als Träger eines Bildes, dessen Farbe die 1961 in Freiburg geborene Malerin ähnlich wie die Graffiti-Künstler nicht mit einem Pinsel, sondern in Airbrushtechnik auftrug. Trotz des unübersehbaren Bezugs zu Graffiti im öffentlichen Raum, zu deren ungeschriebenen Gesetzen es beispielsweise gehört, keinen Graffito anderer Leute zu übersprühen, folgt sie den Prinzipien der klassischen Malerei, bei der das Zusammenspiel von Licht und Farbe einen besonderen Raumeindruck auf einer Fläche hervorruft. Einzelne Stufen des Malprozesses lässt die Künstlerin sichtbar stehen; sie macht den Malvorgang demnach transparent und für den aufmerksamen Betrachter nachvollziehbar.

Karin Lambrecht

wurde neben zwei weiteren Künstlern für den Sonderausstellungsbereich ausgewählt. Vier lange Gewänder, die nebeneinander an einem Holzbalken hängen, wurden von der Künstlerin mit Blut bearbeitet, das von geopfertem Schafen in einem Ort bei Bajé in Rio Grande do Sul stammt. Drei in den glatten Holzboden eingelassene Stoffkreuze verstärken die fast sakrale, an neutestamentarische Szenen erinnernde Installation. Karin Lambrecht, die in zwei der elf Biennale-Metropolen, New York und Berlin, studierte, berücksichtigt bei der Auswahl ihrer Materialien nicht nur deren Beschaffenheit, sondern auch deren Geschichte. ■



Franz Ackermann



Karin Lambrecht, Porto Alegre



„Flying Bowl“ von Shen Yuan & Huang Yong Ping



Hermann Pitz im Rahmen des Projektes „Arte/Cidade“



Foto: Juan C. Perez Guerra