

Das dynamische Verhältnis von Kunst und
Psychiatrie in Brasilien zwischen 1920 und 1980

Dissertation

zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie

am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

der Freien Universität Berlin

vorgelegt von Lena Sophie Schäffler

Berlin 2018

Erster Gutachter: Professor Dr. Gregor Stemmrich

Zweiter Gutachter: PD Dr. phil. Thomas Röske

Tag der Disputation: 06.07.2018

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	2
Methodisches Vorgehen.....	6
Gliederung.....	8
Literaturbericht und Forschungsstand.....	12
Exkurs: Begriffskonzepte	19
HAUPTTEIL: Drei Fallbeispiele.....	26
I. Fall: Osório César: Institutionalisierung eines Klinik-Ateliers, ab den 1920er-Jahren	26
1.1 Césars interdisziplinäre Schriften und der Einfluss von Sigmund Freud.....	29
1.2 Gründung des Ateliers <i>ELAP</i>	36
1.3 Alice Brill: Atelierdokumentation	39
1.4 Resultat: Die Entdeckung der Kunst in brasilianischen Psychiatrien und die Institutionalisierung von Klinik-Ateliers	50
II. Fall: Nise da Silveira: Institutionalisierung der PatientInnenkunst in Museen, ab den 1950er-Jahren	60
2.1 Silveiras therapeutischer Ansatz und der Einfluss von C. G. Jung.....	60
2.2 Ausstellungen des Ateliers und deren Rezeption	63
2.3 Filmische Dokumentation der PatientInnen von Leon Hirszman (1983–1986).....	68
2.4 Resultat: Institutionalisierung der PatientInnenkunst in Museen	70
ZWISCHENFAZIT: Politische, künstlerische, geistesgeschichtliche und urbane Kontextualisierung der Kliniken.....	87
Kulturelles Panorama: Kontextualisierung des <i>Modernismo</i>	90
Die Ära Vargas: politische Kontextualisierung	93
Standort São Paulo und Rio de Janeiro: urbane Kontextualisierung.....	97
Einfluss der Kunstkritik: Mário Pedrosa und die gesellschaftliche Kontextualisierung.....	99
Der Übergang: Beginn der Diktatur (1964–1985).....	103
III. Fall: Lula Wanderley, Institutionalisierung von Freiräumen, 1980er-Jahre	106
3. Die Kunst hört zu: Clarks Heilmethode in der psychiatrischen Praxis.....	106
3.1 Clarks Methode: „Estruturação do Self“ [Structuring the self] (1976–1988)	109
3.2 Vorangegangene Schaffensphasen der 1950er, -60er und -70er-Jahre	111
3.3 Erlebbarkeit von Clarks „Estruturação do Self“ – drei Zugänge	122
3.3.1 Mário Carneiros Film „ <i>Memória do corpo</i> “ (1984).....	126
3.3.2 Suely Rolnik: <i>Das Erlebnis-Archiv</i>	138
3.3.3 Lula Wanderley und der „ <i>Espaço Aberto no Tempo</i> “ (EAT).....	143
3.4 Resultat: Institutionalisierung von Freiräumen	157
SCHLUSSBETRACHTUNGEN	160

Bibliografie

Abbildungsverzeichnis

Kurzfassung der Ergebnisse / Abstract (DE/EN)

Lebenslauf

EINLEITUNG

„Es ist eine Arbeit an der Grenze, die weder Psychoanalyse noch Kunst ist. [...] ich stehe völlig allein an dieser Grenze.“¹

Die brasilianische Künstlerin Lygia Clark hat in den 1980er-Jahren in der späten Schaffensphase ihrer Arbeit in Rio de Janeiro wohl nicht gewusst, dass sich an eben jene Grenze von Kunst und Psychiatrie bereits ein halbes Jahrhundert zuvor brasilianische MedizinerInnen und KünstlerInnen herangewagt hatten. Vorliegende Arbeit richtet den Blick auf das besonders dynamische Verhältnis der beiden Fachdisziplinen, die in Brasilien miteinander in einem engen Austausch standen. Bereits im frühen 20. Jahrhundert wurde Kunst psychiatrisch und die Psychiatrie künstlerisch aufgefasst und jeweils eigentlich fachfremde Techniken miteinander kombiniert und impliziert. Die befruchtende Wechselwirkung manifestiert sich insbesondere in der Produktion von und im Umgang mit den „künstlerische[n] Werke[n] [...] von Insassen psychiatrischer Einrichtungen und, wie es heute heißt, Psychiatrieeerfahrenen.“² Ihre Charakteristika korrespondierten oft mit denen der Avantgarden³ und wurden von diesen adaptiert. Die geschichtliche und populäre Wirksamkeit der sogenannten PatientInnenkunst nahm in Brasilien in den 1920er-Jahren mit der Einrichtung der klinikinternen Ateliers von Osório César (Juqueri, São Paulo) und Nise de Silveira (Engenho de Dentro, Rio de Janeiro) ihren Anfang. Deren zunehmende Wertschätzung wird zudem durch die Entstehung zahlreicher Ausstellungen in den großen, soeben erst neu eröffneten Kunstmuseen (wie zum Beispiel die *1ª Exposição de Arte do Hospital do Juqueri*, im *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, 19.10.–19.12.1948) belegt, in deren Vorgängern primär Kunst nach europäischem Maßstab gezeigt worden war und

¹ Lygia Clark im Interview mit Wilson Coutinho. Coutinho, Wilson: A radical Lygia Clark. In: *Journal do Brasil*. Rio de Janeiro 15.12.1980, zitiert nach Rolnik, Suely: *Lygia Clark e o híbrido arte/clínica*. O.O o.J., S. 6. <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf> [Stand 19.06.2017].

² Röske, Thomas: *Geistesfrische. Sammeln und Forschen an der Heidelberger Sammlung Prinzhorn*. In: Knöll, Stefanie (Hrsg.): *Universitätsammlungen: bewahren – forschen – vermitteln*. Düsseldorf 2015. (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 6), S. 73.

³ Gemeint ist hier die brasilianische Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts. Der von Peter Bürger geprägte und von einer eurozentristischen Kunstgeschichte oft verwendete Begriff steht ob seiner Uneindeutigkeit in der Kritik. Oft wird zwischen historischen Avantgarden (Dadaismus, Futurismus etc.) vor sowie Neo-Avantgarden (performative turn etc.) nach dem 2. Weltkrieg unterschieden. Der Begriff wird dabei im Plural verwendet, da es keine einheitliche Entwicklung war. In Brasilien und vorliegender Arbeit verweist „die Avantgarde“ jedoch auf die Bewegung des *Modernismo*. Anfang des letzten Jahrhunderts. Dieser umfasste nicht nur Mitglieder der künstlerischen, literarischen und musikalischen Szene, sondern durchaus auch MedizinerInnen und PsychiaterInnen, die offen für alternative Behandlungsmethoden unter dem Einfluss der Intellektuellenszene waren.

in denen nun distinktiv Arbeiten mit Vorbildern aus dem eigenen Kulturkreis und demnach auch Kunst brasilianischer PsychiatriepatientInnen hängen sollten. Bis 2018 wurde noch keine grundlegende Publikation zur kulturspezifischen Form der (Psycho-)Therapie mit Kunstproduktion in Brasilien vorgelegt, die den avantgardistischen Grenzgängern zwischen medizinischem und künstlerischem Feld im 20. Jahrhundert gerecht wird.⁴ Vielmehr existieren vor allem im lateinamerikanischen Sprachraum schlaglichtartige Fallstudien, die Einzelpersönlichkeiten knapp umreißen, jedoch die mannigfach miteinander verwobenen Erzählbahnen durch das komplexe, sich entwickelnde Ideen- und Gedankengebäude der 1920er-, 1950er- und 1980er-Jahre außer Acht lassen. Der Fokus des vorliegenden Textes ist deshalb, die signifikanten Beziehungen zwischen psychiatrischer Praxis und bildender Kunst in Bezug auf ihre kulturhistorischen Qualitäten aufzuzeigen, bezüglich ihrer gesellschaftlichen Auswirkungen zu befragen und dabei den Blickwinkel der Kunstgeschichte auf die PatientInnenkunst in Brasilien neu zu beschreiben und einzuordnen.

Es wird die These formuliert, dass in Brasilien (im Gegensatz zu Europa) die PatientInnenkunst und medizinische Praxis sehr früh – spätestens ab den 1920er-Jahren – in ein gleichberechtigtes, dialogisches Verhältnis zueinander gerückt sind. Das Interesse liegt hierbei auf der Geschichte ebenjenes Austausches und gegenseitiger Aneignung von Techniken aus dem jeweils anderen Feld. Das übergeordnete Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Analyse der Dynamiken zwischen psychiatrischer Praxis und bildender Kunst in Brasilien von 1920 bis 1980 und die in dieser Zeit entstandenen Institutionen als Neuentwicklungen einzuordnen. Die spezifischen Ziele sind, zu beschreiben, mit Hilfe welcher ProtagonistInnen die Kunst als künstlerische Therapien Eingang in die Psychiatrie fand, aufzuzeigen, unter welchen Umständen und an welchen Orten die PatientInnen arbeiten konnten, zu zeigen, wie die Kunst in der Psychiatrie als Aspekt der Behandlung von PatientInnen dokumentiert und rezipiert wurden, gegenüberzustellen, mit welchen medizinischen, gesellschaftlichen und politischen Vorbedingungen sich die MedizinerInnen und KünstlerInnen konfrontiert sahen, und zu erforschen, zu welcher Institutionalisie-

⁴ Eine Ausnahme bilden die Publikationen der brasilianischen Kunsthistorikerin Karia Cabañas, deren Forschung und Lehre sich mit einer Reihe von ästhetischen und kulturellen Debatten an der Schnittstelle verschiedener Disziplinen wie Kunstgeschichte, Filmwissenschaft, Lateinamerikastudien und seit kurzem auch dem transatlantischen Austausch in Kunst und Psychiatrie auseinandersetzt. Im Oktober 2018 publiziert: Cabañas, Kaira: *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago 2018.

rung und Institutionskritik die neuen Dynamiken an der Grenze von Kunst und Psychiatrie geführt haben.

Als Methoden wurden die systematische Literaturrecherche, ExpertInnenbefragung und Interviews, sowie die Analyse von filmischem Material angewandt. In der Forschung konnten drei medizinische ProtagonistInnen, *Osório César*, *Nise da Silveira* und *Lula Wanderley* identifiziert werden sowie drei KünstlerInnen: *Alice Brill*, *Almir Mavignier* und *Lygia Clark*. Nur durch das gemeinsame unbeirrte Streben der zwei Gruppen, die sich auch gegen die Repressionen der Militärdiktatur (1964–1985)⁵ zur Wehr setzten, wurden Kunstateliers (César), Museen (Silveira) und neue Freiheiten (Wanderley) institutionalisiert. Es konnten drei Dynamiken festgestellt werden, die zur Etablierung der Kunst in den Kliniken geführt haben: die Ankunft der Psychoanalyse in Brasilien, die Rezeption der „Antropofagie“⁶ in Kunst und Psychiatrie und die Institutionalisierungsbestrebungen beziehungsweise Institutionskritik. Durch die drei aufgezeigten Dynamiken kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass die entwickelten Therapiemethoden erst durch das Verwischen der Fachgrenzen zwischen MedizinerInnen und KünstlerInnen zustande kommen konnte. Die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche in Brasilien im Laufe des 20. Jahrhunderts schufen eine neue Situation, die es – im Gegensatz zu Europa – ermöglichte, alternative Behandlungsmethoden wie die künstlerische Therapie bereits ab 1920 zu institutionalisieren.

Im Fokus stehen dabei insbesondere drei Dynamiken, die den einzelnen Fallbeispielen als Erklärungsmodelle zugrunde gelegt werden und in ihrer Zusammenschau das wechselseitige Verhältnis von künstlerischen und medizinischen Praktiken im Brasilien des 20. Jahrhunderts aufklären.

1. Ankunft und Rezeption der Psychoanalyse in Brasilien

⁵ Genaue Beschreibung der politischen Geschehnisse nach Kapitel II, „Zwischenfazit: politische, künstlerische und geistesgeschichtliche, urbane Kontextualisierung der Kliniken“, S. 101–103.

⁶ Wie Catrin Seefranz in ihrem Buch „Tupi Talking Cure“ nutzt vorliegender Text die eigentlich orthografisch nicht korrekte Schreibweise „Antropofagie“ beziehungsweise „antropofagisch“. Diese Begriffe bezieht Seefranz explizit auf den Diskurs der *Antropofagia* bei gleichzeitiger Abgrenzung zur „Antropophagie“ beziehungsweise „antropophagisch“. Letztere werden klassisch im Sinne des Verzehrs von Menschenfleisch durch Menschen verwendet. Dieser Unterteilung wird auch in vorliegender Arbeit Folge geleistet. Vgl. Seefranz, Catrin: *Tupi Talking Cure*. Zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens. Berlin, Zürich, Wien 2013, S. 18, FN. 8.

Für alle drei Fälle um César, Silveira und Wanderley ist die Geschichte der Psychoanalyse in Lateinamerika essentiell. Die sehr frühe und sogleich sehr selbstbewusste Aneignung und Anwendung europäischer psychoanalytischer Techniken (Freud, Jung) durch brasilianische MedizinerInnen (Osório César, Nise da Silveira, Lula Wanderley) und KünstlerInnen (Almir Mavignier, Alice Brill, Lygia Clark) wird an den vorzustellenden Beispielen in ihrer Dynamik und internationalen Verflechtung diskutiert. In Kapitel I wird die frühe Rezeption psychoanalytischer Methoden von Sigmund Freud durch Osório César analysiert. Auch in Kapitel II – am Beispiel von Nise da Silveira im Verhältnis zu den Lehren C. G. Jungs – wird die Ankunft psychoanalytischer Lehren in Brasilien hervorgehoben. Das Kapitel III forscht nach der Rezeption brasilianischer künstlerischer Techniken im brasilianischen Psychiatriealltag ab den 1970er-Jahren. Liegt in der Psychoanalyse etwa der Schlüssel für das affine Verhältnis der sonst zu dieser Zeit stark abgegrenzten Bereiche Kunst und Psychiatrie? Und wenn ja, an welchen historischen Punkten entstand eine Durchlässigkeit zwischen ihnen?

2. Fließende Disziplinergrenzen durch die „Antropofagie“ bzw. antropofagische Bewegung [Movimento antropofágico]

Seit der Definition der Antropofagie als „núcleo histórico“⁷ der brasilianischen Kunstgeschichtsschreibung durch den Kurator Paulo Herkenhoff kommt kein Forschungstext zu Lateinamerika ohne jenes Begriffskonzept aus. Nicht das koloniale Erbe des ‚Menschenfleisch verzehrenden Wilden‘ soll hier im Mittelpunkt stehen, sondern das kulturelle Konzept, das das spezifisch brasilianische Verhältnis von Kunst und Psychiatrie mit erklären helfen kann. Die „Antropofagie“ wird seit der Publikation des *Manifesto Antropófago* [Kannibalistisches Manifest]⁸ 1928 fast das gesamte 20. Jahrhundert als Teil des *Modernismo* sichtbar und in vorliegendem Text zeigte sie sich in den Bereichen der Psychoanalyse, zeitgenössischen Kunst, Philosophie und dem politischen Engagement. Die von Osório César und Nise da Silveira vorbereitete „antropofagische“ Durchmischung und ge-

⁷ Die Antropofagia als für Lateinamerika essentielle Denkfigur entdeckte Herkenhoff in Zusammenhang mit der São Paulo Biennale von 1998 in der Einleitung des Ausstellungskatalogs neu. Vgl. Ausst.Kat. XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo 1998. <https://issuu.com/bienal/docs/name208154> [Stand 15.07.2017].

⁸ Andrade, Oswald de; Bary, Leslie (Hrsg.): Cannibalist Manifesto. In: Latin American Literary Review. Vol. 19, No. 38 (July–December, 1991), S. 38–47 <http://www.jstor.org/stable/20119601> [Stand 12.01.2017] (Text erstmalig 1928 publiziert).

gegenseitige Adaption der Fachdisziplinen erreichte mit Lula Wanderley und Lygia Clark in den 1980er-Jahren ihren Höhepunkt. Wer waren die ProtagonistInnen und treibenden Kräfte? Welche Resonanz ergab sich aus dem „Movimento antropofágico“ in den medizinischen, künstlerischen und intellektuellen Feldern in Bezug auf (künstlerische) Techniken, Therapiemaßnahmen und die Selbstbestimmung der PatientInnen?

3. Institutionalisierungsbestrebungen und Institutionskritik

An den aufgezeigten Beispielen werden zwei Institutionalisierungsprozesse und ein Fall von Institutionskritik aufgezeigt. Die in Brasilien vorgefundene, besondere Sensibilität – sowohl der KünstlerInnen als auch MedizinerInnen –, welche sich verschiedentlich mit den psychischen Komponenten des durch die politischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts gebeutelten Volkes befassten, und in Institutionen (Atelier, Museum, Freiraum) der PatientInnenkunst einen festen Platz gaben, ist außerordentlich. Trotz aufkommender Repressionen, Verfolgung und Exil rissen die Bestrebungen, den künstlerischen Tendenzen in der Psychiatrie einen festen Platz zuzuweisen, zwischen 1920 und 1980 in Brasilien nie ab. Alle ProtagonistInnen fanden auf ihre Art immer eine Lösung, mit der politischen Situation umzugehen. Anhand der drei Fallbeispiele skizziert der Text das zyklische Interesse und die Förderung der Kunst aus der Psychiatrie nach und zeigt die Rezeption der PatientInnenkunst in ihrer Periodizität und Entwicklung auf. Wie wurde die Verbindung von Kunst und Psychiatrie, die anscheinend unter Osório César als Experiment begonnen hatte, letztlich an diversen Stellen institutionalisiert und bis heute in Form von Klinikateliers Bestand hat? Und welche Maßnahmen und Techniken ergriffen KünstlerInnen und MedizinerInnen in der Zeit des Regimes beziehungsweise nach dessen Ende und Ihrer Rückkehr aus dem Exil?

Methodisches Vorgehen

Anders als für eine kunsthistorische Arbeit primär zu erwarten, liegt der Fokus nicht auf den in der Klinik entstandenen Kunstwerken, sondern vielmehr auf der künstlerischen Aktivität in all ihren Verzweigungen in der Psychiatrie. Dem Transfer zwischen dem me-

dizinischen und künstlerischen Feld nachzugehen, erfordert einen transdisziplinären Zugang, dem diese Arbeit folgt. Beim Versuch, die Resonanz in ihrem historischen Kontext zu rekonstruieren, in dem Kunst psychiatrisch wird und die Psychiatrie künstlerisch, stehen drei PsychiaterInnen Osório César, Nise da Silveira und Lula Wanderley im Zentrum des Interesses. Der in enger Zusammenarbeit mit insgesamt sechs KünstlerInnen (u. a. Almir Mavignier, Alice Brill, Lygia Clark) gemeinsam begründete neue Zugang auf psychische Krankheiten mittels Kunst führte zu einer Modifikation im Umgang mit den PatientInnen in der Psychiatrie. Die noch lebenden ProtagonistInnen wurden interviewt, so etwa Lula Wanderley und Almir Mavignier.⁹

Dem Transdisziplinären ist die Arbeit im Bewusstsein verbunden, dass es in Brasilien zu einer wiederholten, ja fast ritualisierten Überschreitung zwischen den Grenzen von Kunst und Psychiatrie kam und kommt. Trotz der historischen Darstellungsform der Untersuchung wird keine „Kunstgeschichte der PatientInnenkunst“ in Brasilien beschrieben, sondern versucht, anhand der philosophischen und kunstsoziologischen Kontextualisierung der Fallbeispiele die großen Entwicklungslinien, Parallelen und Zusammenhänge zwischen den Feldern Psychiatrie und Kunst aufzuzeigen. Wenn auch nur in gedrängter Form, werden dazu parallel am Rande die Entwicklungen in Wissenschaft, Philosophie, Politik und Sozialgeschichte aufgezeigt. Die wichtigsten historischen Etappen, auf welche sich die kunstgeschichtlichen Ausführungen beziehen, werden zusammengefasst aufgezeigt.

Überzeugt davon, dass jede Forschung auch von autobiografischen Aspekten begleitet wird und zu dieser Subjektivität Position bezogen werden sollte, bleibt noch meine persönliche Ausgangsposition zu beschreiben. Hierzu muss gleichermaßen meine Arbeit zum Forschungsort Brasilien vor dem Hintergrund des Kolonialismus befragt werden, sodass nicht einfach „naiv mit dem Süden kokettiert und mit dem Kolonialismus paktiert“¹⁰ wird. Bei der Auseinandersetzung mit der Kolonialgeschichte sowie der Bewusstmachung des

⁹ Die primär im Jahr 2014 in Brasilien geführten Interviews umfassten Gespräche mit MedizinerInnen, KunsthistorikerInnen und MedizinhistorikerInnen: Daniela Alarcon, 04.06.2014; Elvia Maria de Sá Bezerra, 13.06.2014; Gladys Schincariol, 03.07.2014; Ieda Britto, 18.07.2014 und 24.07.2014; Lula Wanderley, 03.07.2014; Luiz Carlos Mello, 02.07.2014; Maria Helios Corrêa de Toledo Ferraz, 15.07.2014 und 21.07.2014; Martha Pires Ferreira, 30.06.2014; Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves, 17.07.2014; Almir da Silva Mavignier, 19.09.2014; Carla Guagliardi, 04.08.2016.

¹⁰ Seefranz, Catrin: Tupi Talking Cure. Zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens. Berlin, Zürich, Wien 2013, S. 22.

Machtverhältnisses zwischen der weißen, privilegierten, westeuropäischen Autorin und dem Land Brasilien ist ein wacher Blick bei der wissenschaftlichen Annäherung an das Forschungsthema unabdingbar. Catrin Seefranz folgend berücksichtige ich in meiner Forschung und meinem Schreiben zudem den Ansatz der postkolonialen Theoretikerin Gayatri Spivak. Diese geht von einem permanenten dialektischen Prozess von Lernen und Verlernen aus, der kritisch die eigene privilegierte Position hinterfragt. Durch die dadurch entstehende Verunsicherung sollen die ungerechten Verhältnisse durchbrochen und die scheinbar eigene Privilegiertheit ‚verlernt‘ werden.¹¹ Durch den Prozess des Bewusstmachens der Gründe für die eigene Position und Privilegierung und die Hinterfragung des Forschungsthemas und -ortes – in vorliegendem Fall der Fokus Brasilien – kann das von Spivak geforderte „stop feeling privileged“¹² beginnen. Die Gliederung wird zeigen, dass ohne Vorannahmen ein konstruktiver und wertschätzender Dialog von Fachdisziplinen entstehen kann. Die Argumentation entwickelt sich entlang dreier Fallbeispiele, die an dieser Stelle explizit gemacht werden.

Gliederung

Durch die Wahl der PsychiaterInnen als Ausgangspunkt der einzelnen Abschnitte soll ihre tragende Rolle als WegbereiterInnen unterstrichen werden. Die in der Arbeit vorgestellten PsychiaterInnen in Kombination mit den KünstlerInnen spiegeln drei verschiedene Wechselverhältnisse wider und sind signifikant für die stete Pendelbewegung zwischen Psychiatrie und Kunst. Anhand der Auswahl der Erfolgsgeschichte werden die Veränderungen in der Wahrnehmung und Rezeption der PatientInnenkunst im 20. Jahrhundert in Brasilien nachgezeichnet.

Das erste Kapitel widmet sich dem Porträt des Mediziners Osório Césars und dessen Entdeckung der PatientenkünstlerInnen in der Klinik von Juqueri, für welche er 1949 ein Atelier gründete. Welche historischen Ausgangspunkte und politischen Entwicklungen (wie

¹¹ Vgl. Spivak, Gayatri Chartravorty: In Other Worlds. Essays in cultural Politics. New York, London 1988, S. 136. http://www.antropologias.org/files/downloads/2012/11/In_other_worlds.-spivak.pdf [Stand 02.07.2017].

¹² Vgl. ebd.

die *Semana de Arte Moderna*¹³ im Jahr 1922) zu Césars Interesse an der PatientInnenkunst führten und wie er letztere institutionell anzubinden versuchte, wird aufgezeigt. Césars systematisches Interesse führte zur Gründung eines Ateliers (1949), der *Escola Livre de Artes Plásticas (ELAP)*. Die im Atelier produzierten Kunstwerke wurden von César erfolgreich im Stadtzentrum von São Paulo, das etwa eine Stunde von der Klinik entfernt liegt, ausgestellt und fast alle verkauft. Die Produktion und Ausstellung von PatientInnenkunst aus São Paulo nahm rasch ab und verschwand letztlich (spätestens ab 1958). Die einzig erhaltene fotografische Dokumentation (1950) zu diesem fast vergessenen Atelier wurde bereits im Rahmen der 2015 eingereichten Masterarbeit¹⁴ behandelt. Eine bis dato wenig bekannte Fotoserie von Alice Brill (1920–2013) zeigt einzigartig die Bedingungen, PatientInnen und Kunstwerke in der *ELAP*. Diese Serie konnte während eines Forschungsaufenthaltes in Rio de Janeiro am *Instituto Moreira Salles (IMS)*¹⁵ ermittelt werden, wobei es verwundert, dass sie im Rahmen der Forschung zu PatientInnenkunst in Brasilien bisher wenig oder fast keine Beachtung gefunden hatte. Da die Kunstwerke der PatientInnen nicht mehr als gemeinsame Sammlung bestehen, sondern ein Großteil veräußert wurde und der zurückgebliebene Rest sowie viele Krankenakten bei einem Brand von 2005¹⁶ in der Klinik zerstört wurden, sind die Fotografien der einzig erhaltene, piktorale Beweis für die Existenz des Ateliers.

Weitaus bekannter als der Pionier Osório César sind jedoch die ProtagonistInnen des zweiten Kapitels, dank der Medizinerin Nise da Silveira (1905–1999) und deren künstlerischem Beistand Almir Mavignier (1925–2018). Ihr im Jahr 1946 gegründetes Atelier besteht bis heute in Engenho de Dentro, etwa 45 Minuten vom Zentrum Rio de Janeiros entfernt, und ist oftmals zitiertes Beispiel im Kontext der Psychiatriegeschichte Brasiliens.

¹³ Die durch Privatgelder finanzierte *Woche der Modernen Kunst* fand vom 11.–18. Februar 1922 im Teatro Municipal in São Paulo statt und vereinigte die Disziplinen Musik, Literatur, und bildende Kunst miteinander. Die Ausstellung ist in ihrem Einfluss und Impuls vergleichbar mit der in New York stattgefundenen *Armory Show* von 1913, die einen ähnlich großen Einfluss auf die Entwicklung der Moderne in Nordamerika hatte.

¹⁴ Schäffler, Lena: Von der Psychiatrie ins Museum: Die Wegbereiter im Umgang mit der PatientInnenkunst, Brasilien 1920–1950. Berlin 2015. Masterarbeit, eingereicht bei Professor Dr. Gregor Stemmerich, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut.

¹⁵ Herzlichen Dank an die MitarbeiterInnen des *IMS*, namentlich Virgínia Albertini, Sérgio Burgi, Roberta Mociaro Zanatta, Elvia Bezerra und Rachel Rezende.

¹⁶ Zudem zerstörte das Feuer in Juquery den Großteil der administrativen Gebäude und der zugehörigen Archive und mit ihnen unwiederbringlich Krankenakten der PatientInnen, welche unabdingbar für die Identifizierung und Erforschung der verbliebenen Kunstwerke gewesen wären. Vgl. o.A.: Incêndio atinge prédio do hospital psiquiátrico do Juquery. In: Folha de São Paulo. 17.12.2005.

Silveira gründete gleich zu Beginn ihrer therapeutischen Arbeit zusammen mit dem Künstler Almir Mavignier ein Atelier (1946). Als dessen künstlerischer Leiter war er maßgeblich an der Gründung, Einrichtung und dem Institutionalisierungsprozess beteiligt und stellt das Verbindungsglied zu den aktuellen Avantgarden des *Concretismo* und *Neoconcretismo*¹⁷ dar. Während Mavigniers Kunsttherapie in der Klinik konnten sich unter seiner Anleitung und seinen Hinweisen die PatientInnen künstlerisch entwickeln und Kunstwerke schaffen. Da die im Atelier entstandenen Bilder Hauptgegenstand Nise da Silveiras medizinischer Analysearbeit waren, duldeten sie – trotz angespannter pekuniärer Situation – keinen Verkauf der PatientInnenkunst. Durch das anwachsende Konvolut an Bildern sah sie ab 1952 die Möglichkeit, ein Museum – das *Museu de Imagens do Inconcientes (MII)*¹⁸ – zu gründen, das gemeinsam mit dem Atelier bis heute besteht.

Im zweiten Fall richtet sich der Blick auf die Ausstellungstätigkeit der Ateliers. Die neben den ÄrztInnen federführenden ProtagonistInnen kamen aus der Kunstwelt. So förderten die Leiter des *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)* Francisco Matarazzo (1898–1977) und Leon Degand (1907–1958) gezielt Positionen aus dem medizinischen Kontext und verhalfen ihnen zum Schritt in die Öffentlichkeit der Museen. Noch zwischen den Weltkriegen, vermehrt jedoch ab den 1950er-Jahren wurde zudem das Interesse der KünstlerInnen und KunstkritikerInnen erweckt. Die sich etablierende Kunstkritik der 1950er-Jahre erkannte das Talent einiger KünstlerInnen aus den Kliniken, welche Gegenstand intensiver Studien von KritikerInnen wie Sérgio Milliet (1896–1966), Osório César (der sich neben der ärztlichen Tätigkeit auch als Kunstkritiker engagierte) sowie Mário Pedrosa wurden. Neue Wertungs- und Bewertungsmechanismen wurden beispielsweise von Mário Pedrosa durch sein später noch zu erläuterndes Konzept der *Arte Virgem* [jungfräuliche Kunst] eingeführt und durch seine Texte wurde explizit und früh der ästhetische Wert der PatientInnenkunst honoriert. Die KunstkritikerInnen interessierten sich für die neuen Therapiemethoden und suchten nach einer Lesart der PatientInnenkunst.

Im Zwischenfazit erfolgt die Einbettung der PatientInnenkunst in den politischen

¹⁷ Die Ideen des *Concretismo* sind im *Manifesto Ruptura* (1952) festgehalten. Vgl. Cardeiro, Waldemar: *Manifesto ruptura*. In: Amaral, Aracy (Hrsg.): *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo 1998, S. 266. Zum Neoconcretismo erschien das *Manifesto Neoconcreto* (1959) im Katalog zur Ausstellung „Exposição da Arte Neoconcreta“ in Rio de Janeiro. Vgl. Ferreira, Gullar: *Manifesto Neoconcreto*. In: *Jornal do Brasil*, 21.03.1959 Rio de Janeiro, S. 47–48.

¹⁸ Übersetzung: Museum der Bilder des Unbewussten.

und kulturellen Rahmen zwischen 1920 und 1950. Die Ateliers unterlagen hochgradig dem Einfluss der sich wandelnden urbanen Realität und São Paulo avancierte zum führenden Zentrum einer regen Museumslandschaft, etwa durch die Gründung des *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* (1947) und *MAM-SP* (1948). Die soziale und kulturelle Realität der Orte São Paulo und Rio de Janeiro wird aufgeschlüsselt, um erstens die begünstigenden Umstände für das pionierhafte medizinische Vorausdenken, zweitens die Gründe für die asymmetrische Memorierung der Orte und drittens die der PatientInnenkunst widerfahrenen Transformationsmechanismen zwischen Klinik und Museum zu beleuchten.

Das dritte Kapitel behandelt die Zeit seit Ende der Diktatur, als sogleich durch die sich immer weiter lockernde politische Situation enge Richtlinien und überkommene Behandlungsmethoden mittels einer neuen Kunstpraxis aufgebrochen werden konnten. Der Mediziner Lula Wanderley und die Künstlerin Lygia Clark gingen gezielt in den Psychatriekontext, um dort – geprägt von den Erfahrungen mit der Militärdiktatur – erst mit behutsamen und später drastischen Neuerungen die PatientInnen zu mündigen Subjekten zu befördern. Dies sollte mit Hilfe der Anwendung von Lygia Clarks im Exil entwickelter Körpertechnik „Estruturação do Self“¹⁹ durch den Psychiater Lula Wanderley in der Klinik von Engenho de Dentro in Rio de Janeiro passieren. Welche Schaffensphasen Clarks Methode vorausgegangen waren und wie diese heute erlebt und archiviert werden kann, wird anhand von drei Zugängen aufgezeigt. Neben Mário Carneiros Film „Memória do Corpo“, der 34 Minuten Clark und einen Klienten bei einer „Estruturação do Self“-Sitzung 1984 begleitete, bietet die Forschung der Historikerin Suely Rolnik im Rahmen des „Erlebnis-Archivs“ einen wertvollen Zugang zu Clarks Methode.

Das erste Kapitel stellt somit die Institutionalisierung eines Ateliers in einer Psychiatrie vor, welche durch den bereits erwähnten medizinischen Wegbereiter Osório César ab den 1920er-Jahren in der Klinik von Juqueri in São Paulo ins Leben gerufen wurde. Das zweite Kapitel umfasst die Arbeit der Psychiaterin Nise da Silveira in der Klinik von Engenho de Dentro / Rio de Janeiro, welche zur Institutionalisierung eines rein der Kunst von PatientInnen gewidmeten Museums in den 1950er-Jahren führte. Beschließen wird die Arbeit das dritte Kapitel mit dem Fallbeispiel des Psychiaters Lula Wanderley, der ab den

¹⁹ Übersetzung: Strukturierung des Selbst.

1980er-Jahren künstlerische Techniken und Kunstwerke fest in den Therapieplan integrierte und so den starren Rahmen der „Institution Psychiatrie“ auf den Kopf stellte.

Literaturbericht und Forschungsstand

Geforscht wurde zu diesem Thema bisher ausschließlich im brasilianischen Sprachraum, weder liegen englisch- noch deutschsprachige Publikationen zu Kunst aus psychiatrischem Kontext in Brasilien vor.²⁰ Gleichwohl langjährige Verbindungen auf medizinischer und künstlerischer Ebene zwischen beiden Seiten bestanden, ist wenig über sie bekannt. Einer der Gründe dafür mag sein, dass sowohl die kunsthistorische als auch medizinhistorische Forschung zum Thema auf brasilianischer Seite selbst erst in den letzten Jahren etabliert wurde. Des Weiteren muss die Sprachbarriere angeführt werden. Zwar sind brasilianische Publikationen spätestens seit den 1980er-Jahren fast durchgängig mit einem fremdsprachigen Annex und einem englischen Abstract versehen – wodurch der Zugang zum Inhalt gewährleistet sein sollte –, jenseits des Atlantiks und nördlich des Äquators fanden die Arbeiten aber bisher nur unzureichend Anklang. Bei den jüngsten Versuchen, brasilianischen Topoi näher zu kommen, rückten zwar schlaglichtartig Einzelpersonlichkeiten wie Mário Pedrosa²¹ (1900–1981), Hélio Oiticica²² (1937–1980), Lygia Clark (1920–1988)²³ im Rahmen der Forschung zum *(Neo-)Concretismo* ins Zentrum des internationalen Interesses²⁴, jedoch fehlt es an Forschung zur Begegnung der genannten KünstlerIn-

²⁰ Gleiche Aussage kann generell über den deutsch- und englischsprachigen Forschungsstand zur brasilianischen Kunst(-geschichte) getroffen werden. Die bestehende Literatur beschränkt sich bisher hauptsächlich auf Einzelphänomene wie den *Neoconcretismo* und *Tropicalismo*. Außer wenigen Untersuchungen zur brasilianischen Moderne und *Antropofagia* sieht die Anzahl der Publikationen bis heute wenig umfassend aus.

²¹ Ausstellung im Reina Sofia, Madrid, Spanien. „Mário Pedrosa. On the Affective Nature of Form“, 28.04–16.10.2017. Vgl. Ausst.Kat. Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2017.

²² Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York, USA. „Hélio Oiticica: To Organize Delirium“, 14.07.-01.10.2017. Vgl. Ausst.Kat. Hélio Oiticica. To organize Delirium. Whitney Museum of American Art, New York 2017.

²³ Retrospektive im Museum of Modern Art (MoMA). „The Abandonment of Art, 1948–1988“, 10.05.–24.08.2014. Ausst.Kat. 2014 New York. Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988. Bearb. v. Antonio Sergio Bessa, Frederico Coelho, Eleonora Fabião, Briony Fer, Geanine Gutierrez-Guimarães, André Lepecki, Zeuler R.M. de A. Lima, Christine Macel. New York 2014.

²⁴ Lula Wanderley, Zeitgenosse von Lygia Clark und geistiger Pfleger ihres Œuvres, äußerte im Interview mit der Autorin Kritik bezüglich der Schau im *Museum of Modern Art* in New York. Seitens der europäischen und nordamerikanischen RezensentInnen empfand er seine Arbeit und die seiner KollegInnen als nur unzureichend rezipiert. Die RezensentInnen hätten mit ähnlicher Verblüffung auf die ‚Neuheit‘ der Vertreterin des *Neoconcretismo*, Lygia Clark, reagiert und dadurch „wie ihre brasilianischen Kollegen der 1960er-Jahre geklungen. Ergo ist erst mit mehr als 50 Jahren Verspätung die brasilianische künstlerische Moderne ins

nen mit Kunst aus dem psychiatrischen Kontext.²⁵ Die folgenden Ausführungen verstehen sich im Gegensatz dazu verstärkt als Beitrag zum transnationalen Austausch, indem die Forschungsleistung der BrasilianerInnen zur PatientInnenkunst einer europäischen ForscherInnengemeinschaft explizit zugänglich gemacht werden soll. Nur so lässt die anschließende Analyse der Diskurse und Überschneidungen, mit den in Europa kursierenden Fragestellungen zum Thema, eine Erweiterung des Blickwinkels zu.

Allen drei Fällen lag sowohl die Behandlung der Beispiele als auch eine transdisziplinäre Lektüre zugrunde. Mit einem kunsthistorischen Zugang und einem Interesse an bestimmten historischen Konstellationen waren die Dokumente (theoretische Texte von Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Osório César, Nise da Silveira und zahllose Zeitungsbeiträge), Briefe (Briefkontakt zwischen Osório César und Sigmund Freud) sowie Notizen, Bilder und Videos (Fotografien inklusive Beschriftung von Alice Brill; Dokumentation von Mário Carneiro) Ausgangspunkt, wobei ein Schwerpunkt der Recherche auf den Forschungen in Brasilien lag. Die relevantesten Arbeiten zum Themenfeld stammen – nach Fallbeispielen geordnet – von folgenden AutorInnen, Quellen und Texten:

Osório César setzte sich früh (ab 1925) für den interdisziplinären Austausch seiner Klinikarbeit ein, schrieb Kritiken, lud gemeinsam mit seinem Kollegen Mário Yahn (1908–1977) die Künstlerin Alice Brill für ihre Fotografieserie ein und stand in diversen Wechselbeziehungen zur klinischen und künstlerischen Welt.²⁶ Um über Osório César und Juqueri zu schreiben, sind die praktische Forschungsarbeit von Maria Heloisa Corrêa de

internationale Interesse der Forschung gerückt, ohne jedoch die Forschungsleistung Brasiliens bis dato zu honorieren.“ Interview der Autorin mit Lula Wanderley, am 03.07.2014.

²⁵ Eine junge Ausnahme bildet der Text von Karia Cabañas. Cabañas, Kaira: *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press.

<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/L/bo28638781.html> [Stand 01.09.2018]

²⁶ Neben Alice Brill könnten an dieser Stelle diverse Künstler, unter ihnen auch frühere Beispiele angeführt werden, die das Interesse der modernen KünstlerInnen an den in der Psychiatrie entstandenen Kunstwerken dokumentieren. So ist etwa eine Serie von Zeichnungen des litauisch-brasilianischen Malers, Grafikers und Bildhauers Lasar Segall (1891–1957) erhalten, der sich mittels des Mediums der Zeichnung für den Austausch zwischen Psychiatrie und Kunstwelt einsetzte. Bereits 1948 hielt er die Umgebung und PatientInnen des Krankenhauses Juqueri in einer Zeichenserie fest. Acht Jahre später lud ihn Osório César erneut in die Klinik ein. Lasar Segalls Interesse für die Kunst aus psychiatrischen Kliniken ging bereits bis auf das Jahr 1919 zurück, als er in Dresden das Sanatorium *Weißer Hirsch* besuchte. Dort schuf er die druckgrafische Serie „No manicômio“ [In der Irrenanstalt]. Für nähere Details zur Dokumentation und den Erlebnissen in den Sälen des Krankenhauses muss der Katalog des *IMS* von 2002 konsultiert werden. *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados. Exposição 2002*. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002.

Toledo Ferraz²⁷ und die vom *IMS* publizierten Werke²⁸ unabdingbar. Erstmals aufgearbeitet wurde die Institutionsgeschichte von Juqueri in der Dissertation von Corrêa de Toledo Ferraz²⁹ 1989, der ein zugehöriges Ausstellungsprojekt (ohne Katalog) folgte. Das Buch widmete sich vor allem der Geschichte und Charakterisierung der Ziele und Arbeitsbedingungen in der Klinik. Darüber hinaus sollte ein Inventar und eine vergleichende Dokumentation der in Juqueri produzierten und dort aufgefundenen Kunstwerke erstellt werden. Letztlich mündete die Arbeit in der Gründung eines hospitalinternen Museums zur Aufbewahrung der Werke und Vermittlung der Geschichte Juqueris, in welchem die medizinische Arbeit Osório César's gewürdigt wird. Für die Erforschung der Geschichte jenseits der Epoche von Osório César bis heute steht inhaltlich die Person von Ieda Marques Britto. Als ehemalige Mitarbeiterin des Staatlichen Gesundheitsministeriums³⁰ ermöglichte ihre Forschung in den Archiven des Krankenhauskomplexes von Juqueri die Identifikation der Kunstwerke und KünstlerInnen anhand der Krankenakten.³¹ Beim Fall César tritt das überlieferte Konvolut von Fotografien aus dem Œuvre³² der Künstlerin

²⁷ An dieser Stelle herzlichen Dank an Maria Heliosa Corrêa de Toledo Ferraz, für die fruchtbaren Diskussionen. Toledo Ferraz' Publikation stellt die wichtigste Bibliografie zum Thema zusammen. Darüber hinaus arbeitete Toledo Ferraz über Almir Mavignier in der jüngsten Publikation zu Engenho de Dentro (Reily, Lucia/Pompeu e Silva, José Otávio (Hrsg.): *Marcas e memórias. Almir Mavignier e o Ateliê de Pintura de Engenho de Dentro*. Campinas 2012.) mit. Im Rahmen meiner Interviews vom 15.07.2014 und 21.07.2014 in São Paulo konnte ich Einblick in ihr Privatarchiv erhalten und die von ihr gesammelten Zeitungsartikel von und über Osório César aus den Jahren 1927–1955 konsultieren, welche aus dem Nachlass der Witwe Osório César's stammen.

²⁸ Vgl. *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados*. Exposição 2002. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002.

²⁹ Später als Monografie publiziert. Corrêa de Toledo Ferraz, Maria Heloisa: *Arte e Loucura. Limites do Imprevisível*. São Paulo 1998. In der umfangreichen zugehörigen Bibliografie findet sich eine Auflistung der zum Krankenhaus Juqueri gehörigen Dokumente und erstmalig der Verweis auf einen Brief von Osório César an Sigmund Freud. Die Ausführungen stützen sich auf private Briefwechsel und Notizen, die bis zu diesem Zeitpunkt zwar wissenschaftlich erfasst, aber noch nicht aufgearbeitet wurden.

³⁰ Secretaria Estadual de Saúde.

³¹ Vgl. Ausst.Kat. *Juquery: encontros com a arte*. 20.11.–31.12.1998. Exposição no SESC Pompeia. São Paulo 1998.

³² Das Œuvre und die Schriften von Alice Brill wurden hinsichtlich ihrer Aussagekraft über die Zeit in Juqueri von mir geprüft. Niemals spricht Alice Brill über ihren Aufenthalt und die Arbeit in Juqueri von 1951. Nach Jahrzehnten der praktisch angewandten Bildenden Kunst widmete sich Alice Brill dem theoretischen Überbau. Bis 1976 studierte sie Philosophie an der *Päpstlichen Katholischen Universität von São Paulo (PUC-SP)*, 1994 folgte die Promotion in Ästhetik an der *Universidade de São Paulo (USP)*. Gleichzeitig war sie Gründerin des *Museums für Moderne Kunst von São Paulo (MAM-SP)*, des *Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo* [Club der Künstler und Freunde der Kunst von São Paulo] und der *Associação Brasileira de Pesquisadores em Arte* [Brasilianischer Verband der Kunstforscher]. Zu den von ihr veröffentlichten Büchern gehören unter anderem „Mário Zanini e seu tempo“ [Mario Zanini und seine Zeit], São Paulo 1984; „Da arte e da linguagem“ [Von Kunst und Sprache], São Paulo 1984; und „Samson Flexor – do Figurativismo ao Abstracionismo“ [Samson Flexor – Von der Figuration zur Abstraktion], São Paulo 1990. Erst die ihr gewidmete umfassende Retrospektive im Jahr 2005 im *Instituto Moreira Salles (IMS): O Mundo do Alice Brill*

Alice Brill in den Fokus, dessen 50 Negative, welche als Fotografien auf fünf Kontaktabzügen erhalten sind (Abb. 1–5), heute zusammen mit den restlichen, etwa 14.000 Negativen ihres Nachlasses aus den Jahren 1948–1960 im *IMS* in Rio de Janeiro lagern. Aus diesem Haus stammt ebenfalls der Großteil der Publikationen³³ zu Brill. Meine Hypothese zu den Negativen war, dass es mehr Abzüge der Serie unter anderem in den großen Museen São Paulos³⁴ geben musste, da Brill mit diesen kooperiert hatte. Mit dem Übergang sämtlicher Negative aus dem Nachlass Alice Brills hatte die Serie in die Archive des *IMS* als abgeschlossen gegolten. Im *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)* fand ich bei meiner Recherche schließlich weitere zur Serie gehörige Abzüge, deren Provenienz urkundlich belegt werden können.³⁵ Darüber hinaus konnten weitere Abzüge in zwei Ausgaben der Zeitschrift *Habitat* (1951 und 1956) identifiziert werden. Erstmals ist es so gelungen, neue quantitative und qualitative Erkenntnisse aus den Vergleichen der Abzüge des *IMS* mit den Abzügen im *MAC-USP* und den abgedruckten Abbildungen in

[Die Welt der Alice Brill], die als Wanderausstellung auch die Kulturzentren des *IMS* Belo Horizonte, Porto Alegre und Curitiba besuchte, wendet sich der Serie aus Juqueri zu. Vgl. Ausst.Kat. O mundo de Alice Brill. Retrospectiva. Exposição 2005. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2005. Alice Brill starb am 29. Juni 2013 in Itu, Staat São Paulo.

³³ Vgl. Ausst.Kat. O mundo de Alice Brill. Retrospectiva. Exposição 2005. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2005.; Brill, Alice: Meu envolvimento com a fotografia. Archiv des Instituto Moreira Salles. o.O o.J.; Ausst.Kat. Arte e inconsciente: três visões sobre o Juqueri. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados. Exposição 2002. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002.

³⁴ Folgende Institutionen wurden auf Abzüge geprüft: *Fundação Bienal de São Paulo*. An dieser Stelle herzlichen Dank an Ana Paula Marques (Archivbeauftragte) für die Bereitstellung und Reproduktion von Bildmaterial, Briefwechseln und Kassenbüchern der Anfangszeit des *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)*; *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* (hier danke ich vor allem Ivani Di Grazia Costa (Kordinatorin Bibliothek) sowie Máira Moraes (Bibliothek/Dokumentationszentrum) für die Einsicht in Originalbriefwechsel aus der Gründungszeit des MASP, Dokumente zu Osório César, und angefertigte Reproduktionen); *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)*, *Museu de Arte Brasileira da FAAP (MAB-FAAP)*.

³⁵ Zu den Abzügen liegt eine Verkaufsurkunde vor, sodass die Provenienz belegt werden kann. Vgl. Archiv des *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)*/ Akte Alice Brill/ Abzüge Serie „Hospital do Juqueri“ (Nr. 1974.12.17–1974.12.43)/ beiliegende Urkunde:

„Tendo comparecido ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo na presente data [17.06.1996], o Setor de Catalogação/Documentação indagou-me sobre o possível valor, para efeito de seguro, de cada um das 107 fotografias de minha autoria pertencentes ao Acervo desta instituição, e que foram por mim doadas em 1974. Considero que seria razoável atribuir um valor de US\$ 500,00 (quinhentos dólares) para cada uma das ampliações, por possuírem um cunho histórico, uma vez que foram feitas a partir de matrizes da década de 1950. Alice Brill [gez.]“. [„Als ich das Museum für zeitgenössische Kunst der Universität von São Paulo besuchte [17.06.1996], fragte mich der Registrar aus versicherungstechnischen Gründen nach dem Wert der 107 Fotografien, die zur Sammlung der Institution gehörten und von mir im Jahr 1974 gespendet worden waren. Ich denke, es wäre vernünftig, einen Wert von US \$ 500,00 (fünfhundert Dollar) für jeden der Abzüge anzusetzen, da die Negative aus den 1950er Jahre stammen und somit bereits historischen Wert haben. Alice Brill [gez.]“. An dieser Stelle möchte ich Michelle Alencar und Marília Bovo Lopes für die Unterstützung bei der Konsultation des Archivs des *MAC-USP* danken.

der Zeitschrift zu ziehen. Erstaunlich ist, dass die Retrospektive im *Museu de Arte Brasileira (MAB)*³⁶ „Alice Brill – Aliceres da Forma – retrospectiva“³⁷ aus dem Jahr 2007 keine neuen Erkenntnisse für die Serie in Juqueri ergaben. Warum die Fotoserie hier keine Erwähnung fand, bleibt zu diskutieren; ein Grund könnte sein, dass die Serie als abgeschlossen galt und nicht weiter beforscht wurde. Der wichtigste Text mit soziologischem Ansatz zur Fotoserie der *ELAP* stammt von der Brasilianerin Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves aus dem Jahre 2010.³⁸ Ihre Dissertation bemühte sich um den internationalen Vergleich der fotografischen Repräsentation von psychischen Krankheiten anhand der Fotoserie von Alice Brill und drei ähnlichen Serien aus anderen Hospitälern in England und Italien. Wichtigster Text zur Biografie von Brill ist Daniela Alarcons noch nicht veröffentlichte Schrift, die vor allem das fotografische Œuvre³⁹ Brills biografisch einzuordnen versucht. Ergänzend zur qualitativen und quantitativen Aufarbeitung des Entstehungsprozesses der Fotos erweiterte ich die Recherchen auf Briefe, Rezensionen und Ausstellungen mit der Intention, die übergeordneten Zusammenhänge zu rekonstruieren.

Nise da Silveiras 1946 gegründetes Atelier ist wegen der dortigen – an den Theorien C. G. Jungs orientierten – charakteristischen Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit in weiten Teilen besser erforscht. Silveiras Arbeit wurde bereits früh vom Kunstkritiker Mário Pedrosa als herausragend erkannt und rezensiert.⁴⁰ Durch die flachen Hierarchien und gleichzeitig durch die einflussreiche Arbeitsweise von Nise da Silveira avancierte das Atelier zu einem Treffpunkt der jungen Avantgarde *sui generis* und die Medizinerin gewann sowohl medizinische als auch künstlerische AnhängerInnen.

Diese Gruppe war jedoch keineswegs homogen, vielmehr beanspruchten mehrere Personenkreise das Recht, ihr Œuvre angemessen zu pflegen und weiterzuführen. Unabdingbar

³⁶ An dieser Stelle möchte ich Maria Izabel Branco Ribeiro, Direktorin des *MAB-FAAP*, für die bibliografischen Suggestionen und Herstellung des Kontakts zur Tochter von Alice Brill, Silvia Czsaspki danken.

³⁷ Vgl. Ausst.Kat. Alice Brill. Aliceres da Forma – retrospectiva. Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Altares Pentecostado. 03.06.–15.07.2007. Bearb. von Carla Ogawa. São Paulo 2007.

³⁸ Herzlichen Dank für das Interview am 17.07.2014 mit Informationen zum Bethlem Hospital in London und dem Verweis auf die Wichtigkeit der Schriften Jean Vinchons.

³⁹ Vielen Dank für die Bereitstellung des noch nicht publizierten Manuskriptes an Daniela Alarcon. Alarcon, Daniela: *Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill*. São Paulo 2008, hier S. 162–168.

⁴⁰ Bereits 1947 zur ersten Ausstellung der Kunstwerke aus Engenho de Dentro im Gesundheitsministerium der Stadt Rio de Janeiro publizierte Pedrosa eine Kritik in der Tageszeitung *Correio de Manhã*. Pedrosa, Mário: *Arte, necessidade vital*. In: *Correio de Manhã* 13. & 21.04.1947. Text reproduziert in: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (Hrsg.): Mário Pedrosa. *Forma e percepção estética. Textos escolhidos II*. São Paulo 1995, S. 41–58.

als wichtiger Ansprechpartner während der Recherchearbeit erwies sich Luiz Carlos Mello, der ehemalige Privatsekretär von Nise da Silveira und Nachlassverwalter.⁴¹ Neben Mellos Publikationen wurden diverse Monografien und Sammelbände von ZeitgenossInnen herangezogen, so auch die Zeitschrift *Quaterni* der *Grupo de Estudos Carl Jung*⁴². Die jüngste Publikation zu Leben und Werk von Nise da Silveira ist die Monografie von Bernardo Carneiro Horta von 2008⁴³, welche die wichtigsten Ereignisse im Leben Nise da Silveiras beschreibt, die schließlich zur internationalen Anerkennung ihrer psychiatrischen Arbeit führten.

Weiterhin ist der Ausstellungskatalog zur monografischen Retrospektive der Person Silveira im Museu Oscar Niemayer von 2009⁴⁴ zu nennen. In diesem wird der moderne Umgang der zeitgenössischen kunsthistorischen Forschung mit dem medizinischen und biografischen Schicksal der PatientInnen sichtbar. Auf ihren gesundheitlichen Zustand wird nicht mehr explizit eingegangen, denn der Fokus liegt nicht auf den KünstlerInnen, sondern auf dem Kunstwerk, das nun zum Ausgangspunkt der Interpretation wird.

Auch war der in Hamburg lebende Almir Mavignier eine unentbehrliche, fruchtbare und kooperative Quelle für die Gründungsjahre (1946–1951) des Ateliers im *Centro Psiquiatrico Pedro II. (CPPIL)* und wurde von mir für vorliegende Arbeit interviewt.⁴⁵

Zur historischen Einordnung der Geschehnisse rund um die PatientInnenkunst in parallele brasilianische Phänomene wurde das immer noch aktuelle Grundlagenwerk von Walter Zanini von 1983 herangezogen.⁴⁶

Zudem ist der grundlegende Text von Hans Prinzhorn (1886–1933) „Die Bildnerie der

⁴¹ Herzlichen Dank an die MitarbeiterInnen des *Museu de Imagens do Inconsciente (MII)* Luiz Carlos Mello und Gladys Schincariol.

⁴² Die Gruppe wurde von Nise da Silveira nach ihrer Rückkehr vom zweiten Studienaufenthalt von 1961–1962 am C.G. Jung Institut in Zürich gegründet.

⁴³ Carneiro Horta, Bernardo: *Nise. Arqueóloga dos Mares*. Rio de Janeiro 2008.

⁴⁴ Ausst.Kat. *Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Exposição de 25.10.2008–01.03.2009. Museu de Oscar Niemeyer. Curitiba 2008.

⁴⁵ Interview mit Almir da Silva Mavignier, 19.09.2014

⁴⁶ Zaninis Lehrbuch verschafft einen Überblick über die brasilianische Kunstgeschichte von den indigenen und präkolonialen Werken hin zur kolonisierten Kunst und deren Nachwehen bis zur Kunst, Fotografie und Architektur der Zeit nach 1945 bis in die 1980er-Jahre. Für vorliegende Arbeit ist vor allem Band 2 relevant, der die in Brasilien vorherrschenden Vorstellungen und Ideen des 20. Jahrhunderts seit der *Semana de Arte Moderna* von 1922 skizziert. Zanini, Walter: *História Geral da Arte No Brasil*, 2 Bde. Bd.1: *A arte no período pré-colonial. Arte índia. Do séc XVI ao início do séc XIX: manierismo, barroco e rococó. Séc XVII e o Brasil holandês. Os pintores de Nassau. Séc XIX. Transição e início do séc XX. Art – nouveau, modernismo, eclectismo e industrialismo. Bd.2: Arte contemporânea. Arquitetura contemporânea. Fotografia. Desenho industrial. Comunicação visual. Arte afro-brasileira. Artesanato. Arte educação*. São Paulo 1983.

Geisteskranken“⁴⁷ von 1922 zu nennen, der nach seiner Veröffentlichung sofort die medizinischen und künstlerischen Kreise Brasiliens stimulierte und zu einer wichtigen Inspirationsquelle avancierte.⁴⁸

Mit Mário Pedrosa wurde darüber hinaus ein ganzer Berufszweig – die Kunstkritik – auf die PatientInnenkunst aufmerksam und jenseits des medizinischen Bereiches einflussreicher Impulsgeber.⁴⁹ Der Einfluss Mário Pedrosas ist für die Rezeption und Popularisierung der PatientInnenkunst ähnlich dem Jean Dubuffets⁵⁰ einzuschätzen. In den Bereichen der Kunst und Politik reichte Pedrosa jedoch weiter. Im Zwischenfazit zum ersten und zweiten Fall wird für die weitere Entwicklung und Ausstellungstätigkeit der Sammlungen von Juqueri und Engenho de Dentro ein Ausblick gegeben. Die Vor- und Nachteile der jeweiligen Vorgehensweise in Rio de Janeiro und São Paulo werden diskutiert und abschließend folgt eine Schlussbemerkung mit dem Versuch, das Echo der WegbereiterInnen der PatientInnenkunst in Brasilien zu rekapitulieren. Die Standortfrage der Städte São Paulo versus Rio de Janeiro wird in einem eigenen Absatz diskutiert.

Um zentrale Aspekte der Rezeption der PatientInnenkunst bis in die 1980er-Jahre nachzuzeichnen, befasst sich das dritte Beispiel mit einem Mediziner und einer Künstlerin, die gezielt in den Psychatriekontext gingen, um dort mit Kunstwerken zu arbeiten. Im Fallbeispiel um den Psychiater Lula Wanderley werden drei Quellen zur Rezeption von Lygia

⁴⁷ Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Wien, New York 1994 (1922).

⁴⁸ Aufschlussreich zur Geschichte ist das Vorwort zur siebten Auflage von Prinzhorns Text vom Leiter der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg. Vgl. Röske, Thomas: Geleitwort zu Hans Prinzhorn – Bildnerei der Geisteskranken. In: Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. 7. Auflage, Wien, New York 2011, III–VIII.

⁴⁹ Auswahl aus einem großen Konvolut existierender Artikel von Pedrosa. Relevant für vorliegende Arbeit waren:

Pedrosa, Mário: Arte, necessidade vital. In: Correio de Manhã 13.04 & 21.04.1947. Text reproduziert in: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (Hrsg.): Mário Pedrosa. Forma e percepção estética. Textos escolhidos II. São Paulo 1995, S. 41–58.; Pedrosa, Mário: Mestres da Arte Virgem. In: Arantes, Otilia (Hrsg.): Mário Pedrosa: Forma e percepção estética. Textos escolhidos II. São Paulo 1996. S. 85–94.; Pedrosa, Mário: Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: Pedrosa, Mário: Arte, forma e personalidade (1949). São Paulo 1979, S. 12–82. (Text erstmalig 1949 publiziert); Pedrosa, Mário: Forma e personalidade. In: Pedrosa, Mário: Arte, forma e personalidade. São Paulo 1979, S. 83–118. (Text erstmalig 1949 publiziert); Pedrosa, Mário: Arte e Freud. In: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (Hrsg.): Mário Pedrosa. Forma e percepção estética. Textos escolhidos II. São Paulo 1995, S. 221–230. (Text erstmalig 1958 publiziert); Pedrosa, Mário: Grupo Frente. In: The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents. New York 2016, S. 260. (Text erstmalig 1957 publiziert).

⁵⁰ Ausführliche Besprechung von Jean Dubuffet im Exkurs: Begriffskonzepte, S. 18–24.

Clarks Körpertechnik⁵¹ des „Estruturação do Self“ eingehend diskutiert und miteinander verglichen. Für den visuellen Eindruck ist Mário Carneiros Film „Memória do Corpo“⁵² von 1984 unabdingbar. Erst durch diesen bekommt man einen Eindruck von der Anwendung, den Rahmenbedingungen in Clarks „clinic“ in Rio de Janeiro und der Interaktion mit den PatientInnen, die bei ihr in Behandlung waren. Weiter in der Dokumentation letzterer Gruppe geht Suely Rolniks Gesprächsreihe für das „Archive for a Work-Event, Activating the Body's Memory of Lygia Clark's Poetics and Its Context“ [Arquivo para uma obra-acontecimento]⁵³. Sie kreist um das Thema der adäquaten Archivierung weiterer, nicht objekthaft fassbarer Komponenten um Lygia Clarks Œuvre.⁵⁴

Exkurs: Begriffe

Zur Klärung der Nomenklatur bestimmter Begriffe rund um das Thema ‚Kunst aus der Psychiatrie‘ soll an dieser Stelle auf die in der Arbeit verwendete Terminologie detailliert eingegangen werden.

Anbei folgt eine sehr kurze Aufzählung der Begriffe, die im Laufe des 20. Jahrhunderts um die PatientInnenkunst im Kontext entstanden. Die Auswahl des Begriffs „PatientInnenkunst“ soll mehrere Facetten des Phänomens erfassen. Einerseits erfasst die Zusammenziehung der Begriffe „PatientIn“ und „Kunst“ zwei Felder, unter denen sich alle LeserInnen ein konkretes, historisch nicht negativ behaftetes Feld vorstellen können. Andererseits wird mit der Verwendung einer geschlechtergerechten Orthographie der Versuch

⁵¹ An diesem Punkt möchte ich darauf hinweisen, dass ihre Auswahl mit keinerlei Werturteil verbunden ist. Vielmehr wurden sie gewählt, da sie am Anfang wegbereitender, neuer Tendenzen standen und zukunfts-trächtige Arbeitskonditionen und -umfelder schufen. (César, Wegbereiter des Klinikateliers; Silveira, Wegebereiterin des Klinikmuseums; Wanderley, Befreier der PatientInnen).

⁵² Carneiro, Mário: Lygia Clark. Memória do Corpo, Dokumentarfilm, 1984, 34 min. Rio Arte Vídeo, mit der Unterstützung von MEC, SEC, FUNARTE und INAC. Erstmals ausgestrahlt im Paço das Artes, 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> [09.02.2017]

⁵³ Rolnik, Suely: Archive for a Work-Event: Activating the Body's Memory of Lygia Clark's Poetics and its Context / Part 1. In: Manifesta Journal (Creative Commons Attribution 2.0), Nr. 13, 2013, S. 72–79. <http://www.manifestajournal.org/issues/fungus-contemporary/archive-work-event-activating-bodys-memory-lygia-clarks-poetics-and-its> [Stand 15.10.2016]; Rolnik, Suely: Archive for a Work-Event, Activating the Body's Memory of Lygia Clark's Poetics and Its Context, Part II. In: Manifesta Journal (Creative Commons Attribution 2.0), Nr. 14, 2013, S. 73–80. <http://www.manifestajournal.org/issues/souvenirs-souvenirs/archive-work-event-activating-bodys-memory-lygia-clarks-poetics-and-its> [Stand 15.10.2016].

⁵⁴ Rolnik, Suely: Arquivo para uma obra-acontecimento. Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto. In: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. Livreto que compõe a caixa-arquivo com 53 entrevistas. São Paulo, Paris 2011. https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf [Stand 15.10.2016].

unternommen, auch in wissenschaftlichen Abschlussarbeiten die Gleichstellung der Geschlechter zum Ausdruck zu bringen.⁵⁵

Bei Fragen zur Wortwahl muss man zwischen zahlreichen Unterbegriffen unterscheiden und sieht sich mit definitorischen Problemen konfrontiert. Die Begriffe „psychopathologische Kunst“⁵⁶ beziehungsweise französisch „l'art psychopathologie“ beschreiben die bildnerische Gestaltung im Spannungsfeld von Therapie und Kunst, bei gleichzeitigem Anspruch einer moralischen Gleichstellung.

Der von Jean Dubuffet geprägte Begriff *Art Brut* verweist auf den „créateur“. Dubuffet suchte allgemein nach Autodidakten jenseits der klassischen, akademischen Produktion. In Europa entwickelte Dubuffet ab den 1940er-Jahren⁵⁷ sein Konzept der *Art Brut* und wurde wichtigster Apologet einer Kunst, die einen spontanen, erfinderischen Charakter aufwies, der keinem akademischen, professionellen Muster entsprang. Seine Sammlungstätigkeit bezog sich anfangs auf Kinderzeichnungen. Sukzessive weitete sich diese auf die Arbeiten von psychiatrischen PatientInnen, AutodidaktInnen und weiteren ProduzentInnen aus, die jenseits des Kunstmarktes arbeiteten, eine ursprüngliche Kreativität und ein antiintellektuelles Bildvokabular aufwiesen. Er fasste sie unter dem Label *Art Brut* zusammen. Im Jahr 1949 realisierte er die erste Ausstellung in der Galerie René Drouin in Paris mit zweihundert Einzelarbeiten. Der Katalog zur Ausstellung enthält das Manifest mit dem Titel „L'art brut préféré aux arts culturels“. Dubuffet meint, dass

„die Wirkung der Kunst in allen Fällen die gleiche ist, und, dass es ebenso wenig eine Kunst der Geis-

⁵⁵ Um weitere Spielarten zwischen männlich und weiblich zu inkludieren könnte weiterführend noch der Asterisk (Asterisk (Gender-Stern) verwendet werden (z.B. Patient*innen). Für die bessere Lesbarkeit vorliegender Arbeit und um das Textbild nicht zu stören wird deshalb nur in dieser Fußnote darauf hingewiesen. Der Rat für deutsche Rechtschreibung sprach im November vorerst keine Empfehlung zum Gebrauch des Gendersternchens aus. Vgl. Beschluss des Rats für deutsche Rechtschreibung vom 16. November 2018 [http://www.rechtschreibrat.com/DOX/rfdr PM 2018-11-16 Geschlechtergerechte Schreibung.pdf](http://www.rechtschreibrat.com/DOX/rfdr_PM_2018-11-16_Geschlechtergerechte_Schreibung.pdf) [Stand 02.12.2018]

⁵⁶ Der Begriff Psychopathologie (von ψυχή psyché „Hauch“, „Seele“, „Gemüt“ und πάθος, páthos „Leiden[schaft], Sucht, Pathos“ und λόγος lógos „Wort, Vernunft, Sinn, Lehre“) bedeutet: die Lehre von den psychischen Erkrankungen. Wirtz, Markus Antonius (Hrsg.): Lexikon der Psychologie. 18. Auflage. Göttingen 2017, S. 1239.

⁵⁷ Der Begriff *Art Brut* erschien erstmalig 1945 bei Dubuffets Suche nach Kunstwerke jenseits des etablierten Marktes auf Reisen durch die Schweiz und Frankreich. Vgl.: Peiry, Lucienne: *Art brut*. Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter, Paris 2005, S. 222–223. Dubuffet reiht sich mit der Begrifflichkeit in das allgemeine Bestreben nach künstlerischer Auseinandersetzung mit der Moderne ein, die sich von der akademischen Tradition abwendete und systematisch und auf technisch auf höchstem Niveau Gefühle, spontane Empfindungen (Impressionismus, Expressionismus), das Unterbewusste und Fantastische (Surrealismus) entdeckte.

teskranken gibt wie eine Kunst der Magenkranken oder der Knie erkrankten [...].“⁵⁸

Dubuffets Ansatz, die Krankheit beziehungsweise den Zustand der KünstlerInnen in den Hintergrund zu rücken, ist auch heute wieder aktuell. Ehemals wurden den Kunstwerken Äußerungen zur Biografie der PatientInnen zur Seite gestellt und stellten sie so in einer oft getönten respektive pathologisierten Sicht dar.⁵⁹ Nur indem man ihnen andere Zeitdokumente zur Seite stellt, kann der Sachverhalt kritisch gegengelesen werden. In den jüngsten Katalogen zur PatientInnenkunst wird diese bewusste Nicht-Benennung der Krankheit und Kontextualisierung praktiziert.⁶⁰ Dubuffet ging diesbezüglich ganz ähnlich vor; der Hauptvorwurf an ihn ist aber die Kreation einer „alternative orthodoxy“⁶¹. Er verweigerte das Reisen der Arbeiten zu anderen Ausstellungen. Laut ihm könnten nur im Rahmen einer abgeschlossenen Sammlung, der *Collection de l'art Brut* in Lausanne (eröffnete 1976) die Kunstwerke vor falscher Rezeption geschützt werden und als Objekte der *Art Brut* jenseits des Mainstreams präsentiert werden. Dieser Anspruch sowie das Vorrecht auf die Entdeckung neuer *Art Brut*-Künstler der Dubuffet'schen *Collection de l'art brut* wurde bereits früh von André Breton⁶² kritisiert und später, außerhalb des hier be-

⁵⁸ Franzke, Hans (Hrsg.): Schriften. Jean Dubuffet: Die Malerei in der Falle. Berlin, Bern 1991, S. 94.

⁵⁹ Wie Thomas Röske zeigen konnte war Hans Prinzhorn umsichtiger gewesen. Die KünstlerInnen der in seinem Buch „Die Bildnerie der Geisteskranken“ gezeigten Werke wurden jeweils nur mit einer Fallnummer beziffert und die Klarnamen durch Pseudonyme ersetzt. Vgl. Röske, Thomas: Sollen historische Künstler aus Psychiatrischen Anstalten namentlich genannt werden. In: Schwitzer, Josef; Pycha, Roger; Stompe, Thomas; Boehlke, Erik (Hrsg.): Identität und Ich-Störung. Berlin 2012 (Schriftenreihe der Deutschsprachigen Gesellschaft für Kunst und Psychopathologie des Ausdrucks; 31), S. 243. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4955/1/Roeske_Sollten_historische_Kuenstler_aus_Psychiatrischen_Anstalten_namentlich_geannt_werden_2012.pdf [Stand 10.09.2018]

⁶⁰ In Brasilien ist der Katalog des Oscar Niemeyer Museums von 2008 hervorzuheben. Vgl. Ausst.Kat Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde. Exposição de 25.10.2008–01.03.2009. Museu de Oscar Niemeyer. Curitiba 2008. Im europäischen Raum nehmen die Publikationen der Sammlung Prinzhorn seit 2001 in dieser Tendenz eine Vorreiterrolle ein.

⁶¹ Rhodes, Colin: Outsider Art. Spontaneous Alternatives. London 2000, S. 14.

⁶² Die Entstehung des Begriffs der *Art Brut* in der französischen Kunstszene unmittelbar nach dem Krieg war kein Alleinverdienst Dubuffets. Jean Dubuffet und André Breton waren befreundete Intellektuelle und Maler, wobei keiner den allgemeinen Strömungen der Nachkriegszeit folgte. Sie gehörten fast der gleichen Generation an, Jean Dubuffet war am Anfang seiner Karriere und André Breton soeben im Begriff, sein Comeback zu feiern. Trotz der Unterschiede gab es eine reale Konvergenz in Bezug auf die Befreiung von Vorgaben in der künstlerischen Arbeit. Das konkrete Ergebnis dieser Kooperation ist der „Almanach de l'art brut“, der jedoch nie zur Veröffentlichung kam. Im Jahre 1948 publizierte Dubuffet „L'Art des fous, La Clé des champs“, in welchem er jedoch Bretons Textarbeit zum Almanach nicht würdigte. Dubuffet dachte, dass es unmöglich sei, den Begriff der *Art Brut* nur auf die Kunst der ‚Geisteskranken‘ anzuwenden und hinterfragte als Psychiatriegegner den Ansatz, ob alle psychischen Erkrankung eine Form von Defekt seien. Die Surrealisten, vertreten durch Breton, sahen dazu im Gegensatz in der *Art Brut* ein weiteres Mittel zur Spaltung der Künstlerschaft. Wie die Entfremdung zwischen Dubuffet und Breton verlief, die letztlich zum Bruch führte, wurde durch Peter Gorsen genauer geprüft. Vgl. Gorsen, Peter: Art Brut versus Art Fou. Sammeln als

handelten Zeitraumes, von Harald Szeemann (1933–2005).⁶³ Michel Thévoz (geb. 1936), Gründungsdirektor des Museums Lausanne, ließ den Begriff der *Art Brut* weiterhin ausschließlich für die Werke der Sammlung gelten und stellte ihn in Konkurrenz zu anderen Bezeichnungen, wie etwa den von Prinzhorn geprägten Ausdruck der „Bildneri der Geisteskranken“.⁶⁴

Der Ausdruck der *Outsider Art* wurde in den 1970er-Jahren durch die Publikation des gleichnamigen Buches gängig. Bei der Begriffsklärung des Labels *Outsider Art* ist seit etwa zehn Jahren ein deutlicher Bedeutungszuwachs in der europäischen Forschung und Literatur zu verzeichnen.⁶⁵ Originär wurde in Europa bei der Debatte um die PatientInnenkunst der Begriff *Outsider Art* mit dem Begriff *Art Brut* gleichgesetzt.⁶⁶ Bemerkenswert ist, dass *Outsider Art* die Kunst durch die Begrifflichkeit (outsider) von der gängigen Kunstproduktion segregiert. Im anglo-amerikanischen Sprachraum hat sich der vom englischen

Positionssuche bei Jean Dubuffet. In: Röske, Thomas / Brand-Claussen, Bettina / Dammann, Gerhard (Hrsg.): Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann Heidelberg 2006. S. 48–63.

⁶³ Szeemann kritisierte diese Alleinstellung Dubuffets im Katalog zur Ausstellung „Bildneri der Geisteskranken – Art Brut – Insania Pingens“ im Jahr 1963 in der Kunsthalle Bern. Vgl. Ausst.Kat. Bildneri der Geisteskranken = L'art brut = Insania pingens. Kunsthalle Bern. Bern 1963.

⁶⁴ Vielen Dank an PD Dr. Thomas Röske für den Hinweis, dass unter der Kustode von Lucienne Peiry (bis 2011) der Alleinvertretungsanspruch aufgegeben wurde.

⁶⁵ So widmete sich im Mai 2014 eine internationale Konferenz dem Thema Curating Outsider Art (15.–16.05.2014 in Halle Saint Pierre, Paris). Die Vorträge bemühten sich, diese Aufwertung zu konkretisieren und Folgerungen für ein systematisches Umdenken in der zeitgenössischen Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit zu entwickeln. Im Oktober desselben Jahres fand das internationale Symposium in Zürich / St. Gallen zu Art Brut – Japan – Switzerland statt, welches sich um den Vergleich europäischer *Outsider Art* mit ähnlichen Produktionen aus dem außereuropäischen Ausland bemühte. Darüber hinaus spezialisiert sich ebenfalls der Kunstmarkt auf *Outsider Art*. So konnte Ende September 2014 die Direct Art Gallery / outsider & more, ein Projekt der Aktion-Kunst-Stiftung eröffnen, die Outsider Art professionell vertritt und fördert. Die jüngste Tagung zum Thema fand im Februar 2015 in der Kooperation der DFG-Forschergruppe „Kulturen des Wahnsinns“, dem Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik/Fachgebiet Kunstgeschichte der TU Berlin und der Sammlung Prinzhorn/Universitätsklinikum Heidelberg, anlässlich der Ausstellung „Das Wunder in der Schuheinlegesohle. Werke aus der Sammlung Prinzhorn“ (27.11.2014–06.04.2015) in der Sammlung Scharf-Gerstenberg der Staatlichen Museen zu Berlin statt. Darüber hinaus spezialisierte sich ebenfalls der Kunstmarkt im Feld der *Outsider Art*, sodass 2017 die erste Messe zum Thema, der „New York's Outsider Art Fair“ ihr 25-jähriges Jubiläum feiern konnte.

⁶⁶ Eine umfassende Literaturliste zu Outsider Art kann Rhodes entnommen werden: Rhodes, Colin: Outsider Art. Spontaneous Alternatives. London 2000. Darüber hinaus verweise ich auf den kritischen Essayband Hall, Michael D. / Metcalf, Jr., Eugene: The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture. Washington, London 1994. Dieser versammelt nach einem kurzen Einführungstext (mit einer weiter gefassten Definition von *Outsider Art*, die für eine Begriffsverwendung nicht nur für PatientInnen aus psychiatrischen Kliniken plädiert), 19 wissenschaftliche Konzepte von Autoren verschiedener Disziplinen, die den Begriff und das Konzept in ästhetischen und sozialen Ansätzen neu zu definieren versuchen. Dessen internationale Perspektive erkundet unterschiedliche Themen kritisch, wie die Rolle des Inside (der Markt, die Kritiker, die Kuratoren) und Outside (die Künstler der verschiedenen Gruppen und Individuen bleiben zu definieren) des Mainstreams, die merkliche Aufwertung der *Outsider Art* in den letzten Jahren und die Therapierung von psychischen Erkrankungen mittels Kunst.

Kunsthistoriker Roger Cardinal⁶⁷ eingeführte Begriff der *Outsider Art* vor allem durch die Wanderausstellung „Outsiders“ von 1979 etablieren können. Die von ihm und Victor Musgrave kuratierte Schau in der Hayward Gallery in London für das *Arts Council of Great Britain (ACGB)*⁶⁸ führte zu einer weiteren Popularisierung. Die meisten Autoren unterscheiden heute nicht mehr zwischen *Art Brut*- und *Outsider Art*-KünstlerInnen, in der Regel wird jedoch letzterer seit den 1970er-Jahren bevorzugt, da es der umfassendere ist.⁶⁹ Heute ist die PatientInnenkunst gut an das bestehende Kunst(markt)-System adaptiert und es existiert ein Spezialmarkt unter dem Begriff „Outsider Art“ mit verschiedenen Messen und Galerien.

In Brasilien konnte sich in den 1950er-Jahren – ein Jahrzehnt, das vor allem durch den *Concretismo* geprägt war – die Begrifflichkeit der *Arte Virgem* [unschuldigen/jungfräulichen Kunst]⁷⁰ etablieren. Der Kunstkritiker Mário Pedrosa, der eng mit der Klinik in Rio de Janeiro verbunden war, erkannte in der PatientInnenkunst nicht nur die medizinische, sondern vor allem die künstlerische Bedeutung und prägte den als distinktiv brasilianisch wahrgenommenen Begriff der *Arte Virgem*, um die von den traditionellen künstlerischen Konventionen losgelöste Kunstproduktion zu beschreiben. Mit der *Arte Virgem* bezog er sich jedoch nicht nur auf PatientInnenkunst, sondern alle sogenannten jungfräulichen, freien, von der akademischen Tradition losgelösten Ausdrucksformen (was die Kunst von Kindern und akademisch nicht ausgebildeten KünstlerInnen einschloss). Der brasilianische Begriff gab dem Kunstbereich fast etwas Religiöses, da mit der Bedeutungsdimension der „unbefleckten Empfängnis“ der Jungfrau Maria gearbeitet wird. Im Gegensatz zu Jean Dubuffets Konzept entwickelte Mário Pedrosa jedoch keine strenge Doktrin und Abgrenzung. Sein Lob der PatientInnenkunst war überschwänglich:

„Die Künstler aus Engenho de Dentro übertreffen jegliche etablierte akademische Konvention und alle Routinen der naturalistischen oder fotografischen Sicht. Keiner von ihnen berücksichtigt die Leh-

⁶⁷ Cardinal, Roger: *Outsider Art*. New York, London 1972. – Erste englische Publikation zum Thema der Art Brut, welche den Begriff *Outsider Art* einführte.

⁶⁸ Vgl. Archiv des ACGB/121/801: *Outsiders 1979* [Ausstellung], 2 Boxen, 1977–1981. Vgl. Ausst.Kat. *Outsiders: an art without precedent or tradition*. Hayward Gallery, London 1979.

⁶⁹ Tansella, Carol: The long and winding journey of *Outsider Art*: A historical perspective. In: *Epidemiologia e psichiatria sociale* 16, H. 2, 2007, S. 133–138.

⁷⁰ Siehe hierzu Pedrosa, Mário: *Mestres da Arte Virgem*. In: Arantes, Oflia (Hrsg.): *Mário Pedrosa: Forma e percepção estética. Textes escolhidos II*. São Paulo 1996, S. 85–94.

ren der Akademie.“⁷¹

Interessant ist diese Hinwendung zur *Arte Virgem* vor allem für die antropofagische Bewegung in Brasilien, welche die bewusste Abkehr des europäischen (und akademischen) Einflusses und die Hinwendung zum Indigenen und zu lokalen Strukturen implizierte. Die sogenannten ‚Lehren der Akademie‘ wurden seit den 1920ern auch von vielen anerkannten brasilianischen KünstlerInnen bewusst durchbrochen. Auf Pedrosa wird im Abschnitt „Einfluss der Kunstkritik“ näher eingegangen.

Die wichtigere Unterscheidung besteht nicht zwischen den verschiedenen Ausprägungen, sondern in Abgrenzung zum etablierten Mainstream beziehungsweise Kunstbetrieb. Erstens entstammt die PatientInnenkunst nicht einem ökonomischen, sondern therapeutischen Zusammenhang und wird oft erst in einem sekundären Schritt kommerzialisiert. Zweitens ist die Thematisierung und Definition des psychischen Zustands der KünstlerInnen oftmals noch wichtig.

In Brasilien war der beschriebene europäische Diskurs bekannt. Da die fast synonym eingesetzten Begriffe *Art Brut*, *Outsider Art*, *Arte Virgem* zum Teil sehr weit gefasst werden, muss ihre Verwendung für den Rahmen der vorliegenden Dissertation primär auf die hier beschriebenen Psychiatrie-Erfahrenen eingegrenzt werden. Wie Marieluise Matzel in ihrer Dissertation⁷² zeigen konnte, „tendierte die Presse [um 1910–1918] zur Psychopathologisierung durch schlagwortartigen Einsatz des Wortes ‚verrückt‘ und sinnverwandter Begriffe zur Beschreibung der Künstler[Inne]n oder ihrer Werke, ohne direkten Bezug auf die Psychiatrie und ihre Fachexpertise zu nehmen.“⁷³ Im vorliegenden Text wird die PatientInnenkunst – ähnlich Dubuffet – als Kunst jenseits der akademischen Tradition, oder – Colin Rhodes folgend – als Kunst, die „outside the mainstream“⁷⁴ produziert wurde, verstanden. Im Gegensatz zu bisweilen undifferenzierter Wortwahl stelle ich anbei einige Formulierungen zur exakteren Nomenklatur vor, welche der Besprechung der AutorInnen und ihrer Kunstwerke dienen könnten, ohne sie zu labeln: ‚psychisch abweichendes

⁷¹ Zitiert nach Silveira, Nisa da: *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro 1981, S. 15. „Os artistas de Engenho de Dentro superam qualquer respeito a convenções acadêmicas estabelecidas e a quaisquer rotinas da visão naturalista e fotográfica. Em nenhum deles as receitas de escola são levadas em consideração.“ (Mário Pedrosa, *Correio da Manhã*, 19.03.1950).

⁷² Matzel, Marieluise: „Irrsinn“ in *Kunst – Öffentliche Auseinandersetzung zur Psychopathologisierung bildender Kunst (1910–1925)*, Hamburg 2008.

⁷³ Ebd., S. 22.

⁷⁴ Rhodes, Colin: *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. London 2000, S. 8.

Verhalten'; von der Gesellschaft als ‚unpassend empfundene Individuen‘; ‚Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen‘⁷⁵; ‚vermeintlich gestörtes Verhalten durch das Missverständnis durch die Umwelt‘; ‚Menschen mit Einschränkungen und besonderem Verhalten gegenüber der Realität‘ und ‚psychischer Abgeschlossenheit gegenüber der Realität‘. Die psychischen Auffälligkeiten und das daraus resultierende (von der gesellschaftlichen Norm) abweichende Verhalten muss allerdings im Einzelfall geprüft werden. Das Verhalten muss in Folge der Krankheit nicht unbedingt verändert sein. Eine Person kann etwa an Wahrnehmungsstörungen leiden und Stimmen hören. Wenn sie jedoch weiß und gelernt hat, dass das im Rahmen der Schizophrenie vorkommt, kommt es im besten Fall zu keiner vermeintlichen Verhaltensauffälligkeit mehr. Somit wirkt die Person nach außen hin und per gesellschaftlicher Definition nicht krank, hat aber nach wie vor (innerlich wahrgenommene) psychische Auffälligkeiten. Der Begriff ‚psychisch krank‘ soll somit nicht gänzlich ausgeklammert werden, sondern auch Menschen mit einschließen, die durch die Behandlung eine Linderung ihres Krankheitszustandes erfahren können.

Anzumerken ist noch, dass die zu besprechenden MedizinerInnen im untersuchten Zeitraum zwischen 1920 und 1990 eine eigene Sprachregelung hatten. So nannte Osório César die KünstlerInnen „Alienados“ [Geistesranke], was wohl auf seine Studien von Prinzorns Arbeit zurückging.⁷⁶ Nise da Silveira (wie später auch Lygia Clark) sprach von KlientInnen anstatt PatientInnen. Der Begriff der ‚Klientin‘ / des ‚Klienten‘, wird bis heute von TherapeutInnen in der Praxis in Abgrenzung zu ‚PatientInnen‘ verwendet, um einerseits den Dienstleistungscharakter ihrer Tätigkeit und andererseits die Mündigkeit der / des Behandelten zu betonen. Neue Begriffe brauchen VordenkerInnen, die sensibel auf das gesellschaftliche Klima reagieren können.

Unter diesen Vorannahmen soll ein genauerer Blick auf die drei Beispiele gewagt werden.

⁷⁵ Röske, Thomas: Geschichte und Aktualität der Outsider Art. In: Loemke, Tobias: Annäherungen von Kunstpädagogik und Outsider Art: ein Projekt des Lehrstuhls für Kunstpädagogik mit dem Kunstraum der Pegnitzwerkstätten/Lebenshilfe Nürnberg, Erlangen 2014. (FAU Kunst und Bildung; 2), S. 26.
http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4103/1/Roeske_Geschichte_und_Aktualitaet_der_Outsider_Art_2014.pdf [Stand 10.09.2018]

⁷⁶ Prinzhorn, Hans: Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. (1922), 6. Aufl. Wien, New York 1994.

HAUPTTEIL: Drei Fallbeispiele

I. Fall: Osório César: Institutionalisierung eines Klinik-Ateliers, ab den 1920er-Jahren

In Brasilien entstand das Interesse an der Kunstproduktion in psychiatrischen Krankenhäusern durch den Psychiater Osório César, der ab 1923 im Krankenhaus von Juqueri tätig war und dessen Arbeit maßgeblichen Einfluss sowohl auf die medizinische Praxis als auch auf die brasilianische Kunst hatte.⁷⁷ Sozial bewegte er sich in einem links-intellektuellen, städtischen, geistig offenen Klima. Auf medizinischer Ebene sah er sich mit Methoden konfrontiert, die er nicht unterstützte. Auf künstlerischer Ebene engagierte er sich umso mehr und verfasste über dreißig Jahre lang regelmäßig Kritiken zum aktuellen Kunstgeschehen für verschiedene Tageszeitungen⁷⁸ in São Paulo. Wegen der komplexen Synthese des Interesses an Psychiatrie und Kunst(-kritik) in seiner Person steht Osório César am Beginn der Beschreibung der Kunst von PatientInnen mit psychischen Auffälligkeiten in Brasilien. Auch privat suchte César engen Austausch mit der Moderne: er war zeitweilig (1931–1934) mit der Künstlerin Tarsila do Amaral liiert, die zur ersten Generation des *Modernismo* zählte und auf deren Arbeit er großen Einfluss ausübte.⁷⁹ In seiner

⁷⁷ Franco da Rocha, Begründer der psychiatrischen Klinik von São Paulo hatte bereits vorher, in Anlehnung an Freud, erstes psychoanalytisches Gedankengut an der dortigen medizinischen Fakultät veröffentlicht und dazu doziert. Ihm ist zu verdanken, dass in der Klinik die Psychoanalyse eingeführt wurde. Seine Thesen lösten im medizinischen Feld heftige Kontroversen aus, Osório César wählte jedoch ebenfalls Freud als theoretische Grundlage seiner Studien zu den Kunstwerken aus der Klinik von Juqueri. Vgl. Rocha, Franco da: *O Pansexualismo na Doutrina de Freud*. São Paulo 1920. Weiterführende Informationen zu Césars Biografie finden sich im Beitrag „O pioneirismo de Osório César“ von Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz im Ausst.Kat. *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados*. Exposição 2002, Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002, S. 11–19. <http://www.museumcultural.com.br/5.pdf> [Stand 02.12.2018] und in Ausst.Kat. *Juquery: encontros com a arte*. 20.11.–31.12.1998. Exposição no SESC Pompeia. São Paulo 1998.

⁷⁸ Tageszeitungen in denen César regelmäßig publizierte waren *Folha da Tarde* (publiziert zwischen 1949–1959 und 1967–1999.), *Gazeta do Povo*, *Diário da Noite* (publiziert zwischen 1925–1980).

⁷⁹ In den 1930er-Jahren reiste er nach Paris, Deutschland, Italien und in die damalige Sowjetunion, wohin er von Tarsilia do Amaral begleitet wurde. Eines der wichtigsten Gemälde Amarals, „Os Operários“ [Die Arbeiter], wurde nach der Reise fertig gestellt, er arbeitete die Reiseeindrücke auf und kommunistische und sozial relevante Ideen ein. César schrieb im Folgejahr seiner Rückkehr einige Texte wie „Onde o Proletariado Dirige“ [Wo das Proletariat hinführt]. In Leningrad und Moskau besucht er 1935 den von Iwan Petrowitsch Pawlow geleiteten XV. Internationalen PhysiologInnenkongress. Vgl. Corrêa de Toledo Ferraz, Maria Heloisa: *O pioneirismo de Osório César*. In: Ausst.Kat. *Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Lasar Segall e obras de pacientes internados*. Exposição 2002, Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002, S. 14.

Offenheit für den *Modernismo*⁸⁰ interessierte er sich für die lokalen Ausprägungen brasilianischer Kunst. Er war fasziniert von der noch unsystematisch hervorgebrachten, wenig beachteten Kunst der PsychiatriepatientInnen in den Räumlichkeiten von Juqueri. César beobachtete, wie die PatientInnen mangels verfügbarer Zeichen- und Ölfarben, Leinwände oder Papier ihre kreativen Energien mit anderen Materialien auslebten. Vor der Institutionalisierung künstlerischer Technik als alternative Therapieform funktionierten sie notdürftig Gegenstände des alltäglichen Gebrauchs um und flochten aus Stroh, zeichneten auf Toilettenpapier, ritzten in Wände, kratzten im Sand, falteten aus Papier oder schufen kleine Skulpturen aus Brot, bevor sie es aßen.⁸¹ César beobachtete, wie die PatientInnen durch ihre Krankheit und deren Folgen von der Außenwelt, ihren Familien und Berufen abgeschnitten waren und in der Klinik nach Beschäftigung suchten, indem sie sich künstlerisch betätigten. Die Bedingungen, unter denen ihr Schaffen stattfand, waren denkbar schlecht und sollten sich unter Césars Ägide grundlegend verändern.

Durch seine Lektüre der europäischen Autoren Sigmund Freud, Hans Prinzhorn und Jean Vinchon⁸² zeigte er sich als guter Kenner der Literatur zum Thema Psychiatrie und Kunst. Gleichzeitig bewies César in seinem eigenen Buch einen guten Blick für das künstlerische Können der PatientInnen.

Zudem kuratierte er äußerst erfolgreich in den Museen São Paulos Ausstellungen, deren Exponate aus Juqueri zum Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung des breiten Publikums mit PatientInnenkunst werden konnten. Da César in diesem Kapitel vor allem als Gründer des klinikinternen Ateliers vorgestellt wird, wird seine Ausstellungs- und Sammlungstätigkeit erst im Zwischenfazit in der Gegenüberstellung mit der Institutionalisierung der Sammlung von Nise da Silveira dargelegt.

⁸⁰ Vor allem in Brasilien wurden bisher umfassende Forschungen zur Bewegung des *Modernismo* (neben dem Äquivalent der *Vanguardia* in Mexiko und Argentinien) vorgelegt. Bereits das Vargas-Regime verhalf der Kanonisierung des *Modernismo* mit seiner Kulturpropaganda und trägt Anteil daran, dass der *Modernismo* bis heute lateinamerikanischer Referenzpunkt zu vergleichbaren weltweiten Tendenzen ist. Es muss hervorgehoben werden, dass der brasilianische *Modernismo* oftmals in einem komplizierten und mehrdeutigen Verhältnis zu nationalen Projekten und dem Regime stand. Kritisch ist dabei festzuhalten, dass die Avantgarde sich teilweise von Vargas für politische Zwecke vereinnahmen ließ. Vgl. zum Thema Kapitel IV. „Intelectuais, cultura e educação“ des Tagungsbandes Pandolfini, Dulce (Hrsg.): *REPENSANDO o Estado Novo*. Rio de Janeiro 1999. Im Besonderen die Artikel von Cavalcanti, Laura: *Modernistas, arquitetura e patrimônio*, S. 179–191; und Miceli, Sérgio: *A política cultural*, S. 191–196.

⁸¹ Vgl. César, Osório: *A expressão artística nos alienados. Contribuição para o estudo dos símbolos na arte*. São Paulo 1929, S. 3–4.

⁸² Vinchon, Jean: *L'art et la Folie*. Paris 1924.

Von César ist eine rege Forschungs- und Publikationstätigkeit überliefert, die ihn zur Ausgangsfigur der Beschreibung des Beginns der PatientInnenkunst prädestiniert. Zu Anfang des 20. Jahrhunderts begannen die Werke aus der Psychiatrie in die Öffentlichkeit zu dringen. César war von der Ursprünglichkeit der PatientInnenkunst beeindruckt und, wie später Sandro Bocola beschrieb, wendete er sich

„[...] vom Einmaligen, Konkreten ab [-] und allgemeinen universalen Werten und Erfahrungen zu. Seine Aufmerksamkeit gilt den Grundlagen und elementaren Bedingungen des schöpferischen Prozesses.“⁸³

Bisher wenig beachtete künstlerische Produktionen rückten nun in das Zentrum des Interesses der damaligen KünstlerInnen: die sogenannte „primitive“ Kunst, Stammeskunst schriftloser außereuropäischer Völker, europäische Volkskunde, die Malerei der „peintres naïfs“. Die Moderne wertschätzte die künstlerischen Äußerungen: eine universale Bedeutung und Authentizität der künstlerischen Aussage. Auch César interessierte sich, gleich nach seiner Ankunft in Juqueri, für die Kunst der PatientInnen, die zum Reflexionsobjekt seiner Bücher und Artikel wurde. Er glaubte, nach Annateresa Fabris,

„an die Existenz einer schöpferischen Quelle, welche oft von der Gesellschaft kastriert oder abgestumpft worden ist, und die im schizophrenen Ausbruch zum Vorschein kommt, wenn der Künstler von den Fesseln der Außenwelt befreit ist.“⁸⁴

César verstand die Arbeit seiner PatientInnen in Anlehnung an Sigmund Freud „überwiegend im Sinne einer Sexualsymbolik“.⁸⁵ Ihn interessierte hierbei weniger der Inhalt der Werke, sondern für ihn war primär der künstlerische Ausdruck an sich für die Heilung der psychiatrischen PatientInnen relevant. Zentral wurde für César die Förderung all jener, die bereits eine Neigung zur Kunst gezeigt hatten. Er erstellte eine umfangreiche Sammlung der unsystematisch, noch ohne Atelier und entsprechende Materialien realisierten Arbeiten seiner PatientInnen und entwickelte über die folgenden 25 Jahre kontinuierlich seine Gedanken in zahlreichen Publikationen fort.

⁸³ Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. München, New York 1994, S. 175.

⁸⁴ Fabris, Annateresa: Escola livre de Artes Plásticas do Juqueri. In: 16. Bienal de São Paulo. Arte Incomum. São Paulo, Oktober-Dezember 1981, S. 41-43, hier S. 42. „[...] na existência de um manancial criador, frequentemente castrado ou embotado pela sociedade, e que vem à tona no surto esquizofrênico, quando o artista está liberto das amarras com o mundo exterior.“

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 42. „[...] em termos de uma simbologia eminentemente sexual.“

1.1 Césars interdisziplinäre Schriften und der Einfluss von Sigmund Freud

Césars Essay „Die primitive Kunst der Geisteskranken“⁸⁶ von 1924 ist die früheste Beschreibung seiner medizinischen Arbeit im Hospital von Juqueri. Danach sind weitere frühe Schriften von ihm entstanden, so der von 1927 zusammen mit dem Dichter, Psychoanalytiker und Schüler von Franco de Rocha Durval Marcondes (1899–1981) verfasste Text „Beitrag zum Studium des mystischen Symbolismus eines Geisteskranken: ein Fall von verfrühter paranoider Demenz bei einem alten Bildhauer“⁸⁷. Zeitgleich neben César steht Marcondes als weiteres Bindeglied zwischen der Psychoanalyse und der kulturellen Avantgarde der 1920er-Jahre. Marcondes gründete 1927 zusammen mit seinem Lehrer Franco de Rocha die erste psychoanalytische Gesellschaft Lateinamerikas, genannt „Sociedade Brasileira de Psicanálise“. Sie war die erste psychoanalytische Vereinigung auf dem lateinamerikanischen Kontinent.⁸⁸ In ihrem gemeinsamen Text analysieren sie, mit Zeichnungen illustriert, den grafisch stereotypen Aufbau und sexuellen Gehalt von Kunstwerken.⁸⁹ Diesen Text erachtete César als so relevant, dass er ihn an Sigmund Freud schickte.⁹⁰ Der originale Antwortbrief⁹¹ (Abb. 35) von Sigmund Freud an seinen Medizinerkollegen Osório César von 1927 ist bei einem Brand im Jahr 2005 in der Klinikanlage von Juqueri nach jetzigem Erkenntnisstand zerstört worden, wurde jedoch vorher repro-

⁸⁶ César, Osório: A arte primitiva nos alienados manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de síndrome paranóide. São Paulo 1924. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233017474010> [Stand 11.11.2014]

⁸⁷ César, Osório: A arte primitiva nos alienados manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de síndrome paranóide. São Paulo 1924. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233017474010> [Stand 11.11.2014]

⁸⁸ Zur Gründungsgeschichte vgl. Moretzsohn, Maria Ângela Gomes: De Berggasse à Villa Nova: uma aventura vienense na pauliceia desvairada. In: JORNAL de PSICANÁLISE 47 (87) 2014, S. 251–260. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v47n87/v47n87a16.pdf> [Stand 15.07.2017].

⁸⁹ César, Osório / Marcondes, Durval: Dois casos de esterotypia grafica com simbolismo sexual. [Über zwei Fälle von grafischer Stereotypie mit sexueller Symbolik] In: Memórias do Hospital de Juqueri, Jg. 3–4, São Paulo 1927, S. 161–165.

⁹⁰ Freud hat Césars Text wohl auf Französisch oder Deutsch gelesen. So konnte Andriolo Arley eine Übersetzung nachweisen. Andriolo, Arley: A ‚Psicologia da Arte‘ no Olhar de Osório César. Leituras e Escritos. In: Psicologia Ciência e Profissão 23, 2003 (4), S. 75.

⁹¹ Brief von Sigmund Freud an Osório César, deutsch, Wien, 10.01.1927. (An dieser Stelle herzlichen Dank für die Bereitstellung der Kopie aus dem Archiv von Maria Helios Corrêa de Toledo Ferraz). Der Brief kann darüber hinaus der Literatur entnommen werden. Im MASP wurde zur Hundertjahrfeier von Sigmund Freuds Buch „Die Traumdeutung“ von 1900 die Ausstellung Brasil Psicanálise & Modernismo und ein zugehöriges Symposium (29.09.02.10.2000) veranstaltet. Die Ausstellung wollte den Einfluss und die Verbreitung der Freud’schen Theorie und Praxis auf die medizinischen Arbeitsweisen und den *Modernismo* in Brasilien prüfen. Der Brief ist hier in Farbe abgedruckt. Ausst.Kat. São Paulo 2000. Sigmund Freud: Conflito & Cultura / Brasil Psicanálise & Modernismo. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo 2000, S. 6.

duziert und ist als Kopie erhalten geblieben. In diesem bedankt sich Sigmund Freud für die Zusendung der Arbeit „Memorias do Hospital do Juquery“⁹² und macht Osório César das Angebot, den Text nach der Übersetzung ins Deutsche in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Imago* zu publizieren. Er war offenbar erfreut über das Interesse aus Brasilien an der Psychoanalyse. Dieser Text Osório Césars von 1927 bildete wiederum die Vorarbeit zu dem zwei Jahre später folgenden Grundlagenwerk „Der Künstlerische Ausdruck der Geisteskranken. Beitrag zum Studium der Symbole“⁹³. Diese mit 84 Abbildungen illustrierte Publikation wurde von der hauseigenen Druckerei der Klinik in Juqueri gedruckt sowie publiziert und bildet das Hauptwerk Osório Césars. Von diesem Moment an war César in der Intellektuellenszene von São Paulo präsent. Unter dem Eindruck von Prinzhorn folgte 1934 Césars viel beachteter Essay „Die Kunst der Verrückten und der Avantgarde“⁹⁴. Hier verglich er die Kunst der PatientInnen mit den zeitgenössischen Avantgarden, primär des *Modernismo*. Die zeitgleichen, aber auf zwei verschiedenen Seiten der Klinikmauer existierenden Strömungen wurden jedoch oftmals asymmetrisch zugunsten des *Modernismo* wahrgenommenen und Césars Text zollte der PatientInnenkunst expliziten Respekt. Auch während des Zweiten Weltkrieges und nach dem Kriegseintritt Brasiliens⁹⁵ schrieb er unentwegt Artikel und gab Interviews, in welchen er seine Ideen weiterverbreitete. Im Rahmen der zweiten *SAM* (1941) publizierte er Texte wie „Die Kunst der Geisteskranken ist genauso interessant wie die normale moderne Kunst“⁹⁶ und mit deutlich grundlegenden Fragen beschäftigt er sich in „Wie ist ein Kunstwerk zu verstehen“⁹⁷. In diesem Beitrag stützte sich César auf die Aussagen des von ihm verehrten Sigmund Freuds:

„Freud versuchte Kunstwerke auf derselben [...] analytischen und technischen Grundlage wie den Traum und die Geheimnisse des Unterbewusstseins zu analysieren. Er war über diese Studien glücklich und mit ihnen leitete er einen Großteil der Psychoanalytiker an, die sich der retrospektiven Ana-

⁹² César, Osório/Marcondes, Durval: Dois casos de esterotypia grafica com simbolismo sexual. In: *Memorias do Hospital de Juquery*, 3–4, São Paulo 1927, S. 161–165.

⁹³ César, Osório: *A expressão artistica nos alienados. Contribuição ao Estudo dos Symbolos na Arte*. São Paulo 1929.

⁹⁴ César, Osório: *A arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro 1934.

⁹⁵ 1942 erklärte Getúlio Dornelles Vargas (Präsident Brasiliens von 1930–1945 und von 1950–1954) nach einer Serie von Angriffen auf brasilianische Schiffe, den Achsenmächten den Krieg.

⁹⁶ 19.04.1941: *Diário da Noite*. César, Osório: *A arte dos alienados é tão interessante quanto a arte normal moderna*. Entrevista sobre a segunda Semana de Arte Moderna.

⁹⁷ *Como se deve compreender uma obra de arte*.

lyse der emotionalen Genese während des Kunstschaffens widmeten.“⁹⁸

César bespricht hier Freud und dessen Lehre als Inspirationsquelle seiner Arbeit, denn letzterer hatte den Stellenwert des Traumes bereits in seinem 1938 erschienen Text „Abriß der Psychoanalyse“ verdeutlicht:

„Der Traum kann, wie allgemein bekannt, verworren, unverständlich, geradezu unsinnig sein, seine Angaben mögen all unserem Wissen von der Realität widersprechen, und wir benehmen uns wie Geistesranke, indem wir, solange wir träumen, den Inhalten des Traumes objektive Realität zusprechen.“⁹⁹

Freud schätzte die Traumarbeit als wesentlich ein, da der Traum „vorbewußte Gedankenvorgänge“¹⁰⁰ unterbewusst verarbeitet und er ihn gar als eine Psychose von kurzer Dauer mit „allen Ungereimtheiten, Wahnbildungen, Sinnestäuschungen einer solchen“¹⁰¹ taxierte. Die Aufgabe der PsychiaterInnen ist zunächst, das „geschwächte *Ich* des Patienten [...] an der rein intellektuellen Deutungsarbeit“¹⁰² teilnehmen zu lassen, sich dann die „Autorität seines *Über-Ichs*“¹⁰³ übertragen zu lassen, um sodann dessen *Es* zu beeinflussen und die Ordnung des *Ichs* „aufs normale Niveau [zu] heben“.¹⁰⁴ Geprägt von Freuds Aussagen und Schriften orientierte César seinen eigenen praktizierten therapeutischen Ansatz eng an Freud und empfahl ihn weiter. Die Textstelle zeigt, dass César an jeden Anfang der Anamnese der Personen die Analyse ihrer Kunstwerke stellte, um Zugang zum Unterbewusstsein der PatientInnen zu erhalten. Darüber hinaus führt César in diesem Artikel weitere Essays von Freud an, so „Der Wahn und die Träume“ in Wilhelm Jensens ‚Gradiva‘¹⁰⁵, „Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci“¹⁰⁶ und „Der Moses des Michelangelo“¹⁰⁷. Césars Ergebnis der Analyse von Freuds Schriften, ist folgende Schlussfolgerung:

⁹⁸ 15.11.1944; Estado de São Paulo. César, Osório: Como se deve compreender uma obra de arte. Freud, investigando algumas obras de arte, procurou interpretar [...] sob a mesma base analítica e técnica da dos sonho e das confidências do subconsciente. Foi feliz nesses estudos e com eles conseguiu orientar uma boa parte de psicanalistas, que se dedicarem a análise retrospectivas da genese emotiva na criação obra de arte [...].“

⁹⁹ Freud, Sigmund: Abriß der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen. (1938) Frankfurt a. M. 1992, S. 24.

¹⁰⁰ Ebd., S. 26.

¹⁰¹ Ebd., S. 31.

¹⁰² Freud, Sigmund: Abriß der Psychoanalyse. Einführende Darstellungen. (1938) Frankfurt a. M. 1992, S. 39.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in Wilhelm Jensens ‚Gradiva‘. Wien, Leipzig 1907.

¹⁰⁶ Freud, Sigmund: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Leipzig, Wien 1910.

¹⁰⁷ Freud, Sigmund: Der Moses des Michelangelo. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften III (1914). S. 15–36.

„Jedes Kunstwerk, gleich welcher Art (Literatur, Musik, Plastik, Malerei etc.), beinhaltet zwei wichtige, miteinander verbunden Teile: – ‚der manifestierte Inhalt‘ und die ‚verborgene Bedeutung‘. Der erste – der ‚manifestierte Inhalt‘ – ist jener Teil den das Auge sogleich wahrnimmt und welchen die breite Öffentlichkeit versteht und schätzt; dieser repräsentiert die ästhetische Seite des Kunstwerkes, dessen äußere Schicht, die Technik, den Künstler und dessen Stil, etc. [...] In diesem fühlt man sich noch wohl, und bewundert die Komposition, Farbe, Form und Umwelt, welche der Künstler für Darstellung und Entwicklung seiner Arbeit geschaffen hat. All dies verweist nur auf den oberflächlichen äußeren Ausdruck, die Auskleidung, die das wahre Schaffungsmotiv des Künstlers verdeckt. Die zweite – die ‚verborgene Bedeutung‘ – ist der intime Teil des Kunstwerkes, seine symbolische und fantastische Seite, welche die unausgesprochenen Triebe des Intimlebens des Künstlers maskieren und die nur ihn interessieren. Dem Künstler ist so der obskure Teil seiner Arbeit vorbehalten.“¹⁰⁸

César entwickelt in dem zitierten Absatz, mangels einer strengen, vorgegebenen Doktrin von Freud, eine eigene Systematisierung und Struktur der Kunstwerke. Er ging von einer Zweiteilung des Kunstwerkes aus, dessen beide Ebenen ihn in seiner Arbeit gleichermaßen interessierten. In seinen zahlreichen Ausstellungsrezensionen befasste er sich größtenteils mit dem äußeren, visuell offensichtlichen Teil. Bei seiner klinischen Arbeit erforschte er den inneren, verborgenen, an die Wünsche der PatientInnen geknüpften Teil, um Zugang zum Geisteszustand zu erhalten. César glaubte, dass das Intimleben, defizitäre Gefühle, Unterlegenheit und Ängste vom Künstler im Kunstwerk ‚maskiert‘ gezeigt werden können. Nur hier erlaubt es die soziale Norm, die Individualität voll auszuleben. Als Beispiele für diese, für die Allgemeinheit aufbereiteten, gefilterten Fantasien zitierte César die Teile von Wagneropern „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Der Sängerkrieg auf der Wartburg“ und darin die Konstellationen zwischen Tristan und Isolde, Eva und Stolzing, Sieglinde und Siegmund. Alle Charaktere weisen auf eine temporäre Katharsis¹⁰⁹ hin, in welcher die unterdrückten und verdrängten Impulse verarbeitet werden, die

¹⁰⁸ 15.11.1944; Estado de São Paulo. César, Osório: Como se deve compreender uma obra de arte. „Toda obra de arte, pois seja ela qual pôr (literaria, musica, plástica, pictural etc.), apresenta duas partes importantes diretamente ligadas entre si: – „o contendo manifesto“ e a „significação latente“. A primeira – o „con-teúdo manifesto“ – é a que se destaca logo a olhos desarmados; é a parte que o publico em geral compreende e aprecia; representa o lado estético da obra, a sua chamada exterior, a tecnica do artista e o seu estilo, etc. [...] Nela, ainda sentem-se bem e admiram-se o trato da composição, da cor, da forma e o ambiente que o artista cria para a descrição e o desenvolvimento de sua obra. Tudo isso significa apenas a expressão superficial e exterior e o lado do revestimento que cobre o verdadeiro sentido do motivo da inspiração do artista. A segunda – a „significação latente“ – é a parte intima da obra de arte, o seu lado simbólico, a fantasia, que mascara os impulsos in-confessaveis da vida intima do artista e somente a ele o interesse. Ao artista portanto está reservada essa parte obscura de seu trabalho.“

¹⁰⁹ In Bezug auf den Begriff und das Verständnis Freuds der ‚Katharsis‘ kann Hans Prinzhorns Besprechung der theoretischen Psychoanalyse als Erklärung herangezogen werden: „Die Methode [Psychoanalyse] be-

sonst nur im Unterbewusstsein und im Traum präsent sind:

„Wir können die Realisierung eines Kunstwerkes also als eine Autopsychanalyse ansehen und sie für weitere reinigende Entladungen der unterbewussten Psyche und deren benötigtem mentalem Gleichgewicht nutzen.“¹¹⁰

César geht in der Konklusion seines Artikels von der reinigenden Kraft der Kunst aus. Wenn bereits der/die ‚gesunde‘ KünstlerIn durch die Schaffung eines Kunstwerkes seine/ihre Psyche zu ‚reinigen‘ vermag und seinen Ängsten Ausdruck geben kann, so begründete Osório César, ist die künstlerische Therapie im Klinikalltag ebenfalls einsetzbar. Später näherte sich Osório César den Theorien C. G. Jungs und dessen Ansatz einer mythologischen Lesbarkeit von Bildern in seinem Aufsatz „Der mystische Symbolismus bei den Geisteskranken“¹¹¹ an. Jene Texte des Mediziners Osório César aus den Jahren 1923–1951 bilden die früheste kritische Auseinandersetzung mit PatientInnenkunst auf einem akademischen Niveau und zeigen, wie aus einer gesellschaftlichen (neues Selbstbewusstsein, Abgrenzung von der Kolonialgeschichte), politischen (Nationalisierungsbestrebungen), medizinischen (Suche nach alternativen Behandlungsmethoden) und künstlerischen (Suche nach nicht-europäischen gestalterischen Vorbildern) Notwendigkeit heraus die PatientInnenkunst in Brasilien früh und explizit gefördert und etabliert wurde.

Zur Einordnung von Osório Césars frühem Interesse an der Kunst aus der Psychiatrie und dem ihn prägenden theoretischen Überbaus sei ein Exkurs eingeschoben, um die Brisanz und Neuheit der Institutionalisierung eines Ateliers in der Klinik von Juqueri durch den brasilianischen Mediziner besser zu verstehen. Wendet man sich dem psychologischen und medizinischen Interesse an der PatientInnenkunst zu, so stößt man auf verschiedene Personen, die sich früh für die kreativen Schöpfungen von psychisch Er-

währte sich in anderen Fällen auch und wurde der Keim der seither geschehenen höchst differenzierten praktischen und theoretischen Entwicklung der Psa. Mit den Begriffen: krankmachendes Trauma, Verdrängung eingeklemmter Affekte, Bewußtmachen, Abreagieren, katharische Heilung. Wir wollen diese Frühform, die noch wenig belastet ist mit theoretischen Konstruktionen, sondern wirklich reine Empirie, wie das noch heute Freuds wissenschaftliches Ideal ist, als die Methode der Heilung durch Bewußtmachen oder kurz als Katharsis bezeichnen.“ Aus: Prinzhorn, Hans; Mittenzwey, Kuno (Hrsg.): Krisis der Psychoanalyse. Systematische Diskussion der Lehre Freuds. Band 1. Auswirkungen der Psychoanalyse in Wissenschaft und Leben. Leipzig 1928, S. 11–12.

¹¹⁰ 15.11.1944; Estado de São Paulo. César, Osório: Como se deve compreender uma obra de arte. „Podemos, assim, considerar a realização de uma obra de arte como uma autopsicanalise e dela tirar partido para sucessivas descargas de limpeza do psiquismo inconsciente necessaria su equilibrio mental.“

¹¹¹ Vgl. César, Osório: O Simbolismo Místico nos Alienados. In: Revista do Arquivo Municipal, 124. 1949, S. 47–72.

kranken interessierten. Der oft zitierte italienische Arzt und Psychiater Cesare Lombroso (1835–1909) publizierte bereits 1872 seine Studie „Genio e follia“¹¹² („Genie und Wahnsinn“, 1887 auf Deutsch erschienen), in der erstmals eine signifikante Beziehung zwischen psychischen ‚Störungen‘ und künstlerischer Kreativität hergestellt wurde. Am Rande verweist Lombroso auf die künstlerischen Hervorbringungen „Wahnsinniger“, indem er diese beschrieb und kategorisierte.

Auf der Suche nach dem ursprünglichen Interesse Césars an der PatientInnenkunst müssen wir uns bis zu Schopenhauer (1788–1860)¹¹³ zurückwenden, der bereits 80 Jahre vor dem Beginn der Begründung der Psychoanalyse bemerkte:

„Das Bewußtsein ist die bloße Oberfläche unseres Geistes, welchem, wie vom Erdkörper, wir nicht das Innere, sondern nur die Schale kennen. [...] Daher kommt es, daß wir oft vom Entstehen unserer tiefsten Gedanken keine Rechenschaft geben können: sie sind die Ausgeburt unseres geheimnisvollen Inneren. Urteile, Einfälle, Beschlüsse steigen unerwartet und zu unserer eigenen Verwunderung aus der Tiefe aus.“¹¹⁴

Und weiter:

„Es ist der Wille, welcher alle Gedanken und Vorstellungen, als Mittel zu seinen Zwecken, zusammenhält, [...] die Aufmerksamkeit beherrscht und den Faden der Motive [...] in der Hand hält: vor ihm ist im Grunde die Rede, sooft ‚Ich‘ in einem Urteil vorkommt. Er also ist der wahre, letzte Einheitspunkt des Bewußtseins und das Band aller Funktionen und Akte desselben: er gehört aber nicht selbst zum Intellekt, sondern ist nur dessen Wurzel, Ursprung und Beherrscher.“¹¹⁵

Schopenhauer erfasste die Welt zum einen als Wille (eine Art universaler Existenz- und Überlebenswille der allen Menschen, Tieren, und Gegenständen gemein ist); zum anderen als Vorstellung beziehungsweise mentale Funktionen. Schopenhauers Beobachtungen

¹¹² Lombroso, Cesare: Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Leipzig 1887. (ital. Genio e follia, in rapporto alla medicina legale, alla critica ed alla storia). Lombroso schuf mit diesem Titel den viel zitierten Topos von der Nähe des Genies zum Wahnsinn. Nach Thévoz geschieht dies nicht, „um die Absonderung der Geisteskrankheit aufzuheben, sondern um stattdessen auch das Genie auszugrenzen, das sodann unter ätiologisch-diagnostischem Gesichtspunkt als Degenerationserscheinung angesehen werden kann.“ Vgl.: Thévoz, Michel: Marcel Réja. Entdecker der Kunst der Verrückten. In: Réja Marcel: Die Kunst bei den Verrückten, hrsg.: von Christoph Eissing-Christophersen, Hamburg 1997, S. 6–7.

¹¹³ In Schopenhauers Weiterentwicklung, da beeindruckt von seiner Philosophie, muss auf Friedrich Nietzsche (1844–1900) als „stärkste Stütze der psa. Betrachtungsweise der Menschen“ verwiesen werden. Vgl. Prinzhorn, Hans; Mittenzwey, Kuno (Hrsg.): Krisis der Psychoanalyse. Systematische Diskussion der Lehre Freuds. Band 1. Auswirkungen der Psychoanalyse in Wissenschaft und Leben. Leipzig 1928, S. 24, 26–28. https://archive.org/details/Prinzhorn_1928_Krisis_k [Stand 30.06.2017].

¹¹⁴ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, 1. Teil, § 38 1819, Leipzig; nach Bocola Sandro, S. 57.

¹¹⁵ Ebd.

wurden erst sehr spät rezipiert. Der „Vater der Psychoanalyse“ Sigmund Freud war sich seiner Vorläufer durchaus bewusst und benannte explizit in einem Text Arthur Schopenhauers Leistungen für die Psychoanalyse. In Freuds 1917 erschienenem Artikel „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“¹¹⁶ steht:

„Die wenigsten Menschen dürften sich klar gemacht haben, einen welch folgenschweren Schritt die Annahme unbewußter seelischer Vorgänge für Wissenschaft und Leben bedeuten würde. Beeilen wir uns aber hinzuzufügen, daß nicht die Psychoanalyse diesen Schritt zuerst gemacht hat. Es sind namhafte Philosophen als Vorgänger anzuführen, vor allen der große Denker Schopenhauer, dessen unbewußter ‚Wille‘ den seelischen Trieben der Psychoanalyse gleichzusetzen ist. Derselbe Denker übrigens, der in Worten von unvergeßlichem Nachdruck die Menschen an die immer noch unterschätzte Bedeutung ihres Sexualstrebens gemahnt hat. Die Psychoanalyse hat nur das eine voraus, daß sie die beiden dem Narzißmus so peinlichen Sätze von der psychischen Bedeutung der Sexualität und von der Unbewußtheit des Seelenlebens nicht abstrakt behauptet, sondern an einem Material erweist, welches jeden einzelnen persönlich angeht und seine Stellungnahme zu diesen Problemen erzwingt. Aber gerade darum lenkt sie die Abneigung und die Widerstände auf sich, welche den großen Namen des Philosophen noch scheu vermeiden.“¹¹⁷

Freud entwickelte auf der Annahme „unterbewußter seelischer Vorgänge“ aufbauend in den 1930er-Jahren das Konzept des „psychischen Apparates“ – *Ich, Es, Über-Ich*: Der psychische Determinismus, das Unbewusste, der Trieb.

„Die Macht des *Es* drückt die eigentliche Lebensabsicht des Einzelwesens aus. Sie besteht darin, seine mitgebrachten Bedürfnisse zu befriedigen. Eine Absicht, sich am Leben zu erhalten und sich durch die Angst vor Gefahren zu schützen, kann dem *Es* nicht zugeschrieben werden. Dies ist die Aufgabe des *Ichs*, das auch die günstigste und gefahrloseste Art der Befriedigung mit Rücksicht auf die Außenwelt herauszufinden hat. Das *Über-Ich* mag neue Bedürfnisse geltend machen, seine Hauptleistung bleibt aber die Einschränkung der Befriedigung.“¹¹⁸

Nach Freud können im *Ich* die Regungen des *Es* oder die Forderungen des *Über-Ich* Ausdruck und Gestalt finden. Diese Regungen treten immer in Verbindung mit den Ansprüchen des *Ich* auf. In ihren Anfängen konzentrierte sich die Psychoanalyse also auf die Er-

¹¹⁶ Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1917), S. 1–7. <http://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm> [Stand 09.07.2016]. Zuerst in ungarischer Sprache abgedruckt in der Zeitschrift »Nyugat«, herausgegeben von H. Ignotus, Budapest 1917.

¹¹⁷ Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1917), S. 7.

¹¹⁸ Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Schriften aus dem Nachlass (Bd. 17), London 1941, S. 70.

forschung des *Es* und *Über-Ich* (etwa in der Traumdeutung). Der Wissenschaft war mit Freuds psychoanalytischer Traumdeutung dann ein erstes Werkzeug an die Hand gegeben, das Phänomen der Kunst in der Psychiatrie zu begreifen. Jedoch wurden in der Frühphase die spezifischen Verbindungen, die das *Es* und *Über-Ich* im alltäglichen Leben und künstlerischen Schaffen mit dem *Ich* eingehen, weitestgehend außer Acht gelassen.¹¹⁹ Das Interesse Freuds und seiner Mitstreiter galt in erster Linie herauszufinden, welche psychischen Konflikte dem künstlerischen Ausdruck (und somit der PatientInnenkunst) zugrunde liegen. „Die für den künstlerischen Prozeß so bedeutsame integrierende Funktion des *Ich* wurde erst in einer späteren Phase der psychoanalytischen Entwicklung durch die Ich-Psychologie (Anna Freud, Heinz Hartmann, Ernst Kris, et al.) erforscht.“¹²⁰ Rückblickend lässt sich erkennen, in welchem Maß César aufbauend auf den Theorien Sigmund Freuds mit seinen kunsttheoretischen einflussreichen Abhandlungen zur PatientInnenkunst einen Paradigmenwechsel hinsichtlich der „Wertigkeit“ der Kunst aus der Psychiatrie einläutete, die jetzt – prägend für modernistische und konkrete Ausdrucksformen – als autonome Kunstwerke vorgestellt wurden. Sicherlich hatten zu dieser Zeit in Europa verschiedene Theoretiker dank ähnlicher Interessensgebiete die künstlerische Qualität der Artefakte bereits herausgestellt. Letztlich wurde durch Césars Einführung von Freuds Theorien in die brasilianischen Kliniken eine Plattform geschaffen, auf der erstmals ein neues Bewusstsein und Verständnis für die dort geschaffenen Kunstwerke entstehen konnte.

1.2 Gründung des Ateliers *ELAP*

Césars experimentierfreudige Aufgeschlossenheit und das Interesse seines Kollegen Mário Yahn (1908–1977) für dessen Ideen führten zur Ateliergründung und Einrichtung der Kunstabteilung, aus welcher später die *Escola Livre de Artes Plásticas (ELAP)* hervorgehen sollte. Yahn, Mediziner in Juqueri, Chef der Frauenabteilung und eigentlich Anhänger der neurochirurgischen Operationen war offen für das Projekt, sodass die *ELAP* offiziell ab 1949 mit der Arbeit beginnen konnte, jedoch erst ab 1956 so bezeichnet wurde. Ziel der *ELAP* war die Genesung und Wiedereingliederung der PatientInnen in die Gesell-

¹¹⁹ Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. München, New York 1994, S. 21.

¹²⁰ Ebd.

schaft durch die Entwicklung ihrer künstlerischen Fähigkeiten. Obwohl das erklärte Ziel primär die künstlerische Betätigung zu therapeutischen Zwecken war, zeigten sich Yahn und César sensibel für die individuellen künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten neuer Talente. So schrieb Yahn über seinen Einsatz dafür, das Klinikgelände umzugestalten und neue Räumlichkeiten bereitzustellen:

„[...] Daher verteidigen wir die Hypothese, dass es Kunstwerke gibt, welche die Zeichen der Geisteskrankheit aufweisen und krankhafte Gefühle und Absichten zeigen, wobei der Grad der künstlerischen Sensibilität dadurch nicht quantitativ gemindert wird. Inmitten von uns war Dr. Osorio Cesar engagiert in der Sammlung und dem Studium der Kunstwerke der Geisteskranken, wie die diversen veröffentlichten Arbeiten aus einem Zeitraum von über 20 Jahren belegen. [...] Zu Beginn des Jahres 1949 beschlossen wir, einen Kunstbereich im Krankenhaus von Juqueri zu schaffen. [...] Wir konnten den Direktor des Krankenhauses dazu bringen, eine Mitarbeiterin bereitzustellen, die sich um das Material und um die Ordnung und Aufsicht der Abteilung kümmerte und erhielten das Nutzrecht für die Badräume im Frauentrakt, Halle 6 – Nervöse Abteilung – wo die Leitung der Klinischen Abteilung für Frauen von Juqueri installiert war. Wir entfernten einige der Toiletten des Raumes, um mehr Platz zu haben und fingen an zu arbeiten.“¹²¹

Offiziell wurde Mário Yahn erster Direktor des Ateliers und kümmerte sich um dessen Ausstattung. Er lud zusammen mit Osório César als externe, künstlerisch geschulte Betreuung die Künstlerin Maria Leontina Franco da Costa (1917–1984) ein.

„Maria Leontina Franco nahm unsere Einladung an und obgleich sie nichts über Psychiatrie wusste, zeigte sie eine psychologische Intuition über das normale Maß hinaus, als sie begann, die Abteilung zu betreuen. [...] Es wiederholte sich eine bereits bekannte Wahrheit: – um Gruppentherapie zu machen, ist es nicht nötig Psychiater zu sein, eine psychologische Intuition ist ausreichend, ebenso die Leichtigkeit enge Kontakte zu knüpfen, nicht übertrieben empfindlich zu sein und das Werkzeuges, mit dem die Patienten arbeiten sollen, zu koordinieren. In diesem Fall waren die Werkzeuge die Malerei und die Skulptur.“¹²²

¹²¹ Yahn, Mario: *Sobre a Criação de uma Seção de Arte no Hospital de Juqueri*. In: *Boletim de Hygiene* VI, Nr. 66. São Paulo 1950, S. 1. „[...] Daí o defendermos a hipótese de que há um tipo de obra de arte com os caracteres da alienação mental, demonstrando sentimentos e intenções patológicas, embora o grau de sensibilidade artística não esteja quantitativamente diminuído. No nosso meio foi do Dr. Osorio Cesar um dedicado colecionador e estudioso das obras de arte dos alienados, como o testemunham os vários trabalhos que publicou num dilatado período de mais de 20 anos. [...] Resolvemos, desde princípios de 1949 criar uma seção de arte no Hospital de Juqueri. [...] Conseguimos do Diretor do Hospital uma funcionária para cuidar do material e olhar pela ordem e disciplina da Seção e obtivemos a autorização de utilizar uma sala de banhos no 6.º Pavilhão Feminino – Seção de agitados, – onde estava instalada a Chefia da Clínica da Seção Feminina do Hospital de Juqueri. Fizemos remover alguns dos banheiros existentes nessa sala para aumentar o espaço e demos início ao trabalho.“

¹²² Ebd., S. 2. „[...] Dna. Maria Leontina Franco se dispôs a aceitar o nosso convite e embora nada sabendo de Psiquiatria, demonstrou uma intuição psicológica fora do vulgar quando passou a superintender a nova

Warum die Wahl auf Franco da Costa fiel, ist nicht genau dokumentiert. Belegt ist nur ein Artikel von Osório César zur ersten Einzelausstellung der Künstlerin in der Galerie Domus vom März 1950.¹²³ In diesem lobte César Franco da Costas Arbeit sehr, worauf wahrscheinlich 1951 die Einladung folgte, in Juqueri zu arbeiten.

Alice Brill hielt Franco da Costa wohl bei der Arbeit im Atelier auch fotografisch fest (Abb. 36). Da nicht alle 500 PatientInnen im Atelier aufgenommen werden konnten, wurde vor der Atelierröffnung Zeichenmaterial an die verschiedenen Abteilungen ausgegeben. In einer Art Wettbewerb konnten die PatientInnen Arbeiten einreichen; aufgrund der dort ersichtlichen künstlerischen Begabung wurden sie von Yahn, César und Franco da Costa in die *ELAP* eingeladen. Franco da Costa durfte als Malerin jedoch die PatientInnen in keiner Weise beeinflussen. César verlangte, dass sie frei in der Wahl der Themen, Techniken und Materialien arbeiten konnten und nur einer minimalen Störung durch die Atelierrichtung ausgesetzt waren. Nur mittels des spontan hervorgebrachten, künstlerischen Ausdrucks könne sowohl die psychische und künstlerische Entwicklung, als auch die Etablierung einer Beziehung zur Innenwelt der PatientInnen gewährleistet werden.¹²⁴

Eine erste enge PsychiaterInnen-KünstlerInnen-Beziehung im Atelier bestand somit gleich zu Anfang der Insitutionalisierung durch die Involvierung der Künstlerin Maria Leontina Franco da Costa, ohne deren Arbeit der Beginn des Ateliers – zumindest von künstlerischer Seite – weit weniger professionell gewesen wäre. Wie frei die PatientInnen im Atelier waren und wie weit das Atelier bereits in die Klinik integriert war, dokumentiert die Fotografieserie der Künstlerin Alice Brill. Brill wurde zu Césars zweiter wichtiger, da bildgebender, künstlerischer Beziehung im Rahmen des Institutionalisierungsprozesses. Die Serie wird im Folgenden einer eingehenden Betrachtung unterzogen.

Secção. [...] Repetiu-se aqui uma verdade já assentada: – é que para fazer psicoterapia de grupo não é necessário ser psiquiatra, basta ter intuição psicológica, facilidade de estabelecer contato afetivo, sem susceptibilidades exageradas e saber manobrar o instrumental com o qual os pacientes devem trabalhar. No caso o instrumental foi a pintura e a escultura.“

¹²³ César, Osório: Artes Plásticas. Maria Leontina. In: Folha da Noite. 11.03.1950.

¹²⁴ Auch Prinzhorn duldet keinerlei Störung der PatientInnen während des Schaffensaktes. Seine Forderung erinnert an das um 1900 entwickelte psychologische Phänomen beziehungsweise die Erzähltechnik des „literarischen Bewusstseinsstrom / stream of consciousness“ des Psychologen William James (1942–1910).

1.3 Alice Brill: Atelieldokumentation

Zwei ähnlich gekleidete Männer sitzen auf einer Bank. (Abb. 10) Der eine, in leicht nach vorne gebeugter Haltung, zeichnet auf einem Zeichenbrett, das auf seinen überschlagenen Beinen liegt. Der andere nimmt eine Mahlzeit zu sich. Zu ihrer linken Seite ist eine geflieste Wanne zu sehen. In dieser nimmt jedoch niemand ein Bad, vielmehr dient sie als Tisch, auf dem eine kleine, vielleicht aus Ton geformte Skulptur steht. Im Hintergrund sind andere Männer unterschiedlichen Alters zu sehen, die jeder für sich einer nicht genauer zu bestimmenden Tätigkeit nachgehen. Die hohen Wände sind dicht mit Kunstwerken behängt und durch große Flügelfenster wird die ganze Szenerie mit Tageslicht erhellt. Die Atmosphäre scheint entspannt zu sein. Jeder verfolgt in Gedanken versunken ruhig seine Tätigkeit.

Die beschriebene Szenerie lässt folgende Fragen aufkommen: Wo befinden wir uns in der Klinik und was macht die besondere räumliche Situation aus? Wen stellt die Gruppe von Männern dar? Und welcher Zusammenhang besteht zwischen dem doch recht eigenartigen Mobiliar der gefliesten Wanne und der hohen Dichte an Kunst, die über den ganzen Raum verteilt zu sein scheint? Wo sind die Kunstwerke heute? Welche Funktion und Rollen haben die einzelnen Personen, wer ist BetreuerIn, PatientIn, KünstlerIn oder HelferIn? Und da es sich um eine Ateliersituation handelt: Wie kam es zu dessen Institutionalisierung? Wurden die Bilder nur in den Waschräumen ausgestellt oder fand eine Rezeption außerhalb der Klinikmauern statt?

Um ebendiese Fragen zu beantworten und den Stellenwert der Fotografien von Alice Brill sowie Osório César's klinischer Arbeit zu ermitteln, muss die Serie in einen umfassenderen Kontext eingeordnet werden. Es bedarf eines größeren Erklärungsrahmens, um Osório César's klinischer Arbeit und dem Stellenwert der Fotografien von Alice Brill gerecht zu werden.

Alice Brill, 1920 in Köln geboren, musste im Alter von 14 Jahren mit ihren Eltern Marte und Erich Brill wegen der Verfolgung durch die Nationalsozialisten aufgrund ihres jüdischen Glaubens nach Brasilien fliehen. Ihr Vater war ein erfolgreicher Maler (erste Ausstellung 1919 in der Hamburger Kunsthalle, danach zahlreiche Einzel- und Sammelausstellungen). Alice Brill beschloss ebenfalls eine künstlerische Laufbahn zu verfolgen und hatte erste Kontakte zu den avantgardistischen Kreisen des brasilianischen *Modernismo*.

In São Paulo nahm sie ab 1940 an den Treffen der Grupo Santa Helena teil. Zu diesem Zeitpunkt war ihr Onkel bereits in den Vereinigten Staaten etabliert und unterbreitete Alice den Vorschlag, sie solle ihre Ausbildung nach dem Krieg zwischen 1946 und 1947 in den USA fortsetzen. Dank eines Stipendiums der jüdischen Institution Fundação Hillel für Flüchtlinge konnte sie sich zuerst an der Universität der Schönen Künste Albuquerque, New Mexico, einschreiben und wechselte bald zu einem Kurzaufenthalt nach New York. Dort hatte sie ersten Kontakt mit der Fotografie, auf welche sie sich zukünftig konzentrieren sollte. Nach ihrer Rückkehr nach Brasilien arbeitete sie zuerst als Fotografin für die von Pietro Maria Bardi (Mussolini-kritischer Italiener, Kunsthistoriker, Autor und Sammler. Ab 1946 in Brasilien ansässig, erster Direktor des *MASP*) und Lina Bo (brasilianische Architektin und Designerin italienischer Herkunft) herausgegebene Zeitschrift *Habitat*, für die sie zwischen 1948 und 1960 aktuelle Entwicklungen der bildenden Kunst und Architektur in Brasilien und Südamerika dokumentierte. 1950 ging Alice Brill in die Klinik von Juqueri und dokumentierte die PatientInnen.¹²⁵

Die beschriebene Aufnahme gehört zu einer Serie von Fotografien der Künstlerin Alice Brill, welche sie 1950 im Atelier der Klinik von Juqueri, der *ELAP* festhielt. Diese Fotos sind einige der wenigen dokumentarischen Bildzeugnisse dieser Zeit und geben Einblick in den Klinikalltag, die Ateliersituation sowie die Kunstwerke. Das vorliegende Kapitel beabsichtigt sowohl die künstlerische als auch dokumentarische Leistung Alice Brills hervorzuheben, da sie als Zeitgenossin die aktuellen Veränderungen in der (Kunst-)Welt nach dem Zweiten Weltkrieg an der Grenze von Kunst und Medizin erkannt und dokumentiert hat. Anhand des Distributionsweges der Fotografien wird die enge Beziehung der medizinischen und künstlerischen Welt und ihre mannigfachen Verflechtungen aufgezeigt.

Zur Wiederentdeckung der Serie kam es durch einen glücklichen Zufall. Im Zuge der Vorbereitungen zur 500-Jahr-Feier Brasiliens¹²⁶ im Jahr 2000 kooperierten verschiedene

¹²⁵ Vgl. Alarcon, Daniela: *Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill*. São Paulo 2008, S. 127–138.). Gleichzeitig entstanden weitere Fotodokumentationen, so etwa die während der Roncador-Xingu-Expedition aufgenommene Reihe der Xingu-IndianerInnen oder die Fotos von Carajas-IndianerInnen in Mato Grosso, beide in Brasilien (vgl. Instituto Moreira Salles: Alice Brill).

¹²⁶ Vgl. Mostra do Redescobrimento. *Imagens do Inconsciente*. 23.04.–07.09.2000. Parque Ibirapuera. Pavilhão Lucas Nogueira Garcez. Pavilhão Civilli Matarazzo. Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega. São Paulo 2000. Ich verweise hier auf seinen Grundlagentext von Luiz Carlos Mello: *Flores do Abismo*, der die Arbeit Nise Silveiras international historisch einordnet.

Institutionen des Landes miteinander und stellten gemeinsam im Gelände des Parque Ibirapuera in São Paulo aus, so auch die ForscherInnen zu den Ateliers aus Juqueri und Engenho de Dentro. Ieda Marques Britto, ehemals in den Archiven von Juqueri tätig, kam hier mit Luiz Carlos Mello, damaliger Privatsekretär von Nise da Silveira, in Kontakt. Er interessierte sich für die Fotografien von Alice Brill als Vergleichsmaterial für den Ausstellungskatalog und lud Ieda Britto ein, gemeinsam mit ihm bei Alice Brill im Atelier nach den Fotografien zu fragen. Bei ihrem Besuch im Atelier wurde Mellos Interesse jedoch abgewehrt und erst als Brill mit Britto allein war, fasste die Künstlerin Vertrauen. Die an Alzheimer erkrankte Brill äußerte laut Britto, dass sie die Bilder gemacht hätte, aber sich über deren Verbleib in ihrem Studio unsicher war.¹²⁷ Laut Britto erkannte Brill den Wert der Bilder nicht und konnte sie in ihrem ordentlich organisierten Atelier nicht lokalisieren. Letztlich unterstützte Britto Alice Brill bei der Suche und sie fanden die Negative in einem Schrank voller sortierter, gleich großer und beschrifteter Kisten. Auf der fraglichen stand ‚Juqueri‘. Nachdem Brill und Britto mit der Lupe kontrolliert hatten, ob es die richtigen Negative waren, brachten sie diese zu Eduardo Castagno, welcher sein Fotoatelier gegenüber von Brills Studio hatte. Britto bezahlte die Abzüge, was erklären mag, dass die fünf Kontaktabzüge mit den Negativen nicht nur im *IMS*, sondern ebenfalls in ihrer Privatsammlung enthalten sind. Später erfolgte dann der Verkauf des vollständigen fotografischen Nachlasses an das *IMS*, das seither alle Rechte besitzt. Damit waren die Negative wiederentdeckt.

Offen blieb bisher, ob es einen Auftraggeber gab oder ob Alice Brill aus einer Eigeninitiative heraus die Fotografien erstellte. Ersteres ist wahrscheinlicher, denn die *ELAP* erlebte 1950 ein produktives Hoch ihrer Produktion und des Austausches mit musealen Institutionen, der wahrscheinlich festgehalten werden sollte. Hinsichtlich des Produktionskontexts kursieren in der Forschungsliteratur zwei Versionen für die Beweggründe, aus denen Alice Brill in Juqueri fotografierte.

Daniela Alarcon, Brills Biografin, bietet in ihrem Text eine Version an, wie es zur Einladung von Alice Brill in das Hospital von Juqueri kam. Brill wurde demnach durch Césars Unterstützer, den Mediziner Mário Yahn direkt, indirekt aber auch durch ihre Malerkollegin Maria Leontina Franco da Costa eingeladen und hielt sich knapp drei Wochen vor Ort

¹²⁷ Ieda Britto im Interview mit der Autorin, 18.07.2014.

auf. Damals galten psychiatrische Einrichtungen noch als gefährliche Orte, was Alice Brill jedoch nicht davon abhielt trotz fortgeschrittener Schwangerschaft dort zu arbeiten und die Serie zu machen. Wohl zum Schutz vor eventuell auftretenden Gefahren wurde Brill von ihrem Ehemann Julian Brill begleitet. Dieser erinnerte sich in einem von Alarcon geführten Interview an die Tage in der *ELAP* von Juqueri an einen ähnlichen Hergang:

„Um bei der Auswahl und Klassifizierung der Werke zu helfen, lud [Mario] Yahn Maria Leontina Franco da Costa ein. [...] Und Mario Yahn wollte eine Dokumentation davon. Leontina schlug dann Alice [Brill] vor, um die Fotos dort zu machen.“¹²⁸

Darüber hinaus muss Osório César Alice Brill zumindest indirekt gekannt haben. Über ihren Vater Erich Brill schrieb er im Juni 1948 eine postume Ehrung und Ausstellungskritik in der er auch „Alice, seine Tochter, wohnhaft in São Paulo“¹²⁹ erwähnte.

Die zweite, durchaus gleichberechtigte, Version für die Gründe der Kooperation bot Ieda Britto im Interview an, deren Angaben diametral entgegen der vorangegangenen Aussage stehen.¹³⁰ Britto hatte sich mit der bereits an Alzheimer erkrankten Alice Brill im Vorfeld der Schau im Parque Ibirapuera im Jahr 2000 angefreundet. Sie beschrieb im Interview, dass es sich bei dem Auftrag, eine Fotoserie der *ELAP* zu machen, eigentlich um ein Angebot für die Mutter von Alice Brill, Marte Brill, gehandelt habe. Diese fühlte sich jedoch nicht in der Lage, den Auftrag entgegenzunehmen (es existieren keine Angaben für die Gründe der Ablehnung¹³¹), sodass ihn ihre Tochter Alice Brill mit der Hilfe ihres Mannes innerhalb von ein bis zwei Tagen umsetzte. Der genaue Entstehungskontext der Juqueri-Reihe bleibt somit zwar unklar, denn es lässt sich nicht eindeutig eruieren, ob Brill (eventuell von Krankenseite) beauftragt wurde oder ob es sich um eine private Initiative der Künstlerin handelte. Nichtsdestotrotz ist Brills Reportage der einzige fotografische Beweis für die Existenz des Ateliers von Juqueri.

Das Format der Negative lässt bereits erste Rückschlüsse auf die verwendete Technik zu. Die Negative sind quadratisch, was auf die verwendete Kamera verweist. Alice Brill nutzte

¹²⁸ Alarcon, Daniela: *Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill*. São Paulo 2008, S. 164. „Para auxiliar na seleção, classificação dos trabalhos, Yahn convidou Franco da Costa. [...] E o Mario Yahn queria uma documentação daquilo. Então Leontina sugeriu de convidar a Alice para fazer as fotografias lá.“

¹²⁹ Osório Cesar: *Artes Plásticas. Exposição postuma Erich Brill*. In: *Folha da Noite*, 11.6.1948. „Alice, sua filha, residente em São Paulo“.

¹³⁰ Interviews mit Ieda Britto, 18.07.2014 und 24.07.2014.

¹³¹ Die Tagebücher von Marte Brill liegen bei ihrer Enkelin Silvia Czsaspki und konnten nicht konsultiert werden.

wohl eine Rolleiflex mit einem Rollfilm im Format sechs Mal sechs Zentimeter, die sie aus den Vereinigten Staaten bei ihrer Rückkehr nach Brasilien im Jahr 1948 mitgebracht hatte.¹³² Die Bildmotive der Serie gliedern sich in verschiedene Gruppen: diverse Räumlichkeiten, Szenen, Personen und Objekte wurden von Brill festgehalten. Die Außen- wie auch Innenbereichsaufnahmen dokumentieren den gesamten klinischen Komplex (Abb. 6, 6a). Die streng nach Geschlechtern getrennten Höfe wurden aus einer erhöhten Perspektive aufgenommen und zeigen PatientInnen aller Altersklassen (Kinder, Erwachsene, SeniorInnen) auf Bänken sitzend, am Boden liegend, herumlaufend oder in die Kamera schauend. Die Mädchen und Frauen tragen Wickelkleider, die Jungen und Männer Hosen und Oberhemden. Zwei Fotografien lassen Rückschlüsse auf architektonische Details zu. Ein Laufgang verbindet verschiedene Gebäude des Klinikkomplexes und ist wohl dem klinischen Personal vorbehalten (Abb. 7). Vornehme Personen in Anzügen samt Krawatte oder in weißen Kitteln gekleidet, können geschützt vor Regen und Sonne von einem Gebäude zu einem anderen wechseln. Der andere Laufgang ist eine seitliche, zum Hof hin geöffnete, lange, gedeckte Galerie, die teilweise mit einem Netz überspannt ist (Abb. 8). Hinter einem Zaun steht eine Gruppe von Mädchen und Jungen. Sie scheinen von Klinikpersonal bewacht zu werden und in ihren Bewegungs- und Aktivitätsmöglichkeiten im Hof eingeschränkt zu sein. Des Weiteren gibt es Innenansichten des Ateliers (Abb. 9). Die ehemalige Funktion des Ortes als Waschraum und für verschiedene therapeutische Anwendungen ist noch sichtbar: der Boden ist weiß gefliest, über die Badewannen gelegte Bretter dienen als Tisch- und Ablageflächen (Abb. 10) und aus den Wänden ragen lange Rohre mit Duschköpfen (Abb. 11) und Wasserhähnen.¹³³ Die hohen Wände sind eng bis unter die Decke mit Kunstwerken behängt und werden von großen Flügelfenstern durchbrochen, sodass der Raum zum lichtdurchfluteten Atelier wird (Abb. 12). An den Tischen und Staffeleien wird sitzend und stehend gegessen, gezeichnet, gemalt, gelesen oder geraucht. Die Atmosphäre scheint entspannter als im Hof und die PatientInnen freier in ihrer örtlichen und zeitlichen Tätigkeitswahl. Bei den Innenansichten gibt es zwei Gruppen von Nahaufnahmen, die Alice Brill wählte.

¹³² Alarcon, Daniela: *Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill*. São Paulo 2008, S. 143.

¹³³ Alarcon, Daniela: *Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill*. São Paulo 2008, S. 164. Die Räumlichkeit konnte Daniela Alarcon als erste richtig identifizieren und lokalisieren. „Mario Yahn nutzte einen alten Waschraum, der gut beleuchtet war und im 6° Frauentrakt der ‚Abteilung der Unruhigen‘ lokalisiert war. Man sieht die verwendeten Materialien der Künstler, und die Skulpturen in den Regalen und Badewannen.“

Einerseits stechen Einzelportraits der KünstlerInnen hervor, die neben ihrem Kunstwerk in einer augenscheinlich selbst gewählten Haltung posieren: einfach stehend (Abb.13) oder sitzend (Abb.14), rauchend (Abb. 15), malend (Abb. 16), konzentriert lesend (Abb. 17), in die Ferne blickend (Abb. 18). Die Oberhemden der Männer sind aus grobem, hellem Leinen, das vorne links auf der Brust gestempelt ist. Individualität besteht in der Frisur, Kopfbedeckung und Überbekleidung. Die Repräsentation der PatientInnen steht in krassem Gegensatz zur bisherigen Psychiatricfotografie, welche mittels der vermeintlich ‚objektivierenden‘ Kamera den äußeren Eindruck der Patho- und Physiognomie festhalten wollte. Eine neue, vermeintlich objektive Art der Visualisierung der ‚Geisteskrankheit‘ bot die Fotografie ab den 1840er-Jahren im Gegensatz zu den als subjektiv empfundenen PorträtmalerInnen, die zuvor in den Psychiatricen zu Dokumentationszwecken arbeiteten. Ab 1850 wurde das Medium Fotografie von den MedizinerInnen zum Studium der PsychiatricpatientInnen angewendet. Anders wurden im 19. Jahrhundert Fotografien im medizinischen Kontext, z. B. von Henry Hering im Bethlem Royal Hospital (1857–1859) zur vermeintlich neutralen Schulung des Blickes produziert und herangezogen. Mittels der ‚objektivierenden‘ Kamera sollte der äußere Eindruck der Patho- und Physiognomie festgehalten werden, um dann im Studium Rückschlüsse auf das Innenleben und die psychische Seelenstörung zuzulassen. Von nun an wurde versucht, das Aussehen, die Physiognomie und die Schädelform als sprechende Merkmale zu den inneren Zuständen in Beziehung zu setzen.¹³⁴ Anders als in den Hofansichten erscheinen die PatientInnen hier als individuelle Personen und gehen nicht in der Umgebung unter. Brills Art in Brasilien die PatientInnen explizit als Personen zu dokumentieren, steht auch im Jahr 1950 singulär in der Repräsentation des ‚Geisteskranken‘ aus der Psychiatric.¹³⁵

Andererseits zeigt Brill Nahaufnahmen der Kunstwerke. Die Fotografien sind jedoch nicht bis zum Bildrand mit dem Objekt ausgefüllt, vielmehr wird der Blick auf den Unter- und Hintergrund freigegeben. An diesem Punkt können Rückschlüsse auf den künstlerischen

¹³⁴ Vgl. zur Geschichte von Psychiatricfotografie Kapitel 14 und 15 aus Gilman, Sander L.: *Seeing the Insane*. New York 1982, S. 164–191.; Bömelburg, Helen: *Der Arzt und sein Modell aus der deutschen Psychiatric 1880–1933*. Stuttgart 2007.; Regener, Susanne: *Visuelle Gewalt: Menschenbilder aus der Psychiatric des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld 2016.

¹³⁵ Vgl. Gilman, Sander L.: *Seeing the Insane*. New York 1982, S. 164–191. Ein europäischer Vorläufer war der Heilbronner Mediziner Paul Kemmler (1865–1929). Vgl. Stumpfhaus, Bernhard: *Das schöne Bild vom Wahn*. Paul Kemmlers Patientenfotografien. In: Stumpfhaus, Bernhard (Hrsg.): *Das schöne Bild vom Wahn*. Stuttgart 2008, S.48–74.

Arbeitsprozess und die Umstände vor Ort gezogen werden. Alice Brill hatte wohl in Juqueri kein Fotostudio, weiße Wände oder einen sonstigen neutralen Hintergrund zur Verfügung. So musste sie die Gemälde auf eine Bank stellen (Abb. 19) oder auf einen mit anderen Objekten besetzten Tisch legen (Abb. 20, 20a). Alternativ ließ sie die Werke von zwei Personen festhalten (Abb. 21). Später nutzte Brill die Rückseite eines anderen gerahmten Bildes, um darauf verschiedene Zeichnungen abzulichten. Sie erhielt so einen monochromen, ruhigen Hintergrund, der zu einer Inhaltsfokussierung führte (Abb. 22).

Die Negative zeigen darüber hinaus die Umgebung des Ateliers. Bei der Eruiierung des Umfangs der Dokumentation hielt die weitere Forschung interessante Informationen über Juqueri bereit. Bisher und gerade nach dem Verkauf der Negative an das *IMS* wurde die Serie als vollständig und abgeschlossen angesehen. Diverse Anhaltspunkte verwiesen jedoch darauf, dass die Serie im *IMS* keinesfalls komplett war: Erstens sahen die Negative auf den Kontaktabzügen an den Rändern seltsam beschnitten aus. Die Produktion einer so perfekten Serie ist fast unmöglich. Die als „nicht gelungen“ bewerteten Negative wurden wohl von Brill aussortiert und übrig blieben nur jene auf den Kontaktabzügen des *IMS*. Es stellt sich die Frage: Was war entfernt worden und wo war der Ausschuss? Zweitens war aus der Literatur bekannt, dass Brill oft von Pietro Maria Bardi und Lina Bo Aufträge für Fotoserien erhalten hatte. Lagerten vielleicht noch Negative in deren Archiven? Und hatte das Ehepaar Bo-Bardi Brills Arbeit irgendwo veröffentlicht? Drittens zeigte die Rekonstruktion von Brills Biografie, dass sie oftmals mit den großen Museen São Paulos kollaboriert hatte. Gab es vielleicht auch in diesen Archiven Spuren von Brills Arbeit in Juqueri?

Auf der Suche nach weiteren zugehörigen Positionen zur Serie begann die Recherche in den Museen São Paulos. Einer umfassenden Prüfung unter den Stichworten „PatientInnenkunst, Alice Brill, Juqueri, Osório César“ wurden folgende Archive und Bibliotheken in São Paulo unterworfen: *Fundação Bienal de São Paulo*; *IMS-SP*; *Museu de Arte Brasileiro (MAB)*; *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP)*; *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)*; *Museu de Arte de São Paulo (MASP)*; *Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP)*.

Im *MAC-USP* war die Recherche erfolgreich. Neben Rechnungen und Briefverkehr mit Alice Brill und dem Museumsdirektor konnten dort zur Serie zugehörige Abzüge eruiert

werden. Aus dem quantitativen und qualitativen Vergleich der Abzüge der Serie aus dem *MAC-USP* mit den Negativen des *IMS-RJ* können folgende Schlussfolgerungen gezogen werden:

Der quantitative Vergleich offenbarte, dass einige der dort gefundenen Abzüge bereits von den Kontaktabzügen bekannt waren. Jedoch kamen weitere Aufnahmen – vor allem Reproduktionen von Kunstwerken – hinzu. Der quantitative Vergleich zeigte, dass mehr Bilder zur Serie gehören als bisher angenommen wurde. Die Anzahl der Bilder konnte durch diese Entdeckung von insgesamt 50 auf 57 Bilder erhöht werden. Somit muss die Aussage, dass diese Serie eine abgeschlossene ist, revidiert werden.

Der qualitative Vergleich ließ folgende Schlussfolgerungen ziehen: Die bereits bekannten Negative des *IMS* weisen eine quadratische Form auf. Insofern fällt zuerst die starke Beschneidung der Abzüge des *MAC-USP* ins Auge (Abb. 23 und 19). Auf den Negativen des *IMS* war deutlich mehr Hintergrund zu sehen, der einen Blick auf die Umgebung freigab. Zu sehen waren etwa Hände, die Kunstwerke hielten und Bänke, auf denen Kunstwerke standen. Für die Museumsabzüge justierte Brill diese ihres Erachtens aufgetretenen Mängel – hervorgerufen durch die kurze Zeit vor Ort und die schwierigen Arbeitsbedingungen – nachträglich in der Dunkelkammer. Brill wies den quadratischen Negativen im späteren Abzug für das Museum während des Entwicklungsprozesses eine rechteckige Passform zu und erreichte dadurch einerseits eine Neutralisierung des Hintergrundes und andererseits eine Fokussierung auf das Subjekt/Objekt. Der Umfang der Beschneidungen zeigt, dass das Ziel keine reine Dokumentation im Sinne eines raschen ‚Festhaltens‘ der Umgebung war. Vielmehr diente der Zuschnitt der Konzentration auf die abgebildete Person oder das Kunstwerk. Durch das ästhetische Mittel der künstlichen Raumreduktion werden Subjekt und Objekt aus dem Kontext gerissen (Abb. 24, 24a). Die explizite Benennung der Personen als PatientInnen wird neutralisiert und die BetrachterInnen können sich auf die KünstlerIn und das Kunstwerk konzentrieren.

Darüber hinaus waren die Abzüge im *MAC-USP* besonders angesichts ihrer Versos interessant. Hier konnten verschiedene Stempel (Abb. 25, 25a) registriert werden, mit deren Hilfe eine Forschungslücke in der biografischen Dokumentation geschlossen werden kann. Den mehrmalig wechselnden Wohn- und Atelierorten der Künstlerin können nun exakte Adressen in verschiedenen Stadtvierteln São Paulos zugeordnet werden. So lautet

ein Stempel: ALICE BRILL. R. ANDRÉ KARMA, 105 (SUMARÉ); CAIXA POSTAL [Postfach], 6560 SÃO PAULO. Ein zweiter lautet: ALICE BRILL, AC. S. JOÃO, 1901 AP. 55. S. PAULO.

Neben dem Stempeln zeugen zahlreiche Notizen auf den Rückseiten der Abzüge des *MAC-USP* von Alice Brills starkem, persönlichem Interesse am Leben der PatientInnen. So beschrieb Brill einzelne PatientInnenkünstlerInnen steckbriefartig, etwa die 23-jährige Haydée (Abb. 19a) und deren Bild (Abb. 19). Diese erschien ihr wohl erklärungsbedürftig, denn sie notierte:

„Der Löwe sieht aus als würde er lachen, wobei jedoch ihre [gemeint ist die Patientin Haydée, Anm. der Autorin] Intention war, einen zähnefleischenden Löwen zu zeigen.“¹³⁶

Ein weiteres Beispiel stellt die Arbeit von Teófilo dar, der zwar „in Raum und Zeit desorientiert ist“ (Abb. 26a), jedoch umso geordneter seine Bilder zeichnet, denn „er macht nur diese Art von Zeichnungen (Abb. 26), mit der größtmöglich diversen Anzahl von Häuserfassaden.“¹³⁷ Wegen dieser quantitativen und qualitativen Erkenntnisse können die Fotografien der Serie im *IMS* nun noch besser identifiziert werden und ungenaue Beschreibungen (der Kunstwerke und KünstlerInnen) durch exakte Namen¹³⁸ und Erklärungen ersetzt werden.

Weitere Erkenntnisse über die Abzüge des *MAC-USP* traten bei der Überprüfung der Distribution und Rezeption der Serie zu Tage. Die Fotoserie wurde in den Jahren 1951 (erstmalig somit ein Jahr nach ihrer Produktion) und 1956 in der Kunst- und Architekturzeitschrift *Habitat*¹³⁹ in Brasilien publiziert (Abb. 27, 27a). Erstmals wurde ein Foto der Serie

¹³⁶ Verso-Seite *MAC-USP*, Abzug 74.41.28.; 17,9x22,3cm. Brill, Alice: Pintura de Haydee, 1950 (de Série Hospital do Juqueri). Gesamte Notiz: „Haydée – tem 23 anos. Internada ha 10 anos. Vida tragica e acidentada antes dito. Esquizofrenica. Consciente mas às vezes insitada e agitada. Desejaria aprender ingles e tocar harpa. Um leão, que parece rindo, porém sua inteção foi fazer o leão mostrando os dentes. Ha outros bichos.“

¹³⁷ Verso-Seite *MAC-USP*, Abzug 74.41.30.; 18,3x23,8cm. Brill, Alice: Pintura de Teófilo, 1950 (da Série Hospital do Juqueri). Gesamte Notiz: „Teófilo – internado ha 11 anos. Esquizofrenico. Desorientado no tempo e no meio, não sabe ha quanto tempo está internado nem porque. Só faz este tipo de desenho, representando as mais diversas fachadas de casas.“

¹³⁸ Den Klarnamen der KünstlerInnen auszuschreiben, wurde von Jean Dubuffet, Hans Prinzhorn und Leon Navratil unterschiedlich gehandhabt. Zuerst fühlten sie sich der Schweigepflicht verpflichtet und später der neu erworbenen Berühmtheit ihrer Schützlinge. Ab den 1970er und -80er-Jahren wurde die Nennung des Namens zur selbstverständlichen Praxis. Vgl. Röske, Thomas: Sollen historische Künstler aus Psychiatrischen Anstalten namentlich genannt werden. In: Schwitzer, Josef; Pycha, Roger; Stompe, Thomas; Boehlke, Erik (Hrsg.): Identität und Ich-Störung. Berlin 2012, S. 243–247.

¹³⁹ Die Publikationen der Zeitschrift *Habitat* wurden von Fabiana Terenzi Stuchi in ihrer 2006 eingereichten Dissertation (Terenzi Stuchi, Fabiana: Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. São Paulo 2007.) vor allem unter quantitativen Aspekten mit einem architekturhistorischen Fokus aufgearbeitet. Ihre Untersuchung der Charakteristika von *Habitat* in Abhebung zu anderen Publikationen der Zeit

in der Ausgabe der Zeitschrift von 1951 gedruckt, um den Artikel „Künstler wider Wissen“¹⁴⁰ von Mário Yahn zu illustrieren (Abb. 28). Hier wurde Alice Brills Fotografie der Zeichnung „Architektonische Komposition“ von José Theofilo reproduziert, die zugleich die einzig jemals existierende kolorierte Fotografie einer Arbeit aus Juqueri ist, wodurch man erstmalig einen Eindruck von den verwendeten Farben erhält (Abb. 29, 29a).

Auch wenn die Autorschaft der Bilder nicht sicher auf Alice Brill zurückzuführen ist, bin ich der Überzeugung, dass erneut Fotografien von Kunstwerken aus Juqueri im Heft Nummer 35 von 1956¹⁴¹ erschienen sind. Den Artikel von José Geraldo Viera zu „Die ‚naive‘ Kunst“ [A Arte ‚Ingênua‘] (Abb. 30) über Kunst von Kindern, ‚Naiven‘ und PatientInnenkunst illustrieren 32 Fotografien. Neben namhaften brasilianischen Künstlern wie Alfredo Volpi (Abb. 32a, Nr. 13), Antônio José da Silva (Abb. 33, Nr. 17) und Raimundo de Oliveira (Abb. 33, Nr. 18, 19) wurden verschiedene Kunstwerke aus Juqueri abgebildet, deren Fotografien von Brill stammen könnten: Anônimo do Juqueri „Vase mit Blumen“ [Vaso com flores] (Abb. 32, Nr. 12), Baraquiel „Delirium“ [Delírio] (Abb. 33a, Nr. 20), Sebastião „Landschaft“ [Paisagem] (Abb. 33a, Nr. 21), Haydée „Zorniger Löwe“ [Leão zangado] (Abb. 33a, Nr. 22), Vicente „Der Wasserfall“ [A cachoeira] (Abb. 34, Nr. 23), Albino Braz „Die Tiere erschrecken das Mädchen“ [Os bichos assustam a moça] (Abb. 33a, Nr. 24), Ana „Bäume“ [Arvores] (Abb. 33a, Nr. 25), Farid „Landschaft [mit] Bauernhaus“ [Paisagem Fazenda] (Abb. 34, Nr. 26), Alcina „Stierkämpfer [Tourciro [sic!], wohl „Tourreiro“ gemeint, Anm. d. Autorin] (Abb. 34, Nr. 27), Kleber „Büste“ [Busto] (Abb. 34, Nr. 29), Rubens „Hof des Krankenhauses“ [Pátio do Hospital] (Abb. 34a, Nr. 30) und Rubens „Atelier des Krankenhauses“ [Ateliê do Hospital] (Abb. 34a, Nr. 31).

Es erscheinen hier erneut exakt dieselben Kunstwerke, die bereits 1950 von Brill als herausragend eingestuft und in Juqueri fotografiert wurden, so etwa Haydées Löwe und die monsterartigen Vögel des Albino Braz, welche ein Mädchen erschrecken. Vergleicht man die Abbildungen aus der Zeitschrift mit Brills Negativen und entfernt auf letzteren den Umraum, erhält man genau jene der Zeitschrift (Abb. 1–5).

Darüber hinaus sind hier Kunstwerke dokumentiert, die (vielleicht) von Brill als Negative

ist wichtig für das Verständnis der Distributionswege der Fotografien von Alice Brill, denn die Zeitschrift war vor allem durch die Mitarbeit von Pietro Maria Bardi und Lino Bo und deren enge Verbindung zum MASP geprägt.

¹⁴⁰ Yahn, Mario: Pintores sem saber. In: Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil, 2, 1951, S. 27.

¹⁴¹ Viera, José Geraldo: A arte ‚ingênua‘. In: Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil, 35. 1956, S. 2–11.

im *IMS* nicht überliefert sind, in der *Habitat* jedoch als Abdruck überdauert haben. Ob ihrer großen Übereinstimmung in der Wahl des Ausschnitts und der Szenerie könnte Brill die Zeichnungen in Juqueri gesehen und dokumentiert haben und dann als Vorbild für ihre Aufnahmen vor Ort verwendet haben: die letzten beiden Zeichnungen in der *Habitat* (vgl. Abb. 34a) halten die Räumlichkeiten von Juqueri fest. So zeichnete João Rubens Neves Garcia den Hof der Männer, samt Laufgang, Bäumen und Bänken. Daneben ist eine Zeichnung des Ateliers enthalten. Rubens registrierte ähnlich den Fotografien Brills die gefliesten Böden, Badewannen, großen Fenster, die fehlende Geschlechtertrennung, Kunstwerke an den Wänden und Staffeleien und fügte darüber hinaus weitere Details an, die bei Brill fehlen. Bei Rubens erscheint der Mediziner Mário Yahn in der rechten oberen Ecke in einem weißen Kittel inmitten der PatientInnen. Die Figur unten links könnte Maria Leontinha Franco da Costa sein, denn sie trägt als einzige einen weißen Rock mit Taschen (Brill hatte sie in ihrer Dokumentation fast genau gleich interpretiert, vgl. Abb. 36). Die Notizen von Alice Brill auf den Abzügen des *MAC-USP* lassen auf ihre Autorschaft schließen, denn nur Brill war 1950 vor Ort. Diese belegen ihre intensive Auseinandersetzung mit den PatientInnenkünstlerInnen vor Ort, indem sie versuchte, die Beweggründe für Zeichnungen zu eruieren und die Personen, wie sie sie kennengelernt hatte, kurz zu umreißen. Auch waren es wohl Brills Informationen, aufgrund derer sechs Jahre später für die *Habitat*-Ausgabe von 1956, den KünstlerInnen und Kunstwerken die korrekte Creditline hinzugefügt werden konnte.

Letztlich ist es naheliegend, dass für die Illustration des Artikels Fotografien von Brill verwendet wurden, da bekannt ist, dass Brill oftmals vom Ehepaar Bo Bardi für fotografische Dokumentationen beauftragt worden war. Da ausgehend von Bo Bardi wohl neben dem künstlerischen Interesse an Brills Fotografien auch durchaus wirtschaftliche Faktoren eine Rolle gespielt haben könnten, hat dies wohl zu einer Mehrfachverwertung der Negative geführt und die Fotografien wurden erneut publiziert.

Leider nicht eindeutig belegbar, zeigt dennoch der stilistische Vergleich, dass es zwischen Brills Negativen und den Abbildungen in der Zeitschrift *Habitat* in Zusammenschau mit den Versos aus dem *MAC-USP* zu durchaus großen Übereinstimmungen kommt. Die große Affinität sowohl der Motiv- und Personenauswahl, als auch der Raum- und Geländedokumentation lassen meines Erachtens auf Alice Brill als Autorin der abgebildeten Werke in

der Zeitschrift *Habitat* schließen. Falls sie von Brill aufgenommen wurden, fehlen für die Nummern 12, 20, 21, 23, 25, 26, 27, 29, 30, sowie 31 die Negative und würden die Serie erneut um 10 Positionen auf 67 erweitern.¹⁴² Wegen der großen Motivübereinstimmung einiger Abbildungen aus der Zeitschrift mit jenen von Alice Brill können die Fotografien Alice Brill zugesprochen werden.

Im folgenden Kapitel passiert noch einmal zusammenfassend die Entdeckung der Kunst als einflussgebenden Faktor in den brasilianischen Psychiatrien Anfang des 20. Jahrhunderts Revue.

1.4 Resultat: Die Entdeckung der Kunst in brasilianischen Psychiatrien und die Institutionalisierung von Klinik-Ateliers

Osório César's gezeichnetes Atelier war sowohl von ihm selbst als auch von seinen ZeitgenossInnen als so wichtig eingestuft worden, dass es würdig war, professionell dokumentiert zu werden. Dem medizinischen Interesse wurde alsbald auch ein künstlerisches zur Seite gestellt. Mit großer Leichtigkeit, die auch als *Changieren* bezeichnet werden kann, wechselte César seine medizinische und kunstkritische Perspektive auf die Situation. Ebenjenes *Changieren* an der Grenze von medizinischer und künstlerischer Perspektive auf die Neuheit und den Nutzen der Ateliers, die weit über den Klinikalltag in brasilianischen Psychiatrien der 1950er-Jahre hinausreichte, war von Brill als besonders und abbildungswürdig erkannt worden. Die Fotografien halten in einer offiziellen Dokumentation das Ambiente der Klinik und des Ateliers fest und zeigen den Willen, die neue „Institution Atelier in der Psychiatrie“ publik zu machen. Die frühe und dauerhafte Institutionalisierung von Kunst als Behandlungsalternative in der Psychiatrie durch Osório César (in Kombination mit der Künstlerin Franco da Costa) wurde erst durch Brills Dokumentation des Ateliers jenseits der Mauern publik.

¹⁴² Die absolute Anzahl der Fotos dieser Serie lässt sich nicht feststellen. Der einzige Bezugspunkt, der über die Anzahl der Fotografien existiert, ist die Aussage von Alice Brills Ehemann Julian Brill im Interview mit Daniela Alarcon. Julian Brill folgend hat Alice eine ZEISS Ikonta mit einer Standard-35-mm-Rolle (auf diesem fotografischen Film können 36 Aufnahmen gemacht werden) verwendet. Julian Brill sagte, dass die Rolle dann von ihm und Alice Brill in zwei Teile geschnitten wurde. Den Ausschuss abgezogen, erhielten sie etwa 30 Motive. Vgl. Alarcon, Daniela: *Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill*. São Paulo 2008, S.143. Da es bisher Kenntnis von 67 Belichtungen gibt, muss Julian Brills Aussage relativiert werden. Alice Brill hatte mindestens zwei Filmrollen verwendet (insgesamt 72 mögliche Aufnahmen), was zum wahrscheinlicheren Ergebnis von fünf fehlenden Motiven führt.

Allgemein lag die wissenschaftliche Erforschung der PatientInnenkunst bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei den MedizinerInnen und PsychiaterInnen. Mit zunehmender Professionalisierung des Faches Psychiatrie wurde ihnen nach und nach auch eine Deutungskompetenz der in den Kliniken entstandenen Kunst zugewiesen. Diese Bestrebungen wurden parallel durch die Arbeit der KunstkritikerInnen für die Moderne untermauert. Die ersten PsychiaterInnen, die sich für die PatientInnenkunst interessierten, untersuchten diese vor allem unter medizinischen und diagnostischen Gesichtspunkten. Durch die Analyse bestimmter stilistischer Merkmale in den Kunstwerken sollten Rückschlüsse auf die Form der geistigen Beeinträchtigungen der PatientInnen und ihren Zustand geschlossen werden. In Europa waren es gleichermaßen KünstlerInnen (Rainer Maria Rilke, Pablo Picasso, Paul Klee, Max Ernst, Paula Modersohn-Becker et al.), KunsthistorikerInnen und MedizinerInnen aus dem Psychatrieumfeld¹⁴³ (Morgenthaler, Freud, Jung, Prinzhorn, et al.), die ein reges Interesse für Kunstwerke jenseits der Akademien hegten. In Brasilien hingegen ging das Interesse primär von den MedizinerInnen und KunstkritikerInnen aus, die in den Ateliers das große unterstützende Potential in der Therapie sahen. Beiderseits in Europa und Lateinamerika waren es ebenfalls die MedizinerInnen und PsychiaterInnen, welche die Arbeiten der PatientInnen unter ästhetischen Gesichtspunkten und unter dem Eindruck expressionistischer Theorien, welche die Spontanität und Unmittelbarkeit über alle anderen Werte der künstlerischen Kommunikation stellten, wahrnahmen. Primär erforschten Letztere die psychische Struktur und die dem schöpferischen Prozess zugrundeliegende psychische Dynamik. Die Offenheit für die Kunst von Psychiatrie-Erfahrenen entstand im Rahmen der künstlerischen Strömungen um die Jahrhundertwende, die ihren freieren Blick auf die Welt, nicht nur auf das eigene Innere, sondern zugleich auf die (Kunst-)Werke anderer Kontinente, ‚primitiver‘ Völker¹⁴⁴, ‚Wil-

¹⁴³ Auch Prinzhorn fragt in seiner Abhandlung zur Geschichte der Psychoanalyse „Ob es ein Zufall ist, daß fast alle diese Forscher [zur Psychoanalyse] Ärzte waren?“, um sogleich als Erklärung den Arzt, Maler und Naturphilosophen Carl Gustav Carus anzubringen der – in deutlicher Anlehnung an das Ideal Goethes – bereits 1846 in seinem Werk „Psyche“ schrieb: „Der Schlüssel zum Verständnis des bewußten Seelenlebens liegt in der Region des Unbewußtseins“. Vgl. Carus, Carl Gustav: *Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele*. Pforzheim, 1846, S. 1. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/carus_psyche_1846?p=17 [Stand 30.06.2017]; Vgl. Prinzhorn, Hans; Mittenzwey, Kuno (Hrsg.): *Krisis der Psychoanalyse. Systematische Diskussion der Lehre Freuds*. Band 1. Auswirkungen der Psychoanalyse in Wissenschaft und Leben. Leipzig 1928, S. 20. https://archive.org/details/Prinzhorn_1928_Krisis_k [Stand 30.06.2017].

¹⁴⁴ Der pejorative Begriff wird oftmals synonym mit ‚Naturvolk‘ verwendet. Da es sich um eine undifferenzierte Sammelbezeichnung handelt ist er abzulehnen.

der'¹⁴⁵, Kinder und die Randgruppe der psychisch Kranken richteten. So wurden deren Werke in Einzelfällen als Kunst wahrgenommen und ihre Schöpfungskraft und Ausdrucksformen jenseits akademischer Strukturen honoriert.

Aus europäischer Perspektive wurden die Kunstwerke Menschen mit psychisch abweichendem Verhalten über Jahrhunderte von der Gesellschaft ignoriert, als „Träger des Übernatürlichen“¹⁴⁶ stigmatisiert oder zur Schau gestellt. Im englischen *Bethlem Royal Hospital* oder dem *Tollhaus zu Wien* konnten die PatientInnen ähnlich einem Jahrmarkt, gegen ein Eintrittsgeld betrachtet werden und es herrschte im 18. Jahrhundert die Meinung vor, Geisteskrankheit sei die Strafe übermäßiger Laster.¹⁴⁷ Erst mit der Aufklärung wurde die Lehrmeinung vom ‚selbst verschuldeten Fehlverhalten‘ zugunsten der Zuordnung des ‚Wahnsinns als Krankheit‘ abgelöst.

Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die PatientInnen vor allem unter pathologischen Gesichtspunkten untersucht und als krankhaftes, leeres und obskures Phänomen abqualifizierend bewertet. Die PatientInnen wurden in den Gefängnissen gleichkommend Kliniken weggesperrt und erlitten martialische Therapien, wie die Elektroschocktherapie,¹⁴⁸ das Insulin-Koma¹⁴⁹ oder wurden medikamentös so stark ruhiggestellt, dass in Brasilien dafür gar der Begriff der „chemischen Zwangsjacke“ [camisa de força quími-

¹⁴⁵ Das überholte romantische Konzept des ‚edlen Wilden‘ stammt aus der Zeit der Aufklärung. Es handelt von der Vorstellung, dass der Mensch ohne Zivilisation von Natur aus gut sei.

¹⁴⁶ Vgl. Osório Césars Artikel zur pathogenen Religiosität. César, Osório: *Artes Plásticas. A Medicina e a Arte*. In: *Folha da Noite*, 19.11.1947. Das Mittelalter erklärte diese Zustände noch zum Beweis der Anwesenheit des Teufels unter den Menschen und erst mit der Renaissance wurden psychische Störungen dem Bereich der Medizin zugesprochen. Im 17./18. Jahrhundert war der Kontakt der Öffentlichkeit mit den ‚Verrückten‘ vor allem von Schaulust geprägt. Der Spätbarock und die (schwarze) Romantik eröffneten einen kurzen Moment eine positivere Sicht auf die ‚Geisteskrankheit‘. Sie wurde zur Inspirationsquelle für KünstlerInnen wie William Hogarth (*The Rake's progress*, 1733–1735), Francisco de Goya und Wilhelm Kaulbach (*Narrenhaus*, 1830). Alle strebten jedoch keine Reform der Behandlungsmethoden an, sondern führten mit ihren Werken vielmehr zu einer Tradierung der Stereotype über die Zustände in den Krankenhäusern bei.

¹⁴⁷ Siehe zur Repräsentation von ‚Geisteskranken‘ das Standardwerk von Gilman, Sander L.: *Seeing the Insane*. New York 1982. Eine jüngere Arbeit einer brasilianischen Autorin ist: *Fecchio da Cunha Gonçalves, Tatiana: A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotografos brasileiros do século XX*: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins. Campinas 2010.

¹⁴⁸ Siehe hierzu das zeitgenössische diagnostische Standardtraktat zur Beschreibung der Zustände und zugehörigen Behandlungsmethoden in spanischer Sprache: Vallejo-Nágera, Antonio: *Tratado de Psiquiatría*. Barcelona 1944. V.a. das Kapitel 12. *Tratamiento de la Esquizofrenia*, S. 729–767. Zahlreiche Illustrationen.

¹⁴⁹ MedizinerInnen glaubten einen Zusammenhang zwischen Schizophrenie und Epilepsie zu erkennen, da erstere Gruppe scheinbar seltener an Epilepsie erkrankte und somit ggf. geschützter war. Somit wurde bei den PatientInnen künstlich ein Krampf herbeigeführt. Anfangs mit Elektroschocks, später durch die Gabe einer hohen Dosis an Insulin. Letzere Methode hatte der polinische Arzt Manfred Sakel erfunden und war eine anerkannte Therapie in der Psychiatrie zwischen 1933–1955). Vgl. Dilling, Horst / Reimer, Christian (Hrsg.): *Psychiatrie und Psychotherapie*. Berlin Heidelberg 1995 (1990), S. 326.

ca] ¹⁵⁰ etabliert wurde. Die Methoden sollten zur Genesung beitragen, führten jedoch letztlich zur moralischen, psychischen und physischen Zerstörung der PatientInnen.¹⁵¹ Parallel dazu entwickelte sich in der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg von künstlerischer Seite vor allem durch die Surrealisten (insbesondere André Breton¹⁵²) und Expressionisten in Europa ein ernsthaftes, systematisches Interesse an der Kunst von PatientInnen in Nervenkliniken.¹⁵³ Die Auseinandersetzung mit der Kunst Psychiatrie-Erfahrener fand jedoch stets auf Laienebene statt und psychiatrisch geschultes Fachpersonal griff in Europa erst in der Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs in den Diskurs ein.

Durch die psychische Verfassung zahlreicher Soldaten, die unter den Eindrücken der Frontereignisse litten, „waren psychiatrische Probleme als Teillasten des verlorenen Krieges in den Vordergrund gerückt“.¹⁵⁴ Gleichzeitig warf man den KünstlerInnen vor, sich den Effekt von Geisteskrankheit zunutze zu machen, um „künstlerisch bluffen zu können.“¹⁵⁵

Mit Hans Prinzhorn flossen ab 1922 im Unterschied zu den direkten Nachkriegsjahren des Ersten Weltkriegs anstatt schlagwortartiger Begriffe psychiatrische Fachtermini in

¹⁵⁰ Silveira, Nise da: *O Mundo das Imagens*. Rio de Janeiro 1992, S. 13.

¹⁵¹ Bis heute ist der Einfluss von Psychopharmaka auf das künstlerische Schaffen und die Kreativität der PsychatriepatientInnen ambivalent diskutiert. Einerseits wird durch die Medikation im Idealfall der Leidensdruck der Person verringert und eine gewisse emotionale und geistige Balance wiederhergestellt. Damit einhergehend schwindet oft jedoch auch der Druck (der manchmal auch als Zwang empfunden wird), sich kreativ künstlerisch auszudrücken. Psychotisches Erleben wird oftmals als produktive Inspirationsquelle gesehen. Experten schätzen dennoch, dass „die Qualität der künstlerischen Werke von Psychatrie-Erfahrenen im Lauf der letzten Jahrzehnte im Wechselspiel der verschiedenen Einflussfaktoren (beispielsweise die Reform der psychiatrischen Versorgung) nicht abgenommen hat. Ohnehin gibt es auch weiterhin immer wieder Außenseiter, die unabhängig von den angedeuteten Verbesserungen in den Lebens- und Behandlungsbedingungen als Einzelgänger, isoliert und unbehandelt, ihr Werk schaffen (Horst Ademeit, Miroslav Tichy).“ (vgl. Voigtländer, Wolfram: *Künstlerische Werke von Psychiatrie-Erfahrenen*. In: *Soziale Psychiatrie* Nr. 141, H. 3, Juli 2013, S. 8.) Somit ist anzunehmen, dass es durch Medikation zu keiner Hemmung der Ausdrucksweisen kommt. Umgekehrt kann es sein, dass erst durch die Medikamente künstlerisches Schaffen wieder ermöglicht wird, da etwa eine Depression die Kreativität stärker hemmen kann als das Antidepressivum.

¹⁵² Vgl. Conley, Katharine: *Surrealism and Outsider Art: From the ‚Automatic Message‘ to André Breton’s Collection*. In: Conley, Katharine/Taminiaux, Pierre: *Surrealism and Its Others*. (Yale French Studies 109). New Haven, London 2006, S. 129–143.

¹⁵³ Pablo Picasso (1881–1973) und Paul Klee (1879–1940) etwa suchten nach alternativen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten fernab des akademischen Kanons der westlichen Tradition (ähnlich des spezifisch brasilianischen Ansatzes, der zwar mit der Ausbildungstradition brach, aber neue Ausdrucksmöglichkeiten in der eigenen Folklore und keiner fernen Kultur suchte). Neben den Entdeckungen in prähistorischen und ethnologischen Sammlungen beeindruckte sie nachhaltig die Kunst von Kindern und anderen KünstlerInnen jenseits der akademischen Ausbildung.

¹⁵⁴ Matzel, Marieluise: *„Irrsinn“ in Kunst – Öffentliche Auseinandersetzung zur Psychopathologisierung bildender Kunst (1910–1925)* (Diss.), Universität Hamburg 2008, S. 22–23.

¹⁵⁵ Ebd.

Form von diagnostischen Begriffen in die Diskussion mit ein. 1922 gelang Hans Prinzhorn mit seinem Buch über die „Bildnerei der Geisteskranken“¹⁵⁶ nicht nur in Europa, sondern auch in Brasilien der Durchbruch in der öffentlichen Anerkennung des ästhetischen Wertes der Arbeiten aus der Psychiatrie. Gerade im modernen Kulturpessimismus des frühen 20. Jahrhunderts herrschte bei vielen Intellektuellen, die über die Kunst und ihren zweifelhaften Betrieb diskutierten, eine ablehnende Haltung und ein „Snobismus“¹⁵⁷, denn mit „all seinem Drum und Dran, war er [der Kunstbetrieb] oberflächlich, überbevölkert, lärmend und daher abzulehnen.“¹⁵⁸ Im urbanen Kunstbetrieb spielte Prinzhorns Buch eine große Rolle im Verständnis und der Demokratisierung der Kultur, die nun die Kunst von PatientInnen, Eingeborenen, BäuerInnenkunst und andere, nicht akademische Kunstformen salonfähig machte.¹⁵⁹ Prinzhorn war sich der breiten Rezeption bewusst, denn er schrieb in der Einleitung, dass er und seine „Bildersammlung [...] mit dem übrigen Ausland, auch über See, in Verbindung“¹⁶⁰ standen. Prinzhorn eröffnete eine neue ästhetische Ansicht bezüglich der Kunstproduktionen von psychisch Kranken und beschrieb die Affinität der Produktionen von Schizophrenen zu den spontanen Erzeugnissen von Kindern, sogenannten Naturvölkern und naiven MalerInnen – etwa zu Henri Rousseau (1844–1910). Als Kenner der Kunstgeschichte eröffnete Prinzhorn ebenfalls Vergleiche zur antiken, mittelalterlichen und zeitgenössischen Kunst. Zur Veranschaulichung der Analogie zog er Künstler wie Vincent van Gogh (1853–1890), Oskar Kokoschka (1886–1980), Franz Marc (1880–1916) und Emil Nolde (1867–1956) heran.¹⁶¹ Bei der Nennung unzähliger zeitgenössischer KünstlerInnen hatte Prinzhorn sich vor allem auf den Vergleich der ‚gesunden‘ mit der ‚geisteskranken‘ Kunst konzentriert. Das reich illustrierte Buch zeigt Zeichnungen, Skulpturen, Textilien und Collagen, die vor allem zwischen 1890 und 1920 entstanden waren. Man muss betonen, dass sowohl Prinzhorn als auch seine späteren

¹⁵⁶ Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Wien, New York 1994 (1922).

¹⁵⁷ Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996, S. 63.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Kritisch muss darauf hingewiesen werden, dass Indigene und psychisch Kranke in einen Topf geworfen wurden. Einziges verbindendes Element war, dass sie Kunst jenseits des Mainstreams produzierten und somit fremd und exotisch in ihrer Wirkung waren.

¹⁶⁰ Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996, S. 4.

¹⁶¹ Dieser außerordentlich fortschrittliche Brückenschlag wurde später von den Nationalsozialisten instrumentalisiert und missbraucht, die Werke der avantgardistischen KünstlerInnen konfisziert, in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 gezeigt und als Wanderausstellung durch die Großstädte geschickt.

brasilianischen NachfolgerInnen keinerlei Störung der PatientInnen während des Schaffensaktes duldeten und weder Psychopharmaka eine Rolle spielten, noch eine akademische Ausbildung vorangegangen war.

Der Eindruck, den Prinzhorns Arbeit auf Osório César machte, der ihn wahrscheinlich in der spanischen Übersetzung¹⁶² gelesen hatte, ist noch lange nicht erschöpfend rekonstruiert und kann hier nur unzureichend besprochen werden. Es bleibt zu vermuten, dass das Werk einen bleibenden Eindruck bei dem brasilianischen Mediziner hinterließ, beispielsweise Prinzhorns Schlusssatz der „Bildnerie der Geisteskranken“:

„Der Schluß: dieser Maler malt wie jener Geisteskranke, also ist er geisteskrank, ist keineswegs beweisender und geistvoller als der andere: Pechstein, Heckel u. a. machen Holzfiguren wie Kamerunneger, also sind sie Kamerunneger.“¹⁶³

Wir wissen, dass Prinzhorns Buch im Folgejahr 1923 seiner Veröffentlichung zum Anknüpfungspunkt für die Arbeit und Publikationen Osório Césars in São Paulo wurde.¹⁶⁴

Die besondere Sensibilität und Arbeitsweise des Mediziners Osório Césars wird deutlich durch die Diskrepanz seines Ansatzes zu den bis dato üblichen Behandlungsmethoden. Den vorherrschenden Therapiemethoden diametral entgegengesetzt, schätzte César die klinische Kunstproduktion als alternative Methode zur Behandlung von PatientInnen mit psychischen Krankheitsbildern. Es gab, nicht nur in Brasilien, sondern weltweit, zwei grundlegend verschiedene Behandlungsansätze in den Hospitälern. Ein Ansatz folgte dem kausalistischen Prinzip, indem versucht wurde, mit einem Eingriff am verursachenden Organ, dem Gehirn, eine Modifizierung der psychischen Krankheit herbeizuführen. Dies sollte medikamentös, mit Dauerbädern, Insulintherapie oder Elektroschocks erreicht

¹⁶² So fand ich während meines Forschungsaufenthaltes im Jahre 2014 in der Bibliothek von Osório César und Nise da Silveira die Werke von Prinzhorn, Freud und Jung in französischer und spanischer Übersetzung. In der Bibliothek von Osório César konnte Andriolo Arley darüber hinaus ein starkes Interesse für den Marxismus nachweisen. Die Mischung aus Psychoanalyse und Marxismus räumt den Büchern von Erich Fromm einen privilegierten Platz in der Bibliothek ein, so konnte er mindestens 13 Werke in Césars Sammlung v. a. als portugiesische Übersetzungen von Fromm identifizieren. Auch die Schriften Freuds muss César wohl auf Spanisch gelesen haben. So wurden zwischen 1922 und 1934 Freuds „Gesammelte Werke“ auf Spanisch herausgegeben, welche die Rezeption auch für Portugiesisch sprechende MedizinerInnen und InteressentInnen einfacher machte. Die spanische Version in 17 Bänden, herausgegeben von Luís Lopez-Ballesteros y de Torres auf Anregung des Philosophen Ortega y Gasset: Sigmund Freud. Obras Completas. Madrid 1922–1934.

¹⁶³ Prinzhorn, Hans: Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Wien, New York 1994 (1922), S. 346.

¹⁶⁴ Vgl. César, Osório: A arte primitiva nos alienados manifestação escultórica com caráter simbólico feiticeira num caso de síndrome paranóide. São Paulo 1924.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233017474010> [Stand 01.01.2018].

werden und gipfelte in neurochirurgischen Eingriffen.¹⁶⁵ Es zeigte sich jedoch, dass trotz zunehmend radikaler Methoden kaum Einfluss auf die psychischen Krankheiten genommen werden konnte, die Lobotomie/Leukotomie¹⁶⁶ sogar zu schweren Persönlichkeitsveränderungen und somit zur Verschlechterung des Zustandsbildes führte. Das alles zeigt die Ohnmacht vor der Therapieresistenz psychischer Krankheiten, die sich mit den damaligen medizinisch vorherrschenden Methoden, obwohl bis ins Letzte ausgeschöpft, als nicht beeinflussbar erwiesen. Am Hospital do Juqueri in São Paulo wurde die Lobotomie in Brasilien durch den Neurologen Aloysio Mattos Pimenta (1913–1987) und seinem Kollegen, den Mediziner Mário Yahn, etabliert. Dass Yahn hinsichtlich seiner Therapiemethoden eine zutiefst ambivalente Persönlichkeit war, zeigte sich, als er später zum Unterstützer Osório César und Mitbegründer des Ateliers in Juqueri wurde. Dem neurochirurgischen Ansatz entschieden entgegen traten Osório César und Nise da Silveira. Mit ihrem Ziel, eine alternative, schonende, regenerierende Behandlungsart zu etablieren, revolutionierten sie früh den Klinikalltag und fanden zu einem respektvollen, sensiblen Umgang mit den PatientInnen.

Der historische Vergleich mit ähnlichen Tendenzen zeigt, dass in Brasilien die Kunst von PatientInnen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen etwa ein Jahrzehnt früher als in Europa, nicht nur als medizinische Therapie, Randphänomen oder Geheimtipp entdeckt und untersucht wurde, sondern als gleich, ergo hochwertige Ausdrucksweise im Kontext der Kunstwelt Anerkennung fand und institutionalisiert wurde. Dabei sind die brasilianischen

¹⁶⁵ Thomas Röske setzt die damalige Hilflosigkeit vieler PsychiaterInnen treffend in Relation zu den heutigen Therapiemöglichkeiten: „Während dieser Tage die meisten, die eine psychische Krise durchleben, nur kurz stationär behandelt, das heißt mit Hilfe verschiedener Therapien und Medikamente resozialisiert werden, blieben damals die meisten Menschen mit der Diagnose ‚Dementia praecox‘ (vorzeitige Verblödung) – ab 1908 allmählich ‚Schizophrenie‘ genannt – auf Dauer interniert. Sie wurden oft 30 bis 40 Jahre lang bis zu ihrem Tod in Institutionen weggeschlossen, in denen man außer Bettbehandlung, Beruhigungsmitteln, Zwangsmaßnahmen (Dauerbad, Fixierungen, Tobzelle) und Arbeitstherapie keine Behandlungsmöglichkeiten kannte.“ Aus: Röske, Thomas: Geistesfrische. Sammeln und Forschen an der Heidelberger Sammlung Prinzhorn. In: Knöll, Stefanie (Hrsg.): Universitätssammlungen: bewahren – forschen – vermitteln. Düsseldorf 2015. (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 6), S. 75.

http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4882/1/Roeske_Geistesfrische_2015.pdf [Stand 10.09.2018]

¹⁶⁶ Die Lobotomie (altgriechisch λοβός lobós: Lappen; τομή tomé: das Schneiden, der Schnitt), oft synonym zu Leukotomie (altgriechisch λευκός leukós: weiß; altgriechisch τομή tomé: das Schneiden, der Schnitt) verwendet. Dabei handelt es sich um einen operativen Eingriff, bei der verschiedene Stirnlappen vom Rest des Gehirns getrennt wurden, mit dem Ziel, das Verhalten der/des PatientInnen zu modifizieren oder wenigstens die psychische Aushärtung bestehender Krankheiten zu verhindern. Oftmals führte die OP jedoch zu einer extremen Persönlichkeitsveränderung mit Störung der Antriebskraft und Emotionen. Die radikalen neurochirurgischen Eingriffe wurden letztendlich in brasilianischen psychiatrischen Anstalten seit 1936 angewendet, bis sie 1956 als Verstoß gegen den Nürnberger Kodex eingestuft wurden.

Entwicklungen umso beachtenswerter, weitet man den Blick auf die parallelen Entwicklungen in Europa, während der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland. Zur selben Zeit wurde hier gleichfalls Kunst aus psychiatrischen Kliniken, wie der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, in die Museen gebracht, jedoch mit dem offiziell propagierten Begriff der ‚Entarteten Kunst‘ in Feme-Ausstellungen diskreditiert. So gelangte Prinzhorns Sammlung ab 1937 zu trauriger Berühmtheit, als die PatientInnenkunstwerke von den Nationalsozialisten als Material zur Diffamierung von PatientInnen und modernen KünstlerInnen in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München dienten. Mit dem Stigma ‚entartet‘ wurde der Weg geebnet, Kunst der Avantgarde und Kunst aus dem Psychiatriekontext mit einem Label zu etikettieren ohne die genauere Entstehung zu beachten. Die Gegenüberstellung der Heidelberger Werke mit VertreterInnen der Moderne in der Diffamierungskampagne zeigte „eben jene Tendenz, deren gefährlichen Unsinn Prinzhorn bereits 1922 entlarvt hatte“¹⁶⁷ und die auch Osório César in seinem Text „Vergleichende Studie zwischen der Kunst der Avantgarde mit der Kunst von Geisteskranken“¹⁶⁸ von 1934 zu widerlegen suchte.

Ob Césars Ansatz – eine Gründung von klinikinternen Ateliers – fruchtete, kann am besten mittels überlieferter Stimmen aus dem PatientInnenkreis festgehalten werden. Denn erst durch ihre Einschätzung der Situation kann der Wert der Institutionalisierung evaluiert werden. In diesem Zusammenhang verweist der Text erneut auf Yahn, der – begeistert von seinem medizinischen Gegenspieler César und teilweise abgebracht von den vermeintlich kurierenden Operationen – als ein nicht zu unterschätzender Motor eingestuft werden muss. Mário Yahn publizierte nicht nur Texte zur Infrastruktur, sondern dokumentierte ebenfalls die Stimmung der PatientInnen und Atmosphäre im Atelier, und reproduzierte in einem Artikel drei Positionen der AteliernutzerInnen.¹⁶⁹ Zuerst übernahm er eine Passage aus dem Brief eines sogenannten „chronischen Alkoholikers“:

¹⁶⁷ Röske, Thomas: Expressionismus und Psychiatrie. In: Ausst.Kat. Schloß Gottorf 2003. Expressionismus und Wahnsinn. 14.09.-14.12.2003 Hrsg. v. Guratzsch Herwig. München, Berlin, London, New York 2003, S. 15.

¹⁶⁸ César, Osório: A arte nos loucos e vanguardistas. Rio de Janeiro 1934.

¹⁶⁹ Yahn, Mario: Sôbre a Criação de uma Seção de Arte no Hopsital de Juqueri. In: Boletim de Hygiene VI, Nr. 66. São Paulo 1950, S. 2. „Trecho de uma carta de um alcoolista crônico: Querida mamãe. Escrevo-lhe para comunicar que me acho internado no hospital de Juqueri. Eu devo, segundo o médico me comunicou, ficar uns quatro meses, mas ou menos. [...] A bola aqui é sempre a mesma, mas já consegui coisa melhor porque os médicos viram alguns desenho meus e puzeram-me a trabalhar na Seção de pintura. Quando estava aqui

„Liebe Mutter. Ich schreibe Ihnen, um Ihnen mitzuteilen, dass ich mich in der Klinik von Juqueri befinde. Ich muss, laut Aussage des Arztes, mehr oder weniger vier Monate bleiben. [...] Der Tagesablauf ist hier immer derselbe, aber eine Sache ist besser, denn die Ärzte sahen einige meiner Zeichnungen und verlegten mich, um in der Malabteilung zu arbeiten. Als ich hier im Jahr 1946 war, gab es nichts dergleichen. [...] Wer weiß, was ich in der Malerei leisten werden, wir haben Materialien nach Belieben: Öl, Gelb, Tinte, Pastell, Kreiden usw. Und darüber hinaus habe ich viel Zeit, da ich nichts Anderes tun muss, als zu malen.“

Den Zweiten ließ er wie folgt zu Wort kommen:

„Ich bin jeden Tag glücklich, denn ich weiß, ich bin hier in meinem zweiten Zuhause. [...] Ein Krankenhaus wie dieses habe ich in meinem ganzen Leben noch nie gesehen. Ich bin glücklich, die Weiterentwicklung unserer guten [...] Institution und die Fortschritte während des Jahres 1949 zu erleben.“

Zuletzt verwies Yahn auf eine Passage, die eine Meinung über die Neugründung festhielt:

„Ich denke, dass die Gründung der Abteilung der Malerei die edelste Initiative war, die Patienten zu unterstützen. Trotz Mangels günstiger Räumlichkeiten, die für die Verbesserung des medizinischen Labors nötig wären, nehmen wir den [gegebenen] Raum ein.“

Das erste Zitat des „chronischen Alkoholikers“ ausgenommen, ließ Yahn keinerlei Rückschlüsse auf das Krankheitsbild der PatientInnen zu und anonymisiert den Grund für deren Aufenthalt in der Klinik vollkommen. Yahn setzte sich bereits damals für die wieder moderne Lesart ein, die Krankheit als nachgeordnet anzusehen. Aus dem Brief des „Alkoholikers“ an die Mutter geht hervor, dass er schon mehrere Klinikaufenthalte absolviert hatte („Als ich bereits im Jahr 1946 hier war, gab es das alles [das Atelier, Anm. d. Autorin] nicht.“), sich jedoch durch seine Zeichnungen hervortun und nun den mehrmonatigen Aufenthalt im Atelier durch Malerei angenehm gestalten konnte. Auch die Aussage des zweiten Verfassers ließ auf eine mehrmalige und lange Einlieferung schließen, da er den Vergleich zu anderen Krankenhäusern und deren Behandlungspraxis ziehen konnte. Der letzte Verfasser „S.F.“ lobte die Einrichtung des Ateliers, verwies jedoch auf die mangelhafte Einrichtung der Räumlichkeiten. Die Briefe ermöglichen der Forschungsgemein-

em 1946 não havia nada disso, [...]. Quem sabe se conseguirei fazer alguma coisa preste em pintura, pois temos materiais à vontade: óleo, amarelo, nanquin, pastel, crayon etc. E além disso, me sobra muito tempo, pois não preciso fazer outra coisa senão pintar.

B.S. Januar 1950: Ficou muito contente cada dia que passa, pois sei que estou na minha segunda casa. [...] Hospital igual a esta nunca conheci na minha vida. Tenho satisfação de viver aqui para engrandecimento da nossa bôa [...] Instituição que tanto progresso tem tido durante o ano de 1949.

S.F. 06.05.1950: Creio que a secção de pintura foi a mais nobre iniciativa doada aos doentes [...] Apesar da falta que pôde ocasionar um recinto propício à um aperfeiçoamento Laboratorio Médico, aqui estamos ocupando lugar.“

schaft einen Blick in das Innere der PatientInnen und bilden eine exzellente Quelle bezüglich der zeitgenössischen Rezeption des Ateliers. Dennoch verletzte der Mediziner Yahn mit der Publikation dieser intimen Aussagen an Familienmitglieder die Persönlichkeitsrechte der PatientInnen und instrumentalisierte die privaten Briefe für seine Zwecke. Die Kontrolle des Briefverkehrs zeigt deutlich, wie entrechtet die PatientInnen in der Klinik waren. Die gerade erst errungenen neuen (künstlerischen) Freiheiten, die in den drei teilweise sehr intimen Aussagen besprochen wurden, implementierte Yahn gezielt in seiner eigenen Publikation.

Im weiterführenden Text macht Yahn primär auf die prekäre örtliche und pekuniäre Situation aufmerksam, indem er den zwei positiven Aussagen über den Nutzen des Ateliers eine negative Bemerkung bezüglich der mangelnden Ausstattung gegenübergestellt. Im Gegensatz zu César, der in seinen manchmal feuilletonistisch wirkenden Texten unbeeinträchtigt sein Interesse an der PatientInnenkunst verfolgte, was weniger aus therapeutischen Gründen, sondern vielmehr aus seinem Interesse an der Avantgarde herrührte, standen Yahns Publikationen. Sein Fokus war die Übertragung seiner Arbeit in der Kunstwelt, wovon die PatientInnen jedoch nur unzureichend profitierten. Die Schattenseite der Bemühungen der MedizinerInnen, ihr Projekt zu popularisieren, war die Instrumentalisierung der Briefe und Kunstwerke, verbunden mit tiefgehenden Einschnitten in die Privatsphäre der zu Behandelnden.

Zur Entdeckung der PatientInnenkunst in den Psychiatrien kam es bereits am Ende des 19. Jahrhunderts. Erst jedoch mit vollzogenem Blickwandel der MedizinerInnen (Prinzhorn, Freud) auf die Kunstwerke, weg von den pathologischen Gesichtspunkten hin zu einem therapeutischen Verständnis im Sinne der Psychoanalyse gelang deren Neubewertung. Zwar von europäischen Schriften beeinflusst, stehen die Brasilianer Osório César und Mário Yahn in puncto Ateliergründung und der damit einhergehenden Institutionalisierung des Analyseprozesses gänzlich singulär in der Wertschätzung der Kunst aus der Psychiatrie da. Diese neue Entwicklung erkannten sie selbst bereits nach kurzer Zeit als abbildungswürdig (Einladung Franco da Costa, Brill) und sie wurde positiv von der Kunstkritik (César, Pedrosa) rezensiert. Neben Osório César gibt es Mitte des 20. Jahrhunderts eine zweite herausragende Ateliergründung in einer brasilianischen Psychiatrie, die im Folgenden vorgestellt werden soll.

II. Fall: Nise da Silveira: Institutionalisierung der PatientInnenkunst in Museen, ab den 1950er-Jahren

2.1 Silveiras therapeutischer Ansatz und der Einfluss von C. G. Jung

Um etwa zehn Jahre zu den Anfängen der Ateliergründung durch Osório César versetzt, begann Nise da Silveira ihre Arbeit in Rio de Janeiro, die zu einer Institutionalisierung der PatientInnenkunst in einem psychiatrieinternen Museum führte, das bis heute besteht. Es wird in diesem Kapitel aufgezeigt werden, dass es im Vergleich zu den artverwandten europäischen Sammlungen wie der *Sammlung Prinzhorn* in Heidelberg oder der *Collecion de l'art Brut* in Lausanne (die einen ähnlich frühen Grundstock haben) zu einer außerordentlich frühen Systematisierung, Institutionalisierung und Ausstellungstätigkeit kam.

Nise da Silveira wird in Brasilien vor allem ab den 1950er-Jahren als Schlüsselfigur der PatientInnenkunst identifiziert. Silveira wurde in Maciό im nordöstlichen Staat Alagoas geboren und studierte Medizin an der Fakultät von Salvador de Bahia, an der sie 1927 ihren Abschluss erhielt. Bereits damals, als einzige Frau in einer Klasse von 127 Männern, fiel ihre Durchsetzungskraft und Hartnäckigkeit außergewöhnlich auf. 1933 siedelte sie sich in Rio de Janeiro an und begann ihre Assistenzzeit an der ersten psychiatrischen Klinik Brasiliens, dem *Hospital da Praia Vermelha*, heute *Instituto Philippe Pinel* genannt. Als junge Staatsbeamtin wohnte sie auf dem Gelände der Psychiatrie, wo sie während der Kommunistischen Revolte von 1935 zum Opfer einer Denunziation wurde. Eine der Pflegerinnen beschuldigte sie des Besitzes kommunistischer Bücher und zeigte sie beim Direktor der Klinik an. Die Beschwerde führte im Folgejahr zu Silveiras Verhaftung und einer 18 Monate andauernden Inhaftierung. Aufgrund der Strafe verlor sie ihre Anstellung beim Gesundheitsministerium und konnte für weitere acht Jahre nicht in den Staatsdienst zurückkehren. Es war genau jene Zeit, in der sich in der Psychiatrie neue Techniken etabliert wurden wie Elektroschocks, Insulinkomata und die Lobotomie. Jedoch hatten die erschütternden Erfahrungen der Zeit im Gefängnis und die Freiheitsberaubung weitreichende Auswirkungen auf ihre spätere medizinische Arbeit im Umgang mit den PatientInnen, die ähnlich entrechtet und bevormundet ‚weggesperrt‘ wurden. Ab 1944 kehrte Silveira auf ihren Posten in der Klinik, jetzt *Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II.*

(CPPIL.)¹⁷⁰ in Engenho de Dentro, Rio de Janeiro zurück. Ihre ersten Erfahrungen dort sind in folgendem Zitat festgehalten:

„During all the years I have been away there came into vogue in Psychiatry a new series of treatments and medications that were not used before. That miserable Portuguese doctor, Egas Muniz, who earned the Nobel Prize had invented lobotomy. Other novelties were the electroshock, the insulin and the cardiazol shocks. I went to work in an infirmary with an intelligent doctor, but who was adapted to those innovations. So he told me: ‘You are going to learn the new medical treatment techniques. We are going to start by the electroshock.’ We stopped in front of the bed of a patient who was there to receive electroshock. The psychiatrist pressed the button and the man convulsed. He told to take the man to the infirmary and asked to bring another one. When the new patient was ready for the shock procedure, the doctor told me: ‘Press the button.’ And I answered: ‘No, I won’t press it.’ From then the rebel began ...“¹⁷¹

In Ablehnung der neuen Techniken und aufgrund der Erfahrungen während ihres Gefängnisaufenthalts und die Repression des Vargas-Regimes ersetzte Silveira, noch rigoroser als César, die Zwangsbehandlungen durch schonende Behandlungsalternativen. Vor der Institutionalisierung des Ateliers und des Museums führte sie bereits 1946 die *Beschäftigungstherapie*¹⁷² in den Therapieplan ein, mit der sie bei ihren vornehmlich an Schizophrenie leidenden KlientInnen¹⁷³ rasch Erfolge erzielte. Schrittweise wurden 17 Aktivitäten wie Gärtnern, Nähen und Buchbinden (Abb. 37) angeboten. Schon Søren Kierkegaard hatte 1849 die Beschäftigung beziehungsweise Arbeit in einem – wenn auch negativen – Zusammenhang, der Verdrängung mit unterbewussten Vorgängen der Seele gesehen:

„[...] man sucht vielleicht durch Zerstreungen – und als Zerstreungsmittel können auch Arbeit und Geschäftigkeit dienen –, eine Dunkelheit über den eigenen Zustand zu bewahren, jedoch wieder so, daß einem nicht ganz deutlich ist, daß man es tut, um Dunkelheit zu schaffen. Oder man ist sich vielleicht sogar bewußt, daß man so arbeitet, um die Seele in Dunkelheit zu versenken, und tut es mit einer gewissen Scharfsinnigkeit und klugen Berechnung, mit psychologischem Einblick, aber doch nicht mit tieferem Bewußtsein von dem, was man tut, und wie verzweifelt dieses Verfahren ist.“¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Centro Psiquiatrico Pedro II. (CPPIL).*

¹⁷¹ Vgl. Nise da Silveira zitiert in UNESCO TV Portuguese: Museu de Imagens do Inconsciente. 2016, 13 min., farbig; http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=film_details&id=4201 [Stand 27.05.2017], Min. 2:51–3:50.

¹⁷² *Secção de Terapêutica Ocupacional.*

¹⁷³ Nise da Silveira spricht von „cliente“ [Klient].

¹⁷⁴ Kierkegaard, Søren: *Die Krankheit zum Tode. Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung.* Übersetzt von A. Bärthold. Halle 1881, S. 58.

Silveira erkannte jedoch vor allem die positiven therapeutischen Ergebnisse bei sich künstlerisch betätigenden KlientInnen. Bei diesen wurde eine grundsätzliche Stabilisierung der Person, ein Rückgang der Medikamentengabe und eine niedrigere Quote der Wiedereinweisungen in das Hospital verzeichnet.

Silveira war weit weniger an öffentlichkeitswirksamen Aktionen orientiert als Osório César. Dennoch gründete sie 1946 das *Atelier für Malerei und Plastik in der Abteilung der Beschäftigungstherapie*¹⁷⁵ mit zugehörigem Ausstellungsraum. Es wurde am 9. September 1946 eröffnet und stand unter der künstlerischen Leitung des jungen Almir Mavigniers (geb. 1925). Nise da Silveira ging mit Mavignier, heute ein international renommierter, brasilianischer Maler und Professor für Malerei an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, eine fruchtbare Kooperation ein. Als Kursleiter war Mavignier für die Bereitstellung von adäquaten Materialien sowie die individuelle Betreuung der KlientInnen zuständig. Er durfte – ähnlich wie seine spätere Kollegin Franco da Costa in Juqueri – die Klienten in ihrer Ausdrucksweise keinesfalls beeinflussen, um das Arbeitsergebnis nicht zu verfälschen. Im Gegensatz zu César waren Silveira und Mavignier jedoch weniger vom *Modernismo*, als von den aufkommenden Theorien des *(Neo-)Concretismo* beeinflusst.¹⁷⁶

Nise da Silveira gab als Anhängerin der Theorien von C. G. Jung ihrer Arbeit mit der Kunst in der Psychiatrie eine andere Ausrichtung als der an den Lehren Sigmund Freuds orientierte Osório César. In Jungs Psychoanalyse war vor allem die klinische Beobachtung der Psyche anhand von produzierten Kunstwerken wichtig und Silveira übernahm dessen Theorie als neue Arbeitsmethode. Sie erkannte in der kreativen Schaffenskraft die Möglichkeiten der Mobilisierung der Selbstheilungskräfte des Subjekts und der „Reorganisation der Psyche“¹⁷⁷. Das Ziel war mit Hilfe der Zeichnung, Malerei und Plastik „einen weniger schwierigen Zugang zu den rätselhaften inneren Phänomenen“¹⁷⁸ zu erhalten. Ihr Ansatz nutzte die Kunst und andere kreative Ausdrucksmöglichkeiten, um eine Verbindung

¹⁷⁵ Ateliê de Pintura e Modelagem da Secção de Terapêutica Ocupacional.

¹⁷⁶ Vgl. zum Sonderaspekt des Einflusses der Psychiatrie und ihren Neuerungen auf den Neo-Concretismo, insbesondere in der Rezeption durch Lygia Clark: Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002.

¹⁷⁷ Melo, Walter: Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: Política, Sociedade e Arte. In: Psicol. USP, Nr. 21, H. 3, 2010, S. 642.

¹⁷⁸ Silveira, Nise da: Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 1981, S. 11. „menos difícil acesso aos enigmático fenômenos internos.“

zwischen Vernunft, Gefühl, Körper und Unterbewusstsein herzustellen.

Die therapeutische Praxis bestand aus zwei Stufen. Zuerst wurden die KlientInnen während des Mal- und Zeichenaktes begleitet und bei der Visualisierung ihrer inneren Konflikte und Regungen unterstützt. In einem zweiten Schritt wurden die Kunstwerke einer jungianischen Analyse unterzogen. Die Kooperation Nise da Silveiras mit C. G. Jung in Zürich liegt außerhalb des hier behandelten Themas und es wird nur kurz am Ende des Folgekapitels näher darauf verwiesen.¹⁷⁹

Es war niemals die Absicht Silveiras, die Kunstwerke zu verkaufen oder über sie kunstkritisch zu schreiben. Das Kunstwerk diente bei Siveira vielmehr einem therapeutischen Zweck, die KlientInnen besser zu verstehen. Mithilfe der Archivierung der Kunstwerke aus verschiedenen Schaffens- und Krankheitsphasen der KlientInnen wollte sie einen Fundus an Bildmaterial erhalten, durch dessen Dechiffrierung sie einen Zugang zur psychischen Entwicklung erhalten wollte. In starkem Gegensatz dazu stand Osório César, der intensiv durch seine Publikationstätigkeit und die Einladung von Alice Brill das Atelier popularisierte und den Verkauf der Kunstwerke duldet (was automatisch einschloss, dass keine große zusammenhängende Sammlung entstehen und überdauern konnte). Durch die große Materialsammlung und unter der Prämisse des Verkaufsverbots erklärte sich Silveira dennoch bereit, die PatientInnenkunst – erst in hauseigenen und dann hausexternen – Ausstellungen zu besprechen.

2.2 Ausstellungen des Ateliers und deren Rezeption

Für Nise da Silveira in Rio de Janeiro war Osório Césars Schritt – heraus aus dem privaten Raum der Klinik, hinein in die Öffentlichkeit des Museums – richtungsweisend und prägend.

¹⁷⁹ Von Almir Mavignier liegt der piktorale Beweis des nahen Verhältnisses von Nise da Silveira zu C. G. Jung vor. Mavignier – bereits nach Ulm übersiedelt – fotografierte am 2. September 1957 die Ausstellungseröffnung mit Bildern des *MII* aus Rio de Janeiro anlässlich des II. Psychiatrie-Kongress in Zürich. C. G. Jung, der die Ausstellung eröffnete, war primär an der sich wiederholenden Form des Mandalas interessiert. So zitierte ein Wandtext der Ausstellung C. G. Jung: „Der Terminus Mandala wurde gewählt, weil dieses Wort den rituellen oder magischen Kreis bezeichnet, welcher besonders im Lamaismus und sodann auch im tantrischen Yoga als Yantra, als Instrument der Kontemplation gebraucht wurde.“ Siehe Zitat und ausführliche Fotoserie In: Ausst.Kat. Almir Mavignier: Poster. 01.05.–29.06.2003. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt. Ingolstadt 2003, S. 79–82.

Silveira strebte jedoch keine Verkaufsausstellungen an, sondern wollte die Kunstwerke aus Engenho de Dentro lediglich öffentlich zeigen, ohne sie zu veräußern. Bereits drei Monate nach der Eröffnung der Malwerkstatt gab es genug Material, um eine kleine Ausstellung zu organisieren, welche am 22. Dezember 1946 mit Bildern von PatientInnen zuerst im *CPPIL* gezeigt wurde (Abb. 38, 38a). Dieselbe Ausstellung wurde dann in die Räumlichkeiten des Bildungsministeriums im Stadtzentrum Rio de Janeiros transferiert, wo sie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich war. Es folgten weitere Ausstellungen des Ateliers, welche zum Großteil von Almir Mavignier organisiert wurden. Die im Februar des Jahres 1947 gezeigte Ausstellung wurde sogleich in einer Kritik von Mário Pedrosa in der Tageszeitung *Correio da Manhã* in den höchsten Tönen gelobt und kommentiert. Auch in den Folgejahren wurden das Atelier und seine KünstlerInnen primär durch Pedrosas Texte der Öffentlichkeit vorgestellt.

„Eine der mächtigsten Funktionen der Kunst – eine Entdeckung der modernen Psychologie – ist die Offenbarung des Unbewussten [...]. Die Bilder des Unbewussten sind nur eine Symbolsprache, zu deren Dechiffrierung der Psychiater sich verpflichtet. Aber niemand kann verneinen, dass diese Bilder wahrlich [...] Kunstwerke darstellen.“¹⁸⁰

Wieder war es der Text eines Kunstkritikers und nicht der eines/einer MedizinerIn, der öffentlich den künstlerischen Wert der von Silveiras KlientInnen erzeugten Kunstwerke verhandelte, was ihr aber für die Wertschätzung ihrer medizinischen Arbeit missfiel. In obigem Zitat verteidigt Mário Pedrosa die Theorie, dass die Medizin und (Tiefen-)Psychologie nötig gewesen waren, um das Unbewusste der menschlichen Psyche zu entdecken. Die Produktion von Bildwerken waren somit für Silveira eine Art ‚Handwerkzeug‘, um jenes Unbewusste und überdies durch die psychische Krankheit Verdeckte an die Oberfläche zu transportieren. Dessen Gehalt müsse dann von den MedizinerInnen entziffert werden. Pedrosa sah in der PatientInnenkunst jedoch kein reines Therapiemittel im Sinne eines Ventils für die KlientInnen. Vielmehr erkannte er in den Bildern ausstellungswürdige Kunstwerke. Trotz dieser Erkenntnis und seines außerordentlichen Interesses kam es zum persönlichen Kontakt zwischen Pedrosa und dem Atelier erst später im Folgejahr, ab 1948, als der Kunstkritiker zu Mavigniers Mentor avancierte.

¹⁸⁰ Silveira, Nise da: *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro 1981, S. 14. „Uma das funções mais poderosas da arte – descoberta da psicologia moderna – é a revelação do inconsciente, [...]. As imagens do inconsciente são apenas uma linguagem simbólica que o psiquiatra tem por dever decifrar. Mas ninguém impede que essas imagens e sinais sejam, [...] enfim constituindo em si verdadeiras obras de arte.“

Die Ausstellungstätigkeit des *CPPII*. blieb in der Folge keinesfalls auf Rio de Janeiro und nicht-museale Räume beschränkt. Auch die im Kontext der Arbeit von Nise da Silveira entstehende Sammlung fand Eingang in die Kunstmuseen von São Paulo, die Stadt, die zu dieser Zeit wichtigster Schmelztiegel neuer avantgardistischer Tendenzen war. Die Medizinerin wollte mithilfe der Gegenüberstellung der PatientInnenkunst mit Kunstwerken aus dem akademischen Kontext beweisen, dass ungeachtet einer schweren Persönlichkeitsstörung die ästhetische Wahrnehmung intakt bleiben konnte. Der Vergleich zwischen ‚akademischer‘ und ‚klinischer‘ Kunst auf Augenhöhe konnte jedoch nur mithilfe des Kontextwechsels der Werke aus den geschlossenen Räumen der Klinik in die Öffentlichkeit der Museen entstehen. In einem ersten Schritt wurde die Kunstwelt in die Klinikwelt eingeladen. So folgte 1949 der französische Kunstkritiker und erste Direktor des *MAM-SP*, Leon Degand, der Einladung Almir Mavigniers, die Werkstätten des *CCPII*. zu besuchen (Abb. 39). Degand zeigte sich sehr beeindruckt von der künstlerischen Qualität der Arbeiten und erkannte deren ästhetischen Wert.¹⁸¹ In einem zweiten Schritt folgte der Empfang der Klinikwelt in der Kunstwelt. Degand wählte persönlich im *CPPII*. Kunstwerke nach rein künstlerischen Aspekten aus und zeigte sie in der von ihm kuratierten Ausstellung „9 Künstler aus Engenho de Dentro, Rio de Janeiro“¹⁸² im Oktober 1949. Im durch Francisco Matarazzo Sobrinho 1948 gegründeten und soeben erst eröffneten *MAM-SP* wurden Kunstwerke von neun KünstlerInnen aus dem Atelier der psychiatrischen Klinik von Rio de Janeiro gezeigt (Abb. 40, 41, 41a). Im Vorwort des Kataloges wendete sich Nise da Silveira an die breite Öffentlichkeit des Kunstmuseums:

„[...] die Verrückten werden allgemein als idiotisch und absurd betrachtet. Es war schwer gefallen zu akzeptieren, dass diese von den Hospizen gezeichneten Personen in der Lage sind, etwas Vergleichbares zu den legitimen [akademisch gerechtfertigten] Kunstwerken zu realisieren – und sich somit just auf dem Gebiet der Kunst behaupten, der höchsten menschlichen Aktivität. [...] Wir konnten heute zeigen, dass selbst nach langjähriger Krankheit die Intelligenz intakt und die Empfindungsvermögen sehr lebendig bleiben.“¹⁸³

¹⁸¹ Vgl. den umfassenden Briefwechsel zwischen Leon Degand und Nise da Silveira in Vorbereitung der Ausstellung „9 Artistas de Engenho de Dentro“. Bereits am 15. September 1949 stellte León Degand eine Liste mit der Erstauswahl der Arbeiten aus Engenho de Dentro zusammen. Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo (enthält das Archiv des *MAM-SP* bis 1950).

¹⁸² Ausst.Kat. 9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro. Museu de Arte Moderna São Paulo. Oktober 1949.

¹⁸³ Silveira, Nise da: *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro 1981, S. 16. „[...] os loucos são considerados comumente ser emburrecidos e absurdos. Custará admitir que indivíduos [...] rotulados em hospícios sejam

Die Medizinerin wurde nicht überdrüssig zu wiederholen, dass trotz der teilweise schwerwiegenden Krankheitsbilder eine künstlerische Betätigung möglich und sinnvoll sei. Im Katalog beschrieb Nise da Silveira die besondere Schaffenskonstellation und künstlerische Begabung trotz langjähriger Klinikaufenthalte einiger KlientInnen. Die von Degand ausgewählten 179 Werke der neun KünstlerInnen konnten nun auf der ‚neutralen‘ Ausstellungsoberfläche eines Kunstmuseums bezüglich ihrer künstlerischen Qualitäten betrachtet werden und die medizinische Analyse trat in den Hintergrund. Einem Brief¹⁸⁴ des Nachfolger Degands, Lourvial Gomes Machado an den Kunstkritiker Mário Pedrosa zufolge, fand zur Ausstellung eine nicht weiter dokumentierte Tagung statt, zu welcher Pedrosa eingeladen wurde.¹⁸⁵

Erst auf dieser Ausstellung oder Tagung im *MAM-SP* 1948 kam es wohl zum persönlichen Kontakt zwischen Almir Mavignier und Mário Pedrosa. Mavignier lud in Eigeninitiative Mário Pedrosa sogleich ein, das Atelier besuchen.¹⁸⁶ Die leitende Medizinerin Nise da Silveira war anfangs aus politischen Gründen gegen diese Einladung und den Austausch.¹⁸⁷ Trotz der zwischen Silveira und Pedrosa bestehenden politischen Differenzen war ihr bewusst, dass die Arbeit aus der Klinik unbedingt weiterhin der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden musste. Durch Mário Pedrosas starkes Engagement für das Atelier mittels seiner öffentlichkeitswirksamen Kritiken in den Zeitungen und Magazinen lernte sie bald den Wert seiner einflussreichen Publikationstätigkeit zu schätzen. In Engenho de Dentro konnte Pedrosa schließlich sein Konzept der *Arte Virgem* (für jenseits des

capazes de realizar alguma coisa comparável às criações legítimas artistas – que se afirmem justo no domínio da arte, a mais alta atividade humana. [...] Hoje está demonstrado que mesmo após longos anos de doença a inteligência pode conservar-se intacta e a sensibilidade vivíssima.“

¹⁸⁴ Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo. Brief São Paulo, 20.10.1949.

¹⁸⁵ Nach einem Brief von Pietro Maria Bardi an Nise da Silveira, vom 25. März 1950, wollte Pietro Maria Bardi nach der Ausstellung eine Publikation – als erste Publikation des *Instituto de Arte Contemporânea do MASP* – nur mit den Bildern von Raphael Domingues machen. Wahrscheinlich wurde Bardis Idee nie umgesetzt, da sich keine Beweise für eine solche Veröffentlichung im Archiv des MASP befinden.

¹⁸⁶ Interview mit Almir da Silva Mavignier, 19.09.2014. Pedrosa war vor allem von den Arbeiten des Patienten Emygdio de Barros fasziniert, brachte ihm Materialien, besuchte ihn zusammen mit Mavignier zu Hause und ging mit ihm auf kleinere Exkursionen außerhalb der Klinik.

¹⁸⁷ Nise da Silveira, Ex-Kommunistin, nannte Mário Pedrosa, Ex-Trotzkist, gegenüber Almir Mavignier „Esse traidor!“ [Dieser Verräter!]. Mário Pedrosa, seit 1926 Mitglied der Kommunistischen Partei Brasiliens (PCB), lernte während einer Reise nach Moskau bei einem Zwischenhalt in Berlin die trotzkistische Opposition kennen und wurde Leiter der Gruppe in Brasilien. Im Mai 1940 wendete er sich jedoch nach einer Auseinandersetzung mit Trotzki von ihm ab und musste Mexiko verlassen. Mavignier stellte sich seiner Vorgesetzten Silveira trotz dieser Differenzen mutig entgegen und überließ ihr die Ausladung Pedrosas. „Wenn Sie ihn hinauswerfen wollen: Tun Sie es. Ich tue es nicht.“ [Interview der Autorin mit Almir Mavignier, 19.09.2014]. Letztlich konnte Pedrosa bleiben.

Mainstreams entstandene Kunst) direkt am Objekt entwickeln. Darüber hinaus wurde die Kunst aus Engenho de Dentro nicht nur von kunstkritischer Seite rezipiert. Der Einfluss der PatientInnenkünstlerInnen auf Mavigniers MalerInnenkollegInnen Abraham Palatnik ist belegt.¹⁸⁸ Am Ende der 1940er-Jahre wurde der noch der figurativen Malerei verpflichtete Palatnik von Mavignier in das *CPPII* eingeladen. Von seinem ersten Kontakt mit der dort produzierten Kunst von PatientInnen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen ist ein Zitat erhalten, das sein Erstaunen über den Gehalt der Arbeiten der Schizophrenen wiedergibt: „Ich dachte, ich sei ein ausgebildeter Künstler. Doch ich beschloss von Neuem zu beginnen. Die schulische Ausbildung im Atelier [der Akademie, Anm. der Autorin] war für gar nichts mehr gut.“¹⁸⁹

Für Palatnik war die Tatsache, dass die KünstlerInnen, vor allem Raphael Domingues und Emygdio de Barros keine Kunstakademie besucht hatten, so prägend, dass er daraus Konsequenzen für seine künstlerische Arbeit zog. Der Einfluss war so stark, dass er sich von der figurativen Malerei abwendete und ab 1951 die ersten *Kinechromatischen Apparaturen*¹⁹⁰ produzierte. Mário Pedrosa beschreibt ihn wie folgt:

„[...] Not to mention that terrible Abraham Palatnik, inventor, builder, maker of mobiles and artist of intelligence, who spares neither half measures nor concessions to those between here and there.“¹⁹¹

Die Ausstellungen der Kunstwerke aus dem Atelier von Nise da Silveiras und Almir Mavignier – die eigentlich der reinen Analysearbeit vorbehalten waren – entwickelten eine große Strahlkraft. Aufgrund des zusätzlichen Engagements des Museumsdirektors Degand und des Kunstkritikers Pedrosa aus São Paulo systematisierte sich die Ausstellungstätigkeit mit Kunstwerken aus der Psychiatrie in großen Institutionen und mit eigener Nomenklatur. Letztlich ist es jedoch Nise da Silveiras Ansatz, keine Kunstwerke zu verkaufen und von jedem/jeder PatientInnenkünstlerIn einen Bildfundus über einen län-

¹⁸⁸ Morais, Frederico: Abraham Palatnik. Um pioneiro da arte tecnológica. In: Retrospectiva Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor. São Paulo 1999, S. 9.

¹⁸⁹ Wandtext aus der Ausstellung: Abraham Palatnik – A Reinvenção da Pintura. vom 02.07.–15.08.2015 *MAM-SP*: „Pensava que eu era um artista formado. Resolvi começar de novo. A disciplina escolar, de ateliê, não servia para mais nada.“

¹⁹⁰ Aparelhos cinecromáticos.

¹⁹¹ Pedrosa, Mário: Grupo Frente. In: The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents. New York 2016, S. 260. (Text erstmalig 1957 publiziert)

geren Zeitraum anzusammeln, zu verdanken, dass sich das Museum in Engenho de Dentro institutionalisieren konnte und bis heute Betsand hat.

2.3 Filmische Dokumentation der PatientInnen von Leon Hirszman (1983–1986)

Die von Leon Hirszman (1937–1987) gedrehte Trilogie¹⁹² konzentriert sich auf die KünstlerInnen Fernando Diniz, Adelina Gomes und Carlos Pertuis. Der dazu im Vergleich in Kapitel 3.3 beschriebene Film von Marcos Sellos¹⁹³ zu den PatientInnen des *Espaço Aberto ao Tempo (EAT)* wird meines Erachtens zeigen, wie eine offene, auf Augenhöhe mit den PatientInnen gedrehte Dokumentation der Arbeits- und Lebensumstände aussehen könnte. In starkem Gegensatz dazu steht der Film von Leon Hirszman, der sich ab 1983 bis in das Jahr von seinem Tod den „Bildern des Unbewussten“ aus Engenho de Dentro widmete. Der Filmemacher schuf eine Serie von Dokumentationen über drei schizophrene KünstlerInnen aus der psychiatrischen Klinik *Pedro II.* in Rio de Janeiro. Das gesamte Projekt wurde von Nise da Silveira koordiniert und 1986 abgeschlossen.

Die drei KünstlerInnen kommen nicht selbst zu Wort, sind jedoch in ihrer Umgebung und beim Arbeiten an der Leinwand festgehalten. Nach der Eingangssequenz, in der sich die überlagernden Stimmen der in die Kamera sprechenden Frauen zu einem undurchdringbaren Gewirr steigern, findet ein plötzlicher Szenenwechsel statt. Acht Personen laufen auf ein hohes vergittertes Tor zu, das unaufgefordert von einem Wächter aufgesperrt und geöffnet wird (ab Min. 5:01). Daran anschließend wird die Entstehungsgeschichte des Museums erzählt und wie sich die bildende Kunst im Rahmen der Beschäftigungstherapie durchsetzte, indem die künstlerischen Expressionen erstens zu einer grundlegenden Stabilisierung der PatientInnen führten und zweitens einer Analyse durch die PsychiaterInnen im jungianischen Sinn unterzogen werden konnten (Min 5:41–14:23). Nach einem

¹⁹² I. Hirszman, Leon: *Imagens do inconsciente. No reino das mães: Adelina Gomes.* Leon Hirszman Produções. Vertrieb Funarte. Rio de Janeiro 1983–1985. 55 min., farbig; VHS/NTSC.

II. Hirszman, Leon: *Imagens do inconsciente. Carlos Pertuis: a barca do sol.* Leon Hirszman Produções. Vertrieb Funarte. Rio de Janeiro 1983–1985. 70 min., farbig; VHS/NTSC.

III. Hirszman, Leon: *Imagens do inconsciente. Em busca do espaço cotidiano: Fernando Diniz.* Leon Hirszman Produções. Vertrieb Funarte. Rio de Janeiro 1983–1985. 80 min., farbig; VHS/NTSC.

¹⁹³ Sellos, Rodrigo; Tardin, Rená: *Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete.* Produção Universidade Federal Fluminense/ Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig. Trailer <https://vimeo.com/13655241> [Stand 26.03.2017]; Film mit englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017].

Schnitt werden sechs Männer in einem nur mit Betten eingerichteten Schlafräum liegend und auf dem Gang stehend gefilmt, die umso mehr den Kontrast verdeutlichen, als die Kamera in Fernando Diniz' Zimmer gelangt. Es zeigt sich ein individuell gestalteter Raum mit Bett und Nachtkästchen, Tisch, Malutensilien und Bildern an der Wand, der an ein kleines Atelier erinnert. Eine ebensolch kontrastreiche Symbolik tritt bei Diniz' begleitetem Weg auf den Gängen der Klinik nach draußen aus dem Dunkeln des Inneren in das Licht des Hofes auf, zu der ein nicht weiter erklärter Text „em busca do espaço cotidiano“ [auf der Suche nach dem alltäglichen Raum] eingeblendet wird (Min. 14:55–16:38). In der nächsten Szene geht es um den Patienten Diniz und seinen klinischen Zustand. Er kommt jedoch nicht selbst zur Sprache, sondern es werden lediglich Fakten aus seiner Krankenakte zitiert und mit erkennungsdienstlichen Fotos illustriert. Diese Darstellungsart erinnert mehr an VerbrecherInnenfotografien aus dem Polizei- oder Gefängnis-kontext als an ein Krankenhaus. Mit diesem stark konstruierten und sehr gefärbtem Bild der Person Diniz lernen die BetrachterInnen erst am Schluss vom ersten Teil der Trilogie den Künstler und seine Werke kennen (Min. 17:07–30:06). Auch über seine Kunstwerke gibt Diniz im Film selbst keine Auskunft. Sowohl die Bedeutung der Abstraktion (durch ein Zitat des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer erklärt), als auch die verschiedenen auftretenden Formen (offene/geschlossene Kreisformen, variationsreiche Mandalas; Sternformen: lediglich einer Analyse nach C. G. Jung unterzogen) werden näher erklärt.

Hirszman hat nur die Kunstwerke und das Umfeld der PatientInnen dokumentiert, hatte es jedoch unterlassen, die Porträtierten selbst zu Wort kommen zu lassen, was in der dargestellten Zusammenschau von Wohn- und Arbeitsort sowie Arbeitsweise von hoher Aussagekraft hätte sein können. Diese Distanziertheit ist umso erstaunlicher, da Hirszman Regisseur des *Cinema Novo* war (welches gleichzeitig am Ende der 1950er-Jahre mit der Musikrichtung des *Tropicalismo* entstanden war). Diese Filmrichtung zeichnete sich vor allem durch seine besondere Authentizität, Dialogfreudigkeit und Kritik aus. Der doch sehr distanzierte und von außen beobachtende Film passt nur in seiner Themenwahl zum *Cinema Novo*, als Gegenbewegung zu den Kinofilmen Hollywoods, indem Mythen, persönliche Obsessionen, soziale Probleme und Folklore in der Psychiatrie von Engenho de Dentro dokumentiert wurden. Stellt man das filmische Material aus Engenho de Dentro aus den 1980er-Jahren den Fotografien Alice Brills der 1950er-Jahre gegenüber, überwiegen

scheinbar die Vorteile des bewegten Bildes. Dennoch erfahren wir durch Brills Notizen auf den Versos und die mit Bedacht ausgewählten Bildausschnitte deutlich mehr über die PatientInnen, ihr Umfeld und ihre Beweggründe als in Hirszmans Film.

Nach dem sehr kurzen visuellen Ausflug an den Entstehungsort der Kunst in Engenho de Dentro konzentriert sich in diesem Fall die Forschung auf die Sammlung und Ausstellungstätigkeit. Das Atelier und die Arbeitsbedingungen wurden in Engenho de Dentro definitiv weniger umfangreich dokumentiert. Dennoch blieb die Klinik von Rio de Janeiro besser im kollektiven Gedächtnis. Warum? Die Beantwortung dieser Frage schließt sich im folgenden Kapitel an.

2.4 Resultat: Institutionalisierung der PatientInnenkunst in Museen

Für die Wege der Institutionalisierung der PatientInnenkunst in der Zeit ab 1951 ist ein Vergleich der beschriebenen Psychatrien von Juqueri und Engenho de Dentro aufschlussreich. Der Blick konzentriert sich vorwiegend auf die Institutionalisierung der Kunst von Psychiatrie-Erfahrenen in Museen und der einhergehenden Rezeption der PatientInnenkunst durch das Publikum. Anders als der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr 1948 für die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts prognostiziert hatte und das Museum schlechthin als Symptom für den „Verlust der Mitte“¹⁹⁴ einschätzte, setzte sich Nise da Silveira mit aller Kraft und allem Fachwissen dafür ein, ein Museum zu gründen, in welchem gerade ebenjene Mitte beziehungsweise jenes Zentrum geschaffen werden konnte, welches die PatientInnenkunst archiviert, ausstellt und pflegt. Untersucht man den Verbleib der beiden Sammlungen, so bestätigt sich – im Gegensatz zu Osório César – nur Nise da Silveiras bewahrender Ansatz, indem sie durch die systematische Institutionalisierung eines Museums eine Sammlungseinheit schaffen und bis heute bewahren konnte. Die Besonderheit des Verbleibs der PatientInnenkunst von Rio de Janeiro in einer Einheit wird erst klar durch die Gegenüberstellung mit der fast gänzlichen Auflösung der Sammlung von São

¹⁹⁴ Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 31–32. Sedlmayr versucht, die bildende Kunst als Zeichen der Zeit zu deuten und durch ihre Analyse Rückschlüsse auf das gesellschaftliche Klima und vorherrschende Denkweisen zu erhalten. Sedlmayr wollte, dass der moderne Mensch sich auf klassische Formen und alte Ausdrucksformen besinne.

Paulo. Im Folgenden steht deshalb die stark divergierende Sammlungsgeschichte der beiden Häuser im Fokus.

Primär bekannt wurde die Kunst aus der Psychiatrie im Jahrzehnt der 1950er-Jahre vor allem durch die Forschung, Aktivitäten und Ausstellungen von Nise da Silveira in Rio de Janeiro. Silveira verfolgte einen bewahrenden Ansatz mit dem oftmals als rigoros empfundenen Verbot der Veräußerbarkeit der Werke. Durch die tägliche Arbeit im Atelier wuchs immer und wächst bis heute die Sammlung rasch an.¹⁹⁵ Silveira empfand alle von ihren KlientInnen produzierten Kunstwerke dem Krankenhaus zugehörig.¹⁹⁶ Auch sämtliche Kunst, die außerhalb der Klinik entstanden war, ging zum Großteil in der Sammlung des 1952 von Nise da Silveira gegründeten, hospitalinternen *Museu de Imagens do Inconcientes (MII)* auf, das am 20. Mai des Jahres eröffnet wurde. Mit der Institutionalisierung ihrer Arbeit konnte sich Nise da Silveira vom Ausstellungsbetrieb der großen Kunstmuseen emanzipieren. Das *MII* ist das zentrale Organ in Brasilien für die Sammlung, Erforschung und Aufbewahrung der sowohl medizinisch als auch künstlerisch interessanten Leistungen psychotischer Prozesse. In seiner bisherigen Existenz trug das Museum mit mehr als 100 Ausstellungen in Brasilien und dem Ausland zur Anerkennung des künstlerischen Wertes der PatientInnenkunst bei. Bis heute schwelt jedoch ein Streit zwischen dem *MII* und den Angehörigen der KlientInnen bezüglich der Eigentumsrechte der Werke und die Frage nach der Zugehörigkeit bleibt zumindest für die Arbeiten, die jenseits der Klinikmauern entstanden oder dort nach dem Tod der KlientInnen weiter gelagert werden, ungeklärt. Vor allem der bis heute existierende Konflikt ungelöster Eigentumsrechte der Kunstwerke, welche in den beiden Kliniken unterschiedlich gehandhabt wurden, bedarf einer separaten juristischen und ethischen Erörterung. Der Hauptkritikpunkt richtet sich gegen das *MII*, welches die Werke nicht gekauft hat, sondern die ihm durch die vor Ort herrschenden Arbeits- und Archivierungsmethoden zugefallen sind. Was passiert jedoch mit den *Œuvres post mortem*? Wie ist die Regelung mit den Angehörigen gehandhabt? Mário Pedrosa und Almir Mavignier vertraten die Meinung, dass wenigstens bei den von ihnen organisierten Exkursionen, die KlientInnen das Recht hätten, die extern ent-

¹⁹⁵ Laut UNESCO waren es im Jahr 2016 ca. 360.000 registrierte Kunstwerke.

http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=film_details&id=4201 [Stand 27.05.2017].

¹⁹⁶ Wenn auch aus anderen Beweggründen heraus muss Silveiras Vorgehen durchaus kritisch gesehen werden. Ähnlich Yahn und César sprach auch sie ihren KlientInnen sehr viel Eigenverantwortung und das Recht über ihre Kunst zu entscheiden ab.

standenen Werke zu besitzen und zu verkaufen. Laut Nise da Silveira war jedoch nicht die KünstlerIn EigentümerIn, sondern „der Staat“.¹⁹⁷ Für den Umgang der mit den Kunstwerken lebender KlientInnen mag die Praxis bis heute als aktuell und zukunftsweisend gelten. Beim Umgang mit den Nachlässen verstorbener KlientInnen bewegen sich die Kliniken jedoch in einer Grauzone. Vor allem die Angehörigen wünschen sich dringend eine Lösung und gegebenenfalls Zugriff auf die Kunstwerke.

Darüber hinaus war Silveiras Arbeit auch international erfolgreich. Mit ihren Ideen und einigen Werken aus der Klinik nahm sie an drei Weltkongressen für Psychiatrie teil: zeitgleich wie César 1950 in Paris, sowie 1957 in Zürich 1957 und 1993 in Rio de Janeiro. Als Nise da Silveira 1957 erstmalig in Zürich war, wurden auf dem *Zweiten Internationalen Kongress für Psychiatrie* Werke aus Engenho de Dentro ausgestellt. Wichtig war, dass sie mit C. G. Jung persönlich zusammentraf, um sich ihrer Ideen im Zusammenhang mit seiner Lehre zu versichern. In Zürich kulminierte die Arbeit der HauptprotagonistInnen Rio de Janeiros (Nise da Silveira, Carl Gustav Jung, Almir Mavignier) in einer fotografischen Serie.¹⁹⁸ Jung eröffnete persönlich eine Ausstellung mit Gemälden, vor allem Mandalas des *MII*, welche von dem nun in Europa lebenden Almir Mavignier installiert worden war.¹⁹⁹ Nach Silveiras Rückkehr von der Konferenz 1957, bei der ihr von Jung persönlich große Anerkennung für ihre Arbeit entgegengebracht worden war, initiierte sie in Brasilien die Studiengruppe zu C. G. Jung.

Festzuhalten bleibt, dass durch den vorrangig medizinischen Entstehungskontext die Kunstwerke rein zu Analyse Zwecken gesammelt wurden. Durch deren Sammlung und Gegenüberstellung über einen längeren Zeitraum erhoffte Silveira einen Zugang in die psychische Innenwelt der KlientInnen zu erhalten. Dieser Ansatz wurde auch von ihrem Mentor C. G. Jung als folgerichtig eingeschätzt und es etablierte sich ein reger Austausch zwischen Zürich und Rio de Janeiro. Da die Masse an Material stark zunahm, entschloss

¹⁹⁷ Vgl. Interview der Autorin mit Almir Mavignier 19.09.2014. Inwiefern die für den Staat vereinnahmte Haltung auf Silveiras politisch kommunistische Orientierung zurückzuführen ist, bleibt zu kontextualisieren.

¹⁹⁸ Abgedruckt in: Ausst.Kat. Ingolstadt 2003. Almir Mavignier: Poster. 01.05.-9.06.2003. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt. Ingolstadt 2003 Ausst.Kat. Ingolstadt 2003. Almir Mavignier: Poster. 01.05.-29.06.2003. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt. Ingolstadt 2003, S. 77–82.

¹⁹⁹ Neben der Installation der Ausstellung produzierte Almir Mavignier eine Fotografieserie, die heute zu seinem Privatarchiv gehört. Der Schweizer Psychiater C. G. Jung ist mit Nise da Silveira und anderen InteressentInnen in ein Gespräch zum Aspekt des Mandalas in den Zeichnungen psychisch Kranker vertieft. Sie wurde teilweise in Reily, Lucia / Pompeu e Silva, José Otávio (Hrsg.): *Marcas e memórias*. Almir Mavignier e o Ateliê de Pintura de Engenho de Dentro. Campinas 2012. reproduziert. Vollständig ist sie in Almir Mavignier: Poster. 01.05.-29.06.2003. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt. Ingolstadt 2003. zu finden.

sich Silveira, die Kunstwerke nicht nur als Analyseinstrument im Museumsarchiv zu verwenden, sondern in Ausstellungen mit der Öffentlichkeit zu teilen.

Vergleicht man die Sammlungen aus Rio de Janeiro und São Paulo mit ähnlichen europäischen Beispielen, zeigt sich, dass es dort verzögerte Sammlungstendenzen und Ausstellungen gab. Nise da Silveira nimmt zwar in Brasilien mit ihrer Sammlung von PatientInnenkunst eine singuläre Stellung ein, betrachtet man das Feld jedoch aus einer europäischen Perspektive, gibt es weitere Beispiele aus der Geschichte. Die spezialisierte Sammlungstätigkeit der PatientInnenkunst – welche durch das medizinische Interesse am Anschauungsmaterial genährt wurde – schlug sich in Europa vermehrt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nieder.²⁰⁰ Im Folgenden fächert eine kurze Chronologie die Tendenzen des 20. Jahrhunderts in Europa auf und ordnet kurz die Heidelberger „Sammlung Prinzhorn“ und die Lausanner „Collection de l’art brut“ ein.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Werke von PsychiaterInnen und MedizinerInnen aus einem wissenschaftlichen Interesse heraus für diagnostische Zwecke gesammelt. Früh entstanden die ersten Pioniersammlungen von PatientInnenkunst im *Bethlem Mental Asyl* in London und die des *Crichton Royal Hospital* in Schottland. Zur größten Sammlung ihrer Art in Deutschland zählt die des österreichischen Kunsthistorikers und Psychiaters Hans Prinzhorn. Prinzhorn fühlte sich seinem französischen Vorläufer Marcel Réja (das Pseudonym des Psychiaters Dr. Paul Meunier (1873–1922) in der Klinik von Villejuif)²⁰¹ verpflichtet, der bereits 1901 in einem bebilderten Artikel in der *Illustrierten Revue Universelle* seine Hauptgedanken über die „Kunst der Geisteskranken“ im Artikel „L’Art malade: dessins de Fous“ zusammengefasst hatte.²⁰² Réja verneinte, im Gegensatz zu den folgenden Generationen, dass es einen spezifischen Stil bei psychiatrieeerfahrenen KünstlerInnen gab, sondern sie nur allgemeine Merkmale aufwiesen „wie bei dem gesunden Künstler: Offenheit, Einfallsreichtum und Geduld.“²⁰³ Unter dem Eindruck der Arbeit

²⁰⁰ Vgl. Rhodes, Colin: *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. London 2000, S. 8.

²⁰¹ Thévoz, Michel: Marcel Réja. Entdecker der Kunst der Verrückten. In: Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): Réja, Marcel: *Die Kunst bei den Verrückten*. Wien, New York 1997, S. 3.

²⁰² Auguste, Marie: *Le Musée de la folie*. In: *Je sais tout*, H. 9. 1905, S. 353–360. Zitiert nach Michel Thévoz: Marcel Réja. Entdecker der Kunst der Verrückten. In: Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): Réja, Marcel: *Die Kunst bei den Verrückten*. Wien, New York 1997, S. 3.

²⁰³ Réja, Marcel: *Die Kunst bei den Verrückten*. In: Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): Réja, Marcel: *Die Kunst bei den Verrückten*. Wien, New York 1997, S. 18.

Dr. Paul Meuniers richtete der Chefarzt der Klinik von Villejuif Dr. Auguste Marie (1865–1934) eine Sammlung in einem kleinen Museum, genannt *Musée de la folie* auf dem Gelände ebenjener Anstalt ein. Zwei Jahre später führte Meunier die begonnenen Überlegungen in seinem Buch „L’Art chez les Fous“²⁰⁴ mit zahlreichen Abbildungen und Texten weiter aus, das bereits im Erscheinungsjahr einen so großen Erfolg hatte, dass eine zweite Auflage vorbereitet wurde.²⁰⁵ Die an der psychiatrischen Klinik Heidelberg von Emil Kraepelin (1856–1926) begründete Lehrsammlung mit etwa 5.000 Objekten aus verschiedenen Häusern des deutschsprachigen Raumes versammelt Zeichnungen, Gemälden, Stickereien und weitere PatientInnenkunst. Als Direktor der Klinik von 1890–1903 stellte Kraepelin bei der Beobachtung von psychisch Kranken fest, dass diese über eine gewisse kreative Schaffenskraft verfügten. Vergleichbar mit Heidelberg ist die Sammlung des an der Bernischen Klinik Waldau tätigen Psychiaters Walter Morgenthaler (1882–1965), welche unter anderem das bekannte Œuvre von Adolf Wölfli (1864–1930) beherbergt. 1921 publizierte Morgenthaler erstmals eine Monografie über einen Patienten in der Psychiatrie, in der er diesen explizit als Künstler bezeichnete: „Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli“²⁰⁶. Mit diesem Buch begann die Rezeption der PatientInnenkunst und es zeigte sich das Phänomen, dass sich akademisch ausgebildete, gesunde so genannte „normale“ KünstlerInnen von der PatientInnenkunst auf besondere Weise beeinflussen ließen. Ein Jahr nach Morgenthalers Buch erschien 1922 das erste Werk, das sich umfassend mit der „Bildnerie der Geisteskranken“²⁰⁷ befasste. In seinem „Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung“ präsentierte Hans Prinzhorn innovative Theorien über die künstlerische Produktion der PatientInnen. Nicht nur durch Prinzhorns weiter gefassten Forschungsansatz, aber wohl auch durch die zahlreichen, teilweise farbigen Abbildungen, wurde das Gebiet der PatientInnenkunst erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Kunst von PatientInnen wurde in den darauffolgenden Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg, trotz der Bemühungen von Prinzhorn und Co., in einer marktorientierten Taktik weiterhin als pathologisch etikettiert. Falls kein künstle-

²⁰⁴ Réja, Marcel: *L’Art chez les Fous*. Paris 1907/1908.

²⁰⁵ Thévoz, Michel: Marcel Réja. Entdecker der Kunst der Verrückten. In: Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): *Réja, Marcel: Die Kunst bei den Verrückten*. Wien, New York 1997, S. 5.

²⁰⁶ Morgenthaler, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler*. Adolf Wölfli. Bern 1921.

²⁰⁷ Prinzhorn, Hans: *Bildnerie der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Wien, New York 1994 (1922).

risch oder kunsthistorisch geschultes Personal zur Seite gestellt wird, werden – teilweise bis heute – die Besonderheiten des Stils klinisch auffälliger PatientInnen mit psychopathologischen Symptomen verknüpft.²⁰⁸ Nun bestand und besteht die Gefahr, die Psychiatrie-Erfahrenen aus der Gesellschaft auszugrenzen.²⁰⁹ Die Personen bleiben in ihrem künstlerischen Schaffen und ihrer künstlerischen Existenz zwar bestehen, ihre Werke werden von nun an jedoch mit dem Label des *Outsiders* behaftet. Die Einordnung (zahlreicher avantgardistischer) Werke in das pathologisierte Gebiet der Geisteskrankheit erleichterte vermeintlich die Kunstbewertung.

Erst durch die 1963 von Harald Szeemann (1933–2005) kuratierte Ausstellung „Insania Pingens“ in der Kunsthalle Bern wurde erstmals die vorherrschende Haltung und die einhergehenden Deutungsmuster hinterfragt. 250 Artefakte der Heidelberger Sammlung Prinzhorn standen erstmalig seit dem Zweiten Weltkrieg in einem Kunstmuseum auf dem kunsthistorischen und gesellschaftlichen Prüfstand, wodurch Szeemann die Diskussion über eine neue Betrachtung, Einordnung und Denkweise von Kunst aus der Psychiatrie einforderte. Im Jahr 1972 wendete sich Szeemann der Berner Sammlung zu und stellte auf der *documenta 5* in Kassel Adolf Wölfli mit einer Ausstellung der breiten Öffentlichkeit vor.²¹⁰

Neben der Sammlung Prinzhorn muss auf die von Jean Dubuffet (1901–1985) initiierte *Collection de l'Art Brut* verwiesen werden, die 1975 – im Gründungsjahr der Adolf Wölfli-Stiftung am Kunstmuseum Bern – als Schenkung nach Lausanne gelangte und 1976 ihre Tore für das Publikum öffnete. Entstanden ist die Sammlung durch den französischen Künstler, der ab 1945 die Schweizer psychiatrischen Anstalten besuchte und begann, eine Sammlung von PatientInnenkunst zusammenzutragen. Dubuffet entwickelte den Begriff der *Art brut*, den er nicht nur auf PatientInnenkunst anwendete, sondern auf jegliche andere künstlerisch tätige Produktion von Randgruppen ausweitete. In Abgrenzung zur

²⁰⁸ Michel Thévoz verweist in diesem Kontext auf das „psychiatrische Machtstreben“. Die Zeichnungen und Schriften der PatientInnen werden bis heute als klinische Dokumente wahrgenommen. Mangels eines speziellen künstlerischen Wissens übertragen die PsychiaterInnen die klinischen Grundsätze der medizinischen Symptomatik. Die akademische Darstellung verweist für sie auf einen gesunden Geist, ihre Abweichungen hingegen in einen pathologischen Bereich. Das Klinikpersonal entscheidet dann über Internierungen etc. und versucht ihre Entscheidungen auf dem klinisch fassbaren Material zu basieren. Vgl. Thévoz, Michel: Marcel Réja. Entdecker der Kunst der Verrückten. In: Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): Réja, Marcel: Die Kunst bei den Verrückten. Wien, New York 1997, S. 6.

²⁰⁹ Vgl. Voigtländer, Wolfram: Künstlerische Werke von Psychiatrie-Erfahrenen. S. 17 (dieser Arbeit).

²¹⁰ Vgl. Voigtländer, Wolfram: Künstlerische Werke von Psychiatrie-Erfahrenen. Von der Isolation in den Anstalten zur Ateliergemeinschaft. In: Soziale Psychiatrie 03/2013, S. 5.

akademischen Kunst sucht er nach kreativem Schaffen jenseits der kanonisierten Lehrstätten. Heute gelten Dubuffets Ansichten als überholt. Dennoch bleibt die Faszination seiner *Collection de l'Art Brut* bis heute bestehen. Spätestens seit Ende des vergangenen Jahrhunderts hat somit das Fach Kunstgeschichte sukzessive seine Interpretation und Lesart der Kunstwerke etablieren können.²¹¹

Susan Sontag konnte in ihrem Essay „Aids und seine Metaphern“²¹² 1997, das eng auf den vorangegangenen Text „Krankheit als Metapher“ bezogen ist, erfolgreich Metaphern und Bilder von Krankheit aufspüren, die bis heute in der westlichen Gesellschaft kursieren. So ist in diesem Kontext relevant, „daß Geisteskrankheit eine Quelle künstlerischer Kreativität oder Spiritualität sein könne.“²¹³ Auf Sontag wird im Kapitel zu Lygia Clarks Heilmethode noch einmal eingegangen, in welchem aufgezeigt wird, wie die Künstlerin Clark die Grenze zwischen Krank- und Gesundsein neu definiert und mittels ihrer Kunstwerke verschiedene Personenkreise aktiv einbezogen hat.

In der jüngeren Vergangenheit haben verschiedene Forschungs-, Ausstellungs- und Publikationsprojekte der Beschäftigung mit der Kunst von PsychiatriepatientInnen in Europa neue Impulse verliehen: Nachdem das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (*SIK-ISEA*) bereits in den 1970er Jahren Michel Thévoz' Monografie und Werkverzeichnis zu Louis Soutter als Band 4 der Reihe „Œvrekataloge Schweizer Künstler“ herausgegeben hatte, wurde 2013 in Zusammenarbeit mit der *Fondation Aloïse* erstmals ein Œvrekatalog der Schweizer Art-Brut-Künstlerin, Aloïse Corbaz, als Online-Werkverzeichnis erstellt. Des Weiteren wurde 2014 ein an der Zürcher Hochschule der Künste (*ZHdK*) angesiedeltes Projekt präsentiert, das bisher wenig bekannte Werke von KünstlerInnen aus psychiatrischen Anstalten der Schweiz seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigte. Weitere Beiträge zum Verständnis künstlerischer Schaffensprozesse von psychisch Erkrankten zeigt eine zunehmende Anzahl von Ausstellungen zum Thema. Auf einige Beispiele sei verwiesen: Das *Ulmer Stadthaus* zeigt regelmäßig Werke von „Outsider Artists“, wie die Werkschau von Gustav Mesmer (2005) oder die Einzelausstellung zu Norman Seibold 2008.²¹⁴ Die Frankfurter *Schirn Kunsthalle* zeigte 2010 die große Ausstellung

²¹¹ Folglich sind die DirektorInnen der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg und der *Collection de l'Art Brut* in Lausanne KunsthistorikerInnen.

²¹² Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern*. Frankfurt a. M. 2012 (1997).

²¹³ Ebd., S. 93.

²¹⁴ Vgl. <http://www.stadthaus.ulm.de/stadthaus/outsider%20art.48153.htm> [Stand 01.10.2017].

„Weltenwandler“.²¹⁵ Der Berliner *Hamburger Bahnhof* widmete in der mehrteiligen Ausstellungsreihe „Secret Universe“ von 2011–2013 verschiedenen KünstlerInnen mit und ohne Psychiatrie-Erfahrung eine Plattform, die innerhalb des etablierten Kunstdiskurses bisher weitgehend unberücksichtigt blieben.²¹⁶ Spezielle Preise wie der „Euward“, welcher von der *Augustinum Stiftung* seit 2000 ausgelobt wird, kommt unter anderem im Münchner *Haus der Kunst* und dem *Buchheim Museum der Phantasie* zur Ausstellung.²¹⁷ Die Werke der PatientInnen werden jedoch nicht nur ausgestellt, sondern gehen dauerhaft in Institutionen ein und auf. So ist im Kunstmuseum Bern ganzjährig ein Saal der ständigen Ausstellung der Kunst Adolf Wölfli gewidmet und die Institution der *Adolf-Wölfli-Stiftung* hat ein ständiges Gastrecht im Kunstmuseum.²¹⁸ Das *Lille Métropole, musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut Musée des Beaux Arts (LaM)* in Nordfrankreich verpflichtet sich nicht nur im Namen, sondern hat besonders der Kunst von Psychiatrie-Erfahrenen eine große Abteilung in einem Neubau gewidmet.²¹⁹ Anders und ohne große Deklaration gehen in der Sammlung des *Museum of Modern Art (MoMA)* in New York Werke auf, die früher der strengen Trennung zum etablierten Kunstmarkt akademisch ausgebildeter KünstlerInnen unterlag.²²⁰ Neben den großen Kunstmuseen gibt es eine Vielzahl von kleinen Instiutionen, die Werke von Psychiatrie-Erfahrenen und Menschen mit geistiger Behinderung fördern und oftmals den psychiatrischen Einrichtungen angeschlossen sind.²²¹

²¹⁵ Vgl. <http://www.schirn.de/ausstellungen/2010/weltenwandler/> [Stand 01.10.2017].

²¹⁶ Vgl. Secret Universe I: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ausstellungen/detail/secret-universe-i.html>; Secret Universe II: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ausstellungen/detail/secret-universe-ii.html> , Secret Universe III: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ausstellungen/detail/secret-universe-iii.html> , Secret Universe IV: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/hamburger-bahnhof/ausstellungen/detail/secret-universe-iv.html> [alle Stand 01.10.2017].

²¹⁷ Vgl. <https://www.euward.de/euward/uebersicht/> [Stand 01.10.2017].

²¹⁸ Vgl. <https://www.kunstmuseumbern.ch/de/service/ueber-uns/stiftungen/adolf-woelfli-stiftung-104.html> [Stand 01.10.2017].

²¹⁹ Vgl. <http://www.musee-lam.fr/la-collection-en-ligne> [Stand 01.10.2017].

²²⁰ z.B. Matt Mullican, William Edmondson.

²²¹ Die Auseinandersetzung in Brasilien mit dem Thema PatientInnenkunst erfolgte jüngst auf São Paulo Biennale von 2012, die einen großen Bereich dem *Outsider-Artist* Arthur Bispo do Rosário (1909–1989) widmete und sein Werk selbstverständlich in die Ausstellung (inter)nationaler renommierter KünstlerInnen einfügte. Zu seinem Werk existiert das *Museo Bispo do Rosário Arte Contemporânea* in Rio de Janeiro. Vgl. <http://museubispodorosario.com/museu/o-museu/> [Stand 06.02.2018]. Davor konzentrierte sich das Interesse an der PatientInnenkunst in der von Walter Zanini kuratierten 16. Biennale von São Paulo 1981 unter dem Titel „Arte Incomum“. Ausst.Kat. São Paulo 1981. 16. Bienal de São Paulo. Arte Incomum. São Paulo 1981. Darüber hinaus gab es im Jahr 2000 die bereits erwähnte letzte gro-

Müssen den PatientInnen und ihrer Kunst eigene Museen gegründet werden? Oder würde dies zu einer weiteren Stigmatisierung und Behaftung mit einem Label führen? Heute weiß man, dass es unter den sogenannten Outsider-Artists, PatientInnenkünstlerInnen und Psychiatrie-Erfahrenen kein erhöhtes kreatives Potential gibt, auch wenn es auf den ersten Blick so erscheint. Susan Sontag hat treffend die vermeintliche Verbindung zwischen Krankheit und „erhöhter (fiebriger) Geistestätigkeit“²²² entlarvt, die seit der Romantik umhergeisterte.

„Wie aus Ehrerbietung vor all jenen berühmten Schriftstellern und Künstlern, die in syphilitischer Verblödung endeten, gelangte man zu der Überzeugung, daß die durch Neurosyphilis verursachten Schädigungen des Hirns sich befruchtend auf das Denken und Kunstschaffen auswirkten.“²²³

Trotzdem faszinieren die PatientInnen besonders ihr Umfeld jenseits der Psychiatrie durch die kreativen Lösungen und Obsession mit der sie ein Kunstwerk schaffen.

Wolfram Voigtländer hat festgehalten, dass es keine Kriterien gibt, ein einzelnes Kunstwerk der *Art Brut* zuzuordnen, auch wenn sie in der/dem BetrachterIn eine vermeintlich stärkere Wirkung und Emotion auslösen. Um trotzdem die bestehende Unterscheidung zur akademischen Kunst zu beschreiben, stellte Voigtländer folgenden Katalog mit Anhaltspunkten²²⁴ auf (die Erweiterungen beziehungsweise Kritikpunkte sind in eckigen Klammern dahinter gesetzt):

- Zuordnung/Labeling: Er/Sie war/ist psychiatrischer Patient. [Dabei muss darauf geachtet werden, nicht wieder in genau die im Vorangegangenen kritisiertsten Fällen zu tappen ohne, wenn die Etikettierung stattfindet. Eventuell wäre es besser, den psychiatrischen Aufenthalt als Teil der Biografie der PatientInnen zu betrachten, sowie man auch in der Interpretation nicht-psychiatrischer KünstlerInnen äußere Einflussfaktoren mitbeachtet.²²⁵]
- Er/Sie hat keine künstlerische Ausbildung.

ße Ausstellung zum Thema im Rahmen der 500-Jahr-Feier von Brasiliens Entdeckung. Vgl. Ausst.Kat. São Paulo 2000. Mostra do Redescobrimento. Imagens do Inconsciente. 23.04.-07.09.2000. Parque Ibirapuera. Pavilhão Lucas Nogueira Garcez. Pavilhão Civilli Matarazzo. Pavilhão Patres Manoel da Nóbrega. São Paulo 2000.

²²² Sontag, Susan: Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern. Frankfurt a. M. 2012, S. 93.

²²³ Sontag, Susan: Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern. Frankfurt a. M. 2012, S. 93.

²²⁴ Voigtländer, Wolfram: Künstlerische Werke von Psychiatrie-Erfahrenen. Von der Isolation in den Anstalten zur Ateliergemeinschaft. In: Soziale Psychiatrie 03/2013, S. 7.

²²⁵ Vgl. ähnlich wie Yayoi Kusama (geb. 1929), die ebenfalls geprägt durch psychisch abweichendes Verhalten sehr obsessiv gearbeitet hat. Dies wurde jedoch in den neuesten Ausstellungen schlicht als Teilaspekt behandelt, der die Bewertung und Interpretation ihrer Arbeit generell jedoch nicht allein dominiert.

- Er/Sie wird unaufgefordert kreativ.
- Er/Sie arbeitet obsessiv, unermüdlich und lässt sich weder beeinflussen noch beirren in dem, was er/sie tut.
- Er/Sie hat seine eigene, unverwechselbare Formensprache.
- Er/Sie wird kreativ, ohne direkte Vorbilder zu haben.
- Er/Sie drückt sich in unterschiedlichen Formen, Materialien und Medien aus.
- Er/Sie sieht seine Arbeit nicht als Kunst an [trifft auf manche PatientInnenkünstlerInnen nicht zu].
- Er/Sie arbeitet nicht für Geld oder Anerkennung.
- Er/Sie verwendet häufig billiges Material, Müll, weggeworfene Dinge, weil sie für ihn in seiner Situation verfügbar sind, stellt daraus aber höchst ästhetische Dinge her.
- Er/Sie hat häufig ein leidvolles Leben mit massiven Kränkungen und schweren seelischen Krisen gehabt, die ihn zu einem (künstlerischen) Ausdruck drängten, der für ihn subjektiv vor allem die Funktion einer Krisenbewältigung hat bzw. hatte.

Voigländers aufgestellter Katalog kann in den meisten Punkten sowohl auf PatientInnen als auch akademisch ausgebildete KünstlerInnen angewendet werden. Die Grenze zwischen beiden KünstlerInnen-Gruppen ist somit im Lauf der Jahre verschwommen. Die Sammlungstätigkeit speziell von PatientInnenkunst – welche primär durch das medizinische Interesse am Anschauungsmaterial genährt wurde – wird in der jüngeren Vergangenheit in Europa und Nordamerika auch von großen Ausstellungshäusern wie dem *Kunstmuseum Bern*, *MoMA New York* und *LaM* unterstützt. Diese jüngeren europäischen Entwicklungen unterstreichen durch ihren zeitlichen großen Abstand von 50 Jahren mit den brasilianischen Tendenzen umso mehr die große Dynamik der Felder Psychiatrie und Medizin in Brasilien.

Ein halbes Jahrhundert zuvor zählte die Juqueri-Sammlung bereits 800 Gemälde und einige Skulpturen, die von rund 100 Frauen und Männern produziert worden waren. Schrittweise konnten sich die bisher einem kleinen Kreis um die Mediziner Yahn und César vorbehaltenen Kunstwerke aus dem Kontext der Klinik mit der Hilfe von publizierten Artikeln lösen und einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Osório César war durch sein Engagement als Kunstkritiker sensibel für die öffentlich wirksamen Vermark-

tungsplattformen, auf welchen er seine Ideen verbreiten konnte. So realisierte er von den 1930er- bis 1960er-Jahren Ausstellungen, um die Kunstwerke aus Juqueri gezielt zu popularisieren. Bereits 1933 organisierte César zusammen mit dem Künstler Flávio Carvalho die Veranstaltung *Monat der Kinder und Geisteskranken*²²⁶, die am 28. August 1933 im Sitz des *Clube dos Artistas Modernos (CAM)*²²⁷ in der Rua Pedro Lessa Nr. 2 im Zentrum São Paulos eröffnet wurde. Der Club lockte

„Wissenschaftler, Intellektuelle und Künstler, welche neue Fragen an neue Themen adressierten, so die proletarische Kunst (Tarsilia do Amaral), Marxismus und Kunst (Mário Pedrosa), Zeichnungen von Kindern und deren pädagogischer Wert (Pedro Alcântara), [und] die Kunst der Verrückten und der Avantgarde (Osório César).“²²⁸

Die führenden Köpfe ihrer jeweiligen (künstlerischen) Stilrichtung schlossen sich im *CAM* zusammen. Die Initiative des Clubs verdeutlicht die offene Szene der Stadt São Paulo, durch ihre Bereitschaft, alternative Kunstproduktionen zu diskutieren. Die Veranstaltung konkretisierte das Interesse nach Austausch, das zwischen Kunstwelt, Medizin und Psychologie bestand. César brachte sich zweimal ein. Als Teil des umfangreichen Rahmenprogrammes hielt er den Vortrag „Vergleichende Studie zwischen der Kunst der Avantgarde mit der Kunst von Geisteskranken“²²⁹, der im Jahr 1934 unter ähnlichem Titel²³⁰ und erweitert publiziert wurde. Darüber hinaus organisierte er eine, die Veranstaltung begleitende Ausstellung, welche alternative Produktionsumstände – Kunst von Kindern und PatientInnen – aufzeigen sollte und ermöglichte, die eingefahrenen kulturellen Sehtraditionen aufzubrechen. Das gemalte Poster zur Ausstellung verwies auf die Arbeiten aus Juqueri und forderte die/den BesucherIn zum Erwerb der Kunstwerke auf, eine Tat-

²²⁶ *Mês das Crianças e dos Loucos*. Genauere Details über die Person Carvalho, seine fruchtbare Kooperation mit Osório César, ausgiebig illustriert in: Flávio de Carvalho. *A Revolução Modernista no Brasil*. CCBB São Paulo 07.02.–29.04.2012, S. 161–175.

und: Carneiro Amin, Raquel / Reily, Lucia: O „Mês das Crianças e dos Loucos“: um olhar sobre a exposição paulista de 1933. In: *ARS* 11, H. 22. 2013, S. 123–142.

²²⁷ Kulturelle Vereinigung aus São Paulo, die am 24. November 1932 gegründet wurde, um neue künstlerische Ausdrucksformen des *Modernismo* zu fördern. Die Gründungsmitglieder des etwa ein Jahr bestehenden Clubs waren die Künstler Flávio de Carvalho, Emiliano Di Cavalcanti, Antonio Gomide und Carlos Prado. Der Hauptsitz des *CAM* in der Rua Pedro-Lessa im Zentrum São Paulos, wo zuvor die Ateliers der Künstler waren, entwickelte sich zu einem beliebten Treffpunkt der Intellektuellenszene São Paulos. Vgl. *Enciclopédia Itaú Cultural: Clube dos Artistas Modernos (CAM)*.

²²⁸ Zanini, Walter: *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930–40*. O Grupo Santa Helena. São Paulo 1991, S. 38.

„cientistas, intelectuais e artistas que abordaram temas novos para o meio, como a arte proletária (Tarsilia do Amaral), marxismo e arte (Mário Pedrosa), o desenho infantil e seu valor pedagógico (Pedro de Alcântara), a arte dos loucos e as vanguardas (Osório César).“

²²⁹ *Estudo Comparativo Entre a Arte de Vanguarda e a Arte dos Alienados*.

²³⁰ César, Osório: *A arte nos loucos e vanguardistas*. Rio de Janeiro 1934.

sache, die Césars Umgang mit PatientInnenkunst grundlegend von dem Ansatz Nise da Silveiras unterschied. Im Interview mit der Zeitung *Correio de São Paulo* kommentierte Flávio Carvalho den Erfolg des Ausstellungsformats:

„Die Ausstellung von Zeichnungen der Geisteskranken und Kinder im *Clube dos Artistas Modernos* ist wichtiger, als sie auf den ersten Blick erscheint, denn sie zeigt der Öffentlichkeit eine Reihe von Problemen, an deren Anblick sie nicht gewöhnt ist.“²³¹

Carvalho beschreibt hier vor allem den Kern der Neuheit der Ausstellung. Primär sollte das Publikum in seiner Rezeption überrascht werden und dessen Sehtradition hinterfragt werden. César hatte mit der Einführung der PatientInnenkunst in die Ausstellungswelt erfolg und organisierte in der Folge weitere Verkaufsausstellungen, etwa während des *Salon der Kunst von Geisteskranken*²³² parallel zur zweiten SAM 1942. Welche Werke aus dem Krankenhaus ausgewählt und verkauft wurden, ist nicht überliefert.

Der Austausch Césars blieb jedoch nicht auf Vorträge und kleinere kommerzielle Ausstellungen beschränkt. So suchte er den Kontakt zu den neu gegründeten Museen der Stadt. Im 1947 gegründeten *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* wurde bereits im ersten Ausstellungsjahr an der Schnittstelle der Disziplinen Kunst und Medizin die Tagung *Die Wissenschaften Medizin und Kunst*²³³ zum interdisziplinären fachlichen Austausch abgehalten.²³⁴ Die zehntägige Konferenz zeigte erneut, nun von Seiten eines Kunstmuseums, den Wunsch nach der Kollaboration zwischen den Fachdisziplinen. Dieser, im Vorfeld der Tagung publizierte, Artikel verdeutlicht die Spannung, mit der die Veranstaltung erwartet wurde:

„Ernesto Mendes, Präsident der Hauptabteilung für Kultur der Medizinervereinigung von São Paulo,

²³¹ Carvalho, Flávio: A curiosa exposição de trabalhos artísticos de loucos e crianças no clube dos artistas modernos. In: *Correio de São Paulo*, 07.09.1933, S. 6. „a exposição de desenhos de alienados e crianças no Clube dos Artistas Modernos é mais importante do que parece a primeira vista porque traz aos olhos do publico uma série de problemas que ele não ésta acostumado a encarar.“

²³² Salão de Arte dos Alienados.

²³³ Ciências Médicas e Arte. Tagung im Museu de Arte de São Paulo, (MASP) 20.–30.10.1948.

²³⁴ Eine Notiz von Ernesto Mendes zu den Themen der Tagung ist im Archiv des MASP erhalten. MASP: Box 34_Programa_2:

- 1) 29. De setembro, às 21 horas: Instalação do curso do Prof. Carlo Foá sobre FORMA E ESTRUTURA (especialmente corpo humano) NA NATUREZA E NA ARTE.
- 2) Dr. Sílvio Marone: SEXUALIDADE E ARTE; Dr. Pedro da Silva Dantos: ALUNICAÇÃO E ARTE.
- 3) Dr. Hilton Neves Tavares: DA CONCEPÇÃO ARTÍSTICA E DA DA CONCEPÇÃO MÓRBIDA; Dr. Carvalhal Ribas: RELAÇÕES ENTRE ARTISTAS DE GÊNIO E LOUCURA.
- 4) 20. Outubro as 21 horas: Sérgio Millet (escritor): MÉDICO E CRÍTICA Médico e crítica; Osório César: EXPRESSÃO ARTÍSTICA NOS ALIENADOS.
- 5) Rino Levi (arquiteto): ARQUITETURA SANITÁRIA.
- 6) Dr. Atíloz Flosi: TERAPÊUTICA PELA MÚSICA.

hat einen kulturellen Austausch dieser beiden Entitäten vorgeschlagen, eine Idee, die aufgrund der vielen Schnittstellen zwischen der Bildenden Kunst und der Medizin, auf großes Interesse stößt. Es wurden für folgenden Monat Mai eine Reihe von Konferenzen beschlossen, mit dem übergreifenden Thema ‚Die medizinische Wissenschaft und die Kunst‘. [...] Von den verschiedenen Interpretationsansätzen der menschlichen Anatomie der Renaissance-Maler bis hin zur totalen Zerstörung der Anatomie in der aktuellen modernen Phase; die künstlerische Produktion von Psychopathen, welche vielfach mit den Zeichnungen von Kindern vergleichbar ist, [...]; Diese und viele andere werden in dieser interessanten Vortragsreihe diskutiert werden.“²³⁵

Ernesto Mendes, Direktor der *Abteilung für Allgemeine Kultur der Ärztevereinigung von São Paulo*²³⁶, hatte ein Manuskript für den Ablauf zusammengestellt, das die VertreterInnen diverser Fachrichtungen gleichermaßen mit Beiträgen involvierte und in welchem PsychiaterInnen, KünstlerInnen und Intellektuelle aus Medizin und Kunst wie der Künstler Flávio de Carvalho und die Kritiker Lourival Gomes Machado (1917–1967), Sérgio Miliet und Luís Martins (1907–1981) durch ihr Interesse am Thema die Popularität von PatientInnenkunst förderten. Für den 20. Oktober 1948 war Osório César's Vortrag „Der künstlerische Ausdruck bei den Geisteskranken“²³⁷ angesetzt. Neben seiner Rede organisierte César parallel zur Tagung – zum Großteil mit Werken aus seiner privaten Sammlung – die ab dem 19. Oktober zwei Monate laufende erste Schau von KünstlerInnen aus Juqueri im MASP. Die umfassende *Erste Kunstausstellung aus dem Krankenhaus Juqueri*²³⁸ wurde mit großem Interesse von medizinischer und künstlerischer Seite rezipiert. Der im MASP erhaltene Pressespiegel²³⁹ dokumentiert die große Wirkung, welche die Tagung

²³⁵ Original: „As Ciências médicas e a arte“_Recorte do Jornal „As ciências medicas e a Arte“. 17.02.1948 [Autor unbekannt, wahrscheinlich Pietro Maria Bardi] Diário de São Paulo: MUSEU DE ARTE: Die medizinische Wissenschaft und die Kunst. „Ernesto Mendes, presidente do Departamento de Cultura Geral da Associação Paulista da Medicina propôs um intercambio cultural entre estas duas entidades, idéia de grande interesse devido aos muitos pontos de contacto que existem entre as artes plasticas e a medicina. Ficou resolvido que para a proximo mês de maio será organizada uma serie de conferencias, com o tema geral de ‚As Ciencias Medicas e a Arte‘. [...] As diversas interpretações da anatomia humana nos pintores da Renascença, até a destruição total da anatomia, na atual fase da arte, [...]; produção artistica dos psicopatas, que tanta relação tem com o desenho das crianças [...]; estes, e muitos outros, são abordados nesta interessante serie de palestras.“ In: Historisches Archiv / Bibliothek und Dokumentationszentrum / MASP / Dossier „As ciências médicas e a arte“1948 / Cx03/ P34. Título atribuida 1948 – Conferência

²³⁶ Departamento de Cultura Geral da Associação Paulista de Medicina (APM).

²³⁷ A expressão artistica nos alienados.

²³⁸ 1ª Exposição de Arte do Hospital do Juqueri, im Museu de Arte de São Paulo (MASP) 19.10.–19.12.1948.

²³⁹ Folgende neun Artikel wurden im Archiv des MASP bzgl. der Konferenz vorgefunden und ausgewertet. Archiv MASP: Box 3/Umschlag 34; Título atribuida 1948 – Conferência „As Ciências médicas e a arte“_Programma 2

28.09.1948. Diário de São Paulo, o.V.: No Museu de Arte. Relações entre medicina e arte numa série de conferencias. Exposição de desenhos executados por alienados e de projetos sobre arquitetura sanitaria.

und Ausstellung auf das Publikum, die KritikerInnen und RezensentInnen gemacht hatte. Der Tagung und Ausstellung im September 1948 folgten mindestens sieben Artikel in den zeitgenössischen Zeitungen, welche die Veranstaltung im *MASP* besprachen und diskutierten. Da das *MASP* erst jüngst eröffnet und als wichtige Initiative im Kulturbereich wahrgenommen worden war, genoss es ohnehin eine gesteigerte Aufmerksamkeit. In diesem Rahmen positionierte César sein museales und wirtschaftliches Interesse und konnte sich einer erhöhten Aufmerksamkeit sicher sein. Osório César verfolgte nicht nur den Wissenstransfer zwischen den Fächern, sondern auch aus Europa und brachte 1949 einige Werke von KünstlerInnen der Sammlung aus Juqueri zur großen *Art Brut*-Ausstellung *L'art brut préféré aux arts culturels* von Dubuffet nach Paris. Danach zeigte er zwischen dem 18. und 27. September 1950 Werke aus Juqueri bei der von Robert Volmat organisierten Ausstellung *Exposição de Arte Psicopatológica*²⁴⁰, welche während des *Ersten Internationalen Psychologiekongresses* (1950, Paris) als Parallelprogramm lief. Im Jahre 1951 folgte im *MAM-SP* Ausstellung *geisteskranker Künstler* [Exposição de Artistas Alienados]. Die vier großen Ausstellungen in den mitunter international agierenden Häusern beweisen das rege Interesse seitens der Klinik, die PatientInnenkunst forciert publik zu machen. Bezüglich einer der letzten großen Ausstellungen aus Juqueri im *MASP* 1954 wendete sich Osório César in einer Art öffentlichen Danksagung an die Bevölkerung São Paulos:

„Die Ausstellung der bildenden Künstler aus dem Krankenhaus Juqueri hat großes Interesse erregt und viele der ausgestellten Werke wurden erworben. Als Institution, arm wie wir sind, [und] ohne ein Minimum an Regierungshilfe, hoffen wir auf die Unterstützung der Menschen in São Paulo, die

30.09.1948. Diário de São Paulo. o.V.: Ciências Médicas e Arte. Não deve a expressão artística estar ligada às formas sensíveis. O sentido da conferência de hoje, do prof. Carlo Foá, no Museu de Arte.

30.09.1948. Diário de São Paulo. o.V.: Relações entre a Medicina e a Arte.

30.09.1948. Diário de São Paulo. o.V.: As Formas da Natureza e a Liberdade do Artista. (palestra)

17.10.1948. Diário de São Paulo. o.V.: No Museu de Arte. Exposição de arquitetura sanitária. Mostra de pintura, desenhos e esculturas de alienados.

20.10.1948. Folha da Noite. o.V.: Estudo das manifestações artísticas para estabelecer etapas da evolução humana.

20.10.1948. Diário de São Paulo. o.V.: Entre os alienados a forma mais prática à evasão dos próprios sentimentos é a arte desornativa. Expõe o sr. Osório Cesar as linhas principais da conferência que pronunciará hoje.

09.02.1949. Diário da Noite. o.V.: No Museu de Arte. Primitivos, loucos e arte popular.

09.02.1949. Diário da Noite. o.V.: Hoje a Conferência do Sr. Sergio Milliet.

09.02.1949. Folha da Noite. Osório Cesar: Artes Plásticas. Programação do Museu de Arte de São Paulo para 1949.

²⁴⁰ Der Begriff der „L'Art psychopathologique“ geht auf Robert Volmat von 1956 zurück. Volmat, Robert: *L'Art psychopathologique*. Paris 1956.

sich so sehr für die künstlerischen Ausführungen interessieren.“²⁴¹

Der finanzielle Druck aufgrund der mangelnden staatlichen Förderung führte jedoch gleichzeitig zu einem regelrechten Ausverkauf der Juqueri-Sammlung. Folglich wurde mit wachsender Popularität der PatientInnenkunst in den Kunstmuseen ein Großteil der Sammlung kommerzialisiert. Von 1951 bis 1958 ging das Engagement aus Juqueri stetig und deutlich zurück²⁴² und die Ausstellungen aus Juqueri verschwanden nach 1958 praktisch. Letztlich waren nicht mehr genug Bilder erhalten, um neue Präsentationen zu gestalten oder gar für die Forschung zu archivieren. Schließlich kam es zu einem Ende der Ausstellungstätigkeit und weitestgehender Auflösung der Sammlung. Einige Zeichnungen aus der Anfangszeit gingen als Spende von Osório César 1948 an das *MASP* und befinden sich bis heute in dessen Archiv. Darüber hinaus verwahren wohl die Erben von Mário Yahn ein größeres Konvolut von Zeichnungen und Gemälden aus Juqueri. Der zurückgebliebene Rest der Sammlung geriet in Vergessenheit bis die Arbeit von Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz in den 1990er-Jahren zu deren Neu-Entdeckung führte. Was von der Sammlung nicht weggegeben worden war, wurde auf dem Gelände des Hospitals Juqueri von einer Gruppe von Forscher- und MitarbeiterInnen gefunden, katalogisiert und bearbeitet. Heloisa Ferraz und ihre Forschergruppe konnte im Dezember 1985 im alten Wohngebäude des ersten Direktors das *Museu Osório César*²⁴³ einweihen. Dessen Archiv enthält vor allem Werke (Zeichnungen, Gemälde, Skulpturen und Gravuren), die zum Großteil in die Gründungsjahre der *ELAP* in den 1940er- und 1950er-Jahren zu rechnen sind.

Das Fazit der Arbeit in Engenho de Dentro zeigt folgende zwei Ergebnisse. Einerseits entstand eine enorme öffentliche Wirkung, zuerst durch die Ausstellungen im Bildungsminis-

²⁴¹ César, Osório: A Exposição dos Artistas Plásticos de Juqueri. In: GAZETA. o.D. [wahrscheinlich zur Ausstellung im April 1954 im *MASP*]. „A Exposição dos Artistas Plásticos do Hospital do Juqueri tem despertado grande interesse e muitos dos trabalhos expostos lá foram adquiridos. Sendo uma insituição pobre como é, sem o minimo auxilio governamental, espera poder contar com o apoio do povo de São Paulo que tanto tem se interessado pelas manifestações de Arte.“

²⁴² Es folgte eine Ausstellung 1952 im *Maison Nationale de Chareton* in Paris. Im Rahmen der 400-Jahr-Feier der Stadt São Paulo 1954 wurden erneut Kunstwerke im *MASP* gezeigt. 1955 im *Clube dos Artistas e Amigos da Arte*, SP, genannt ‚Clubinho‘ [Club der Freunde der Kunst und Künstler – „das kleine Clubhaus“]. Die *Galeria Prestes Maia* in São Paulo zeigte 1956 Juqueri-Künstler. Trotz der Verschlechterung der finanziellen Situation im Jahr 1957 wurden weitere fünf Ausstellungen durchgeführt: in Atibaia und Santos im Staat São Paulo, an der Fakultät für Rechtswissenschaften, erneut im ‚Clubinho‘ und *Galeria Prestes Maia*, beide in São Paulo. Danach ist nur noch eine Ausstellung in der *Galeria Prestes Maia* dokumentiert.

²⁴³ Das Museum stand 2014 jedoch wegen des schlechten Zustandes seiner Bausubstanz der Öffentlichkeit nicht mehr zur Verfügung.

terium Rio de Janeiro und später durch die Förderung der Leiter des *MAM-SP* (Matrazzo Sobrinho, Degand, Machado). Andererseits war das Atelier von Nise da Silveira sui generis ein Ort der Geselligkeit und des Austausches, an welchem sich die jungen KünstlerInnen (Mavignier, Palatnik, Serpa) mit dem Kunstkritiker (Pedrosa) und den PatientInnenkünstlerInnen verbinden und austauschen konnten. Letztlich führte die von Nise da Silveira verfolgte Sammlungspolitik und Gründung eines Museums zur Dokumentation und Überlieferung ihrer Arbeit bis heute.

Das Fazit der Arbeit in Juqueri hingegen zeigt, dass Osório César erstmalig Ausstellungen mit PatientInnenkunst – eine bis dato als marginal geltende Kunstproduktion aus der Psychiatrie – in einem großen Museum zur Ausstellung brachte und somit einer großen Öffentlichkeit zugänglich machte. Die PatientInnenkunst wurde nun ins Zentrum eines künstlerischen Interesses gerückt und konnte durch das Ausstellungsdisplay des Museums, einer ‚akademischen Kunstproduktion‘ ebenbürtig, wahrgenommen werden. Césars tiefer Blick für die Könnerschaft der PatientInnen und Popularisierung durch stete Ausstellungstätigkeit positionieren ihn hinsichtlich der Ausstellungen als Gegenpol zu dem von Nise da Silveira geprägten Ansatz, das Kunstwerk als Inspiration und Projektionsfläche der (inneren) Wahrnehmung zu sehen. Insbesondere mit der Auswahl der Kunstwerke für die Ausstellungen in den Museen São Paulos lieferte César den zeitgenössischen, brasilianischen KünstlerInnen früh einen Bildfundus, der zum Ausgangspunkt für die Beschäftigung der breiten Masse mit der PatientInnenkunst werden konnte und auch in Lateinamerika akademisch reflektierte KünstlerInnen eine Rezeptionsplattform in den Ausstellungen ermöglichte.

Im Gegensatz zu Osório Césars Verkaufsausstellungen aus Juqueri, die vor allem der Finanzierung des Ateliers dienten, duldete Silveira keinen Verkauf der Kunstwerke. Sie sicherte stattdessen das Atelier durch dessen Institutionalisierung, denn als offizieller Teil des Krankenhauses war es nun in die Bilanz des Haushaltsplans mitaufgenommen und Silveira konnte es so finanzieren. Dabei sollen auch die Gründe, aus denen Nise da Silveiras Person, Atelier und Arbeit zu PatientInnenkunst bis heute als wichtigeres Beispiel Eingang in die Kunstgeschichtsschreibung fand und Osório César fast vergessen wurde, beleuchtet werden. Vielleicht war César bei seinen Zeitgenossen bekannter, in die Geschichte ging jedoch Nise da Silveira ein, indem sie der Kunst von PatientInnen einen dau-

erhaften Platz zuwies. Im folgenden Abschnitt werden die Gemeinsamkeiten, Unterschiede hinsichtlich deren PatientInnen(kunst)wahrnehmung und die medizinischen Ansätze aufgefächert.

ZWISCHENFAZIT: Politische, künstlerische, geistesgeschichtliche und urbane Kontextualisierung der Kliniken

Das Zwischenfazit bezieht sich auf die Ausgangssituation in den Kliniken von Juqueri und Engenho de Dentro. Sodann werden Fragen zu den Standorten São Paulo und Rio de Janeiro zusammengefasst und vor dem kulturellen Hintergrund des *Modernismo* der ersten (1922–1930) und zweiten Phase (1930–1945) und den politischen Geschehnissen der Ära Vargas (1930–1964) aufgerufen.

Dass Osório César und Nise da Silveira in Kontakt standen und ein Austausch über die Arbeit der beiden Ateliers gepflegt wurde, beweist ein Artikel, in dem César für das Publikum São Paulos die Arbeit seiner Medizinerkollegin Nise da Silveira aus Rio de Janeiro beschrieb. Diese hatte er 1948 besucht und berichtet von den Eindrücken und der dortigen Arbeitsweise:

„[...] Im Krankenhaus Engenho de Dentro in Rio wurde von Dr. Nise da Silveira für bestimmte Patienten, die sich für die bildende Kunst begeistern können, eine spezielle Abteilung eingerichtet. Diese Abteilung wird durch den Maler Almir Marignier [sic!] geleitet, der eine außergewöhnliche Begabung für die Patienten hat und sie pädagogisch in der Malerei und Zeichnung anleitet. Diese bemerkenswerte Einrichtung, welche wir im vergangenen Jahr besuchen konnten, verfolgt einen therapeutischen Zweck, denn bei diesen Patienten [...] dient die ‚künstlerische Betätigung der Befreiung von emotionalen Zuständen‘. Und dies bewahrheitet sich sowohl im gesunden Individuum als auch im psychisch Kranken.“²⁴⁴

An dieser Stelle wird deutlich, dass Osório César bereits 1947 in Rio de Janeiro war, um sich mit Nise da Silveira über ihr Atelier auszutauschen. César hatte sich zwar inhaltlich früher mit der PatientInnenkunst auseinandergesetzt und seit 1923 zum Thema publiziert, das Atelier in São Paulo wurde jedoch erst 1949 gegründet. Zu dieser Zeit hatte Silveira bereits mehrere Jahre Praxiserfahrung, war rasch bei der Institutionalisierung des Ateliers vorangegangen und hatte es als festen Bestandteil im therapeutischen Klinikalltag integriert.

²⁴⁴ César, Osório: Artes Plásticas. Pela Arte dos Alienados. In: Folha da Noite. 09.02.1949. „[...] No Rio o Hospital Engenho de Dentro criou uma seção especializada, dirigida pela dra. Nise Silveira, para certas doentes que se inclinam para as artes plásticas. Essa seção é orientada pelo pintor Almir Marignier [sic!], que tem uma excepcional dedicação pelos doentes e os orienta pedagogicamente na pintura e no desenho. Esse notável serviço que demoradamente visitamos no ano passado, tem como finalidade a terapeutica nesses doentes, pois, sabemos que toda ‚atividade artistica serve para descarga e liberação de estados emocionas‘. E isto se verifica tanta no individuo normal como no doente mental.“

Ab den 1920er-Jahren wurde von Osório César zum Thema PatientInnenkunst in Brasilien intensiv geforscht. In den 1930er-Jahren gab es erste Ausstellungen (wie die Initiative des *CAM*). Ab den 1940er-Jahren wurden Ateliers in den Hospitälern institutionalisiert und in der zweiten Hälfte desselben Jahrzehnts die Zeichnungen, Gemälde und Skulpturen von PatientInnen in Kulturzentren und Museen ausgestellt. Dieses Kernmoment der Nachkriegszeit – weg vom klinischen hin zu einem musealen Kontext – war entscheidend für die Wahrnehmung der PatientInnenkunst. Nach der Präsentation im *MASP* (1948) und *MAM-SP* (1949) wurde die PatientInnenkunst nun als Objekt der bildenden Kunst anerkannt. Die reine Ausstellung wäre jedoch unzureichend gewesen. So war die einhergehende kritische Publikationstätigkeit Césars und Pedrosas der Kunstwerke nötig, um sie in einer öffentlichen Analyse für das unvorbereitete Publikum zu kontextualisieren und letztlich zu legitimieren.

Nise da Silveira war mehr auf die medizinische Auswertung der Manifestationen der PatientInnen in einem wissenschaftlichen Format bemüht. Aufgrund der stetig erscheinenden Publikationen in den Zeitungen und die Kontaktsuche mit verschiedenen Museen war es nur eine Frage der Zeit, bis die PatientInnenkunst den Weg in die großen Ausstellungshallen fand. Hinsichtlich der zeitnahen öffentlichkeitswirksamen Ausstellungen der Kunstwerke aus dem wenig zugänglichen Kontext der Klinik in der Öffentlichkeit großer Museen stellte Brasilien einen bisher wenig beachteten Vorreiter gegenüber Europa dar. Der Wechsel der PatientInnenkunst in die Museen wurde von den brasilianischen Institutionen gegenüber den EuropäerInnen geradezu forciert.

Unbestreitbar ist, dass Osório César und Nise da Silveira in ihrer medizinischen Arbeit bestimmte Methoden wie die Lobotomie und Insulintherapie als zu grausam oder überkommen ansahen und ablehnten. Bei der Suche nach Behandlungsalternativen griffen sie auf Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Walter Morgenthaler und Hans Prinzhorn als Vorbilder zurück, insbesondere deren Gedanken zum Zugang in das Unterbewusste der PatientInnen und Rückschlüsse auf die Krankheitsverläufe mittels Kunstwerken.

Sowohl in São Paulo als auch in Rio de Janeiro war man darauf bedacht, rasch externe künstlerische Unterstützung in die Ateliers zu holen. Die Atelierleitung (Maria Leontina Franco, Almir Mavignier) sollte den PatientInnen jedoch nur technisch beiseite stehen und keinerlei Einfluss auf die Form- und Farbgebung nehmen. Diese besondere Rolle der

Ateliers, zwischen Hospital- und Kunstwelt, hielt Alice Brill mit ihrer Fotografieserie in Juqueri einzigartig fest. Die Serie rekonstruiert und problematisiert mit einem hohen künstlerischen Anspruch die Ateliersituation und barg trotzdem gleichzeitig einen gewissen Unterhaltungswert für die gedruckte Presse. So wird auch der Eingang der von Brill als Dokumentation intendierten Serie in die Archive des *IMS* legitimiert. In Europa war die Kunst oftmals nur als therapeutisches Nebenprodukt angesehen worden. Außerdem bedurfte es in Europa erst des Engagements bereits etablierter KünstlerInnen wie Jean Dubuffet, welcher die Kunst von psychisch Kranken in einem avantgardistischen Programm zusammenfasste und so die Aufmerksamkeit auf die Thematik lenkte. Durch die Ausstellungen und die Erforschung der PatientInnenkunst in einem extra gegründeten klinikinternen Museum in Rio de Janeiro (1952) ließen ihr die BrasilianerInnen eine ganz eigene Wertschätzung zukommen. Betrachtet man im Vergleich ähnliche Institutionalisierungstendenzen in Europa, so wurde erst im Februar 1976 durch die Stadt Lausanne die Installation der *Collection de l'Art Brut* im Schloss der Stadt ermöglicht. Lausanne entwickelte sich danach zum größten seiner Art in Europa und war Inspiration für die Gründung ähnlicher Sammlungen und Museen.²⁴⁵ Aus europäischer Perspektive erstaunt die Mühelosigkeit, mit der die PatientInnenkunst von den abstrakt arbeitenden KünstlerInnen, zuerst des *Modernismo* (do Amaral, Segall) und später des *(Neo-)Concretismo* (Almir Mavignier, Ivan Serpa, Mário Pedrosa, Lygia Clark) rezipiert wurde. Dass die PatientInnenkunst einen solch einflussreichen Stellenwert auf die brasilianische Kunst der 1960er-Jahre erlangen konnte, wäre ohne die hier besprochenen Vorarbeiten der WegbereiterInnen César und Silveira nicht möglich gewesen.

„Fast jeder denkt, eine Psychiatrie sei ein abgeschlossener Ort, wo die armen Kranken, deren Geist nichts zu sagen hat und die nichts oder nur törichte Dinge tun, ein in sich gekehrtes Leben verbringen. [...] Diese Auffassung ist zum Glück nicht die ganze Wahrheit.“²⁴⁶

Um die Institutionen (Atelier, Museum) und die im Folgekapitel aufgezeigte Institutionskritik (Abbau der Institution, Schaffung von Freiräumen) besser zu verstehen, werden drei

²⁴⁵ Noch später gab es weitere Museen: *L'Aracine*, Frankreich 1982; *Archimago*, Brüssel, Belgien 1984; *Center for Intuitive and Outsider Art*, Chicago, USA 1991; *Museum voor Naïve Kunst en Outsider Art*, De Stadshof Vianen, Niederlande 1994; *Visionary Art Museum*, Baltimore 1995, et al.

²⁴⁶ César, Osório: *A expressão artística nos alienados. Contribuição para o estudo dos símbolos na arte*. São Paulo 1929, S. 1. „Quase toda gente pensa que um Hospício é logar [sic!] fechado onde passam a vida inteira os pobres doentes do espírito sem nada dizer, sem nada fazer, que não sejam cousas [sic!] desassissadas. [...] Este conceito, felizmente, não é todo verdadeiro.“

kurze Unterkapitel sowohl das kulturelle Panorama sowie die markanten Unterschiede zwischen den Städten São Paulo und Rio de Janeiro aufzeigen, als auch auf die Ära Vargas und die aufkommende Diktatur eingehen.

Kulturelles Panorama: Kontextualisierung des *Modernismo*

In der Vorbereitungsphase zur 100-Jahr-Feier der Unabhängigkeit Brasiliens von der portugiesischen Krone erfasste ab 1922 eine allgemeine Aufbruchstimmung das Land, zu dessen emblematischem Symbol die *Semana de Arte Moderna (SAM)* [Woche der Modernen Kunst²⁴⁷] vom 11. bis 18. Februar 1922 avancierte.²⁴⁸ Die Kunstwoche war die erste kollektive Geste der Ablehnung des als rückwärts gewandt empfundenen, vorherrschenden, ikonisch geltenden Kanons²⁴⁹ der bildenden Künste, Musik und Literatur. Eine Geste, die prägend werden sollte für die brasilianische Nationalkultur. Hier gilt São Paulo vielen als Ursprungsort der neuen künstlerischen Avantgarde (in Rio de Janeiro hingegen feierte man die Unabhängigkeit von Portugal nur mit der Ausstellung „Exposição Internacional do Centenário da Independência“²⁵⁰).

In der nun beginnenden ersten Phase des *Modernismo* (1922–1930) setzte sich das Kunstlager São Paulos dem künstlerischen Ausbildungs- und Formenkanon an der *Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)* [Akademie der Schönen Künste] entgegen, welcher vom

²⁴⁷ Eigentlich handelte es sich nur um vier Tage.

²⁴⁸ Fast zeitgleich, 1920, stellten in Europa KünstlerInnen wie Naum Gabo und Antoine Pevsner das „Realistic Manifesto“ [Realistisches Manifest] vor, dessen Kernthese – die Aktivierung des Raums und den Einbezug dynamischer Konstruktionen – grundlegend auch für die brasilianischen KünstlerInnen des (*Neo-*) *Concretismo* werden sollten. Lygia Clark wird für ihre Arbeiten ab Mitte der 1950er-Jahre jene zeitliche und räumliche Dimension als Arbeitsperspektive einnehmen und darauf basierend ihre Kunstwerke entwickeln. Sie geht jedoch weiter als Gabo und Pevsner in ihrem Manifest. Die/der BetrachterIn tritt als weitere Einflusskomponente zum Kunstwerk hinzu. Bei Clark steht die haptische Erfahrung im Mittelpunkt. Bei Gabo und Pevsner hingegen bewegte sich lediglich das Kunstwerk konstituierende Material und der/dem BetrachterIn blieb nur die Möglichkeit, sich selbst um das Werk zu bewegen, ohne es zu berühren. Es gibt mittlerweile auch kritische ForscherInnenstimmen, die sich gegen den Mythos der SAM richten. So deckte Maria Eugênia Boaventura die eine weit weniger euphorische Rezeption der Woche in ihrem Buch auf. Vgl. Boaventura, Maria Eugênia: 22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo 2000.

²⁴⁹ Zanini, Walter: História Geral da Arte No Brasil, 2 Bde. Bd.1: A arte no período pré-colonial. Arte índia. Do séc XVI ao início do séc XIX: manierismo, barroco e rococó. Séc XVII e o Brasil holandês. Os pintores de Nassau. Séc XIX. Transição e início do séc XX. Art – nouveau, modernismo, eclectismo e industrialismo. Bd.2: Arte contemporânea. Arquitetura contemporânea. Fotografia. Desenho industrial. Comunicação visual. Arte afro-brasileira. Artesanato. Arte educação. São Paulo 1983, S. 502. „[...] o primeiro gesto coletivo de rejeição do passado em que aqui remansavam a expressão icônica, musical e verbal.“

²⁵⁰ Vgl. Archivo Nacional: A Exposição Internacional de 1922 – memória e civilização. 20.11.2016.

<http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/pt-br/exposicoes/60-4-rio-do-morro-ao-mar/283-a-exposicao-internacional-de-1922-memoria-e-civilizacao> [Stand 02.07.2017].

Eklektizismus des Fin de Siècle geprägt war und vor allem den vorherrschenden Zeitgeschmack des Bürgertums São Paulos bedienen sollte. Die Emanzipation bestimmter (meist europäischer) Darstellungsmuster wurde durch die *Modernistas* vorangetrieben und letztlich im *Movimento Antropofágico* organisiert. Suely Rolnik fasst einige Charakteristika der später zur kulturellen Tradition gewordenen Gruppe zusammen:

„Das Fehlen einer absoluten und beständigen Identifikation mit jedwedem Repertoire und die Abwesenheit von blindem Gehorsam gegenüber etablierten Regeln, wodurch veränderliche Konturen der Subjektivität entstehen (anstelle von Identitäten); eine Öffnung für die Einverleibung neuer Universen, begleitet von einer Freiheit der Hybridität (anstelle der Aufwertung eines bestimmten Repertoires); eine Gewandtheit im Experimentieren und bei der Improvisation zur Schaffung von Territorien und ihrer jeweiligen Kartographien (anstelle von fixen Territorien, die durch festgesetzte und vorbestimmte Sprachen gekennzeichnet sind) – und all das mit viel Freude, Leichtigkeit und Entspannung.“²⁵¹

Die *Modernistas* bedienten sich in Zusammenhang mit der *Antropofagie* auch im medizinischen Feld und lasen mit großem Interesse die Thesen Sigmund Freuds, dessen ‚Pansexualismus‘ durch Franco da Rocha bereits zwei Jahre zuvor, 1920, in den Kanon der *Modernistas* eingeführt worden war.²⁵² Catrin Seefranz hielt in ihrem Buch „Tupi Talking Cure“ fest, dass die *Modernistas* „sich nach kannibalischem Ritus die Stärken des ‚Anderen‘ einverleibten, um den unbrauchbaren Rest wieder auszuspeien“²⁵³ und gleichzeitig spielerisch die Freud’schen Texte und Theorien rezipierten.

Wie auch die europäischen kulturellen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich durch die Suche nach einer Alternative zu bestehenden (kultur-)politischen Verhältnissen oder vorherrschenden ästhetischen Normen auszeichnen, verwies die brasilianische Avantgarde kritisch auf andere, subjektivere Formen des Schaffens. Beim Streben nach einer Erneuerung der Ausbildung und plastischen Formensprache in den Akademien (die stark an den europäischen Vorbildern orientiert war), sollten jetzt eigene nationale Vorbilder und alternative Ausbildungswege im Vordergrund stehen. Ausgehend von der eigenen, distinktiv brasilianisch empfundenen Kultur inklusive aller Eigenheiten und „an-

²⁵¹ Rolnik, Suely: Geopolitik der Zuhälterei. Transversal Texts, Oktober 2006. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/de> [Stand 01.02.2018]

²⁵² Catrin Seefranz stellt in ihrem Text ausführlich die Aneignung der Psychoanalyse durch die ModernistInnen in den 1920er-Jahren dar. Seefranz, Catrin: Tupi Talking Cure. Zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens. Berlin, Zürich, Wien 2013.

²⁵³ Vgl. Seefranz, Catrin: Tupi Talking Cure. Zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens. Berlin, Zürich, Wien 2013, S. 9.

tropofagischer“ Appropriation der Formensprache europäischer Avantgarden wurde ein Bewusstsein für die eigene, nationale Realität geschaffen. Dieser Spagat ermöglichte die Koexistenz sowohl des kolonialen Erbes und der europäischen Kultur als auch ein neu aufflammendes Interesse an alternativen Lebens- und Ausdrucksformen vor Ort. Von den Intellektuellen um Mário de Andrade wurden beispielsweise Reisen ins Landesinnere von São Paulo organisiert, um ausländischen BesucherInnen den Facettenreichtum der brasilianischen Kultur aufzuzeigen.²⁵⁴ Darüber hinaus besuchten die KünstlerInnen psychiatrische Kliniken, um einen Einblick in die dortigen Kunstformen zu erhalten (siehe Lasar Segalls Exkursion in die psychiatrische Klinik von Juqueri im Jahr 1948²⁵⁵). Verschiedene identitätsstiftende Zeitschriften und Manifeste propagierten die neuen Ideen und erforderlichen Anstrengungen, um das ‚vormoderne‘ Land Brasilien zu modernisieren. Als erste, kühne und populäre Zeitschrift, die als Sprachrohr der *Modernistas* fungierte, ist die von Mai 1922 bis 1923 publizierte *Klaxon* [Hupe] zu nennen, die als Diskussions- und Kritikplattform einen Angriff auf die vorherrschenden Konventionen unternahm.²⁵⁶

Die zweite, weniger destruktive Phase des *Modernismo* (1930–1945) reichte bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Die KünstlerInnen hatten die kämpferischen und radikalen Elemente durch ein neues soziales Bewusstsein ersetzt und suchten während der immer weiter fortschreitenden Sinn- und Wertekrise nach neuen künstlerischen Wegen, sich an die veränderten sozioökonomischen Verhältnisse anzupassen. Kein rigoroser Bruch mit der bisherigen künstlerischen Tradition war die Folge, vielmehr lässt sich deren modifizierte Weiterentwicklung erkennen.

Die nun erschienenen Zeitschriften waren weniger auf Schock aus, sondern wollten eher das Gesehene und Geschehene reflektieren. Die KünstlerInnen organisierten sich in Gruppen, anstatt individuell als charismatische Einzelpersonlichkeiten die Formensprache zu revolutionieren. Das grundsätzliche Anliegen war die Suche nach einer als distinktiv bra-

²⁵⁴ Vgl. hierzu die *Missão folclórica*. Sie wurde 1938 im Norden und Nordosten Brasiliens auf Initiative von Mário de Andrade realisiert, der dort audiovisuelles Material der volkstümlichen Manifestationen sammelte, um sie in Kontrast zu den urbanen Landschaften der Städte São Paulo und Rio de Janeiro zu stellen. Das dort entstandene filmische Material kann als erste ethnografische Dokumentation der Region eingeschätzt werden. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=YXdPS-7NCNo> [Stand 19.01.2018]

²⁵⁵ Vgl. Fußnote 20.

²⁵⁶ Der Name „Klaxon“ ist eine Referenz an die damals außen angebrachten Signallampen der Automobile. Diese provokative Ästhetik sollte ein politisch-künstlerisches Irritationsmoment bei der/dem LeserIn hervorrufen. Weitere Beispiele sind die *Revista Antropofagia* (1928–1929), *Revista Verde de Cataguazes* (Minas Gerais, 1927–1928), *Revista Estética* und die *Revista Festa* (beide Rio de Janeiro, 1924, 1927), *Revista Novíssima* und *Terra Roxa e outras Terras* (beide São Paulo, 1926).

silianisch empfundenen Formensprache, die nicht mehr an europäischen Vorbildern orientiert war. Suley Rolnik merkte jedoch an, dass dies nur mehr oder weniger geglückt war, denn die

„unterwürfige Identifikation [beeinflusst] auch heute noch einen Großteil des intellektuellen Schaffens in Brasilien [...]. In einigen Bereichen wird lediglich das Objekt der Idealisierung durch die nordamerikanische Kultur ersetzt, wie dies vor allem im Kunstbereich der Fall ist.“²⁵⁷

Der Blick in die politische Geographie der 1920er-Jahre zeigt, dass es sich um kein isoliertes Streben der künstlerischen Avantgarde nach eigener Identität handelte, sondern ein für Brasilien globaleres Konfliktfeld war. Welche Motivationen und Ursachen hinter den Interessen der AkteurInnen stand, zeigt der Blick auf den politischen Hintergrund.

Die Ära Vargas: politische Kontextualisierung

Besonders in KünstlerInnenkreisen herrschte ein kritisches Bewusstsein für die unmittelbare soziale Realität und ihre Probleme. Die von Getúlio Vargas angeführte Revolution stellte den Höhepunkt der seit den 1920er-Jahren eskalierenden politischen und militärischen Krise dar und läutete das Ende der absoluten Herrschaft der ländlichen Oligarchie sowie anderer privilegierter Klassen ein. Ab den 1930er-Jahren war das politische System stetig umstrukturiert worden, woraus Autoritarismus, Wirtschaftsnationalismus und der sogenannte „Getúlismus“²⁵⁸ (gemeint ist die Regierungszeit unter Getúlio Vargas von 1930–1964) resultieren sollten. Unter Vargas' Regierung sollte der Staat verfassungsmäßig neu geordnet werden. So erließ er bereits am 11. November 1930 ein Dekret, das die Eliten in den Einzelstaaten entmachtete und mittels einer Zentralregierung konkret den Präsidenten neben der legislativen auch mit weitreichender exekutiver Gewalt ausstattete. Mit dieser Machtkonzentration wollte Vargas auf die weltweite Wirtschaftskrise reagieren.²⁵⁹ Brasilien hatte sich bis dato wirtschaftlich an nationalsozialistisches Deutschland orientiert und mit diesem kooperiert, welches nach den USA der wichtigste Handelspartner war. Nicht alle befürworteten Vargas' Maßnahmen zur Zentralisierung der Macht und die großen, wirtschaftlich starken Staaten (São Paulo, Minas Gerais und Rio Grande

²⁵⁷ Rolnik, Suley: Geopolitik der Zuhälterei. Transversal Texts, Oktober 2006. <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/de> [Stand 01.02.2018]

²⁵⁸ König, Hans-Joachim: Geschichte Brasiliens: Reclams Ländergeschichten. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2014, S. 241.

²⁵⁹ Ebd., S. 241–243.

do Sul) schlossen sich zusammen, um gegen Vargas zu opponieren. Dank der Loyalität des Militärs konnte Vargas die *Revolução Constitucionalista* [Konstitutionelle Revolution]²⁶⁰ niederschlagen und zeigte sich mit der Vergabe einflussreicher Positionen an die ihn unterstützenden Militärs erkenntlich. Die wirtschaftliche und soziale Neuordnung sollte das Land mittels nachzuholender Industrialisierungsmaßnahmen auf die Entwicklungsstufe der Industrieländer heben. Neue Agrarprodukte (Baumwolle) aber vor allem Industriezweige wurden erschlossen (Produktion von Konsumgütern, Textilwaren) und Importzölle sowie -kontrollen sollten den Kauf ausländischer Produkte unattraktiver machen, so dass sich das Land von seinen Agrarexporten emanzipieren konnte. Die gesellschaftliche Neuordnung blieb jedoch deutlich hinter den gesteckten Idealen zurück.²⁶¹

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die durch das Vargas-Regime vorangetriebene Instrumentalisierung psychiatrischer Kliniken mittels breit angelegter Propaganda relevant. Synchron zur psychoanalytischen Bewegung in Europa wurde in São Paulo in den 1920er-Jahren die Kolonie von Juqueri und 1923 der *Brasilianische Bund für Psychohygiene*²⁶² gegründet. Letzterer vereinte führende VertreterInnen aus Medizin, Psychiatrie, Recht, Pädagogik und Journalismus und propagierte in staatlich finanzierten Programmen und Werbekampagnen die psychische Gesundheit und Verbesserung der Versorgung von psychisch Kranken. Zu dieser Zeit herrschte ein Diskurs unter MedizinerInnen, die in der „Rassenvermischung“ eine große Gefahr und den Grund für „geistige Degeneration“ in der „Rassenfrage“ sahen (und nicht, wie es wirklich war, an den schwierigen hygienischen, politischen und sozialen Bedingungen festmachten). Die öffentlichen Kampagnen waren sehr präsent und sollten die gesamte Bevölkerung erreichen.²⁶³ Die brasilianische Forschung deutet diese mediale Präsenz als Teil eines politischen Projektes

²⁶⁰ *Revolução Constitucionalista*, auch Paulista-Krieg genannt, war eine bewaffnete Bewegung im Bundesstaat São Paulo von Juli–Oktober 1932, die auf den Sturz der provisorischen Regierung von Getúlio Vargas und die Verkündung einer neuen Verfassung für Brasilien zielte.

²⁶¹ Vgl. König, Hans-Joachim: Geschichte Brasiliens: Reclams Ländergeschichten. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2014.

²⁶² Liga Brasileira da Higiene Mental, Gründung 1923 in Rio de Janeiro. Wie sehr die Gründung durch die deutschen Entwicklungen und Publikationen, etwa die Schrift „Die Freigabe der Vernichtung unwerten Lebens“ (1920) der Freiburger Psychiater Alfred Hoche und dem Juristen Karl Binding beeinflusst war, bleibt noch eingehend zu prüfen. Hoche und Binding sprechen von Personen mit psychischen Krankheiten als „leere Menschenhülsen“, „geistig Tote“ und „Ballastexistenzen“ und appellieren für deren „Euthanasie“, welche dann mit dem „Reichsfürsorgegesetz“ ab 1924 eingeführt wurde. Hoche, Alfred / Binding, Karl: Die Freigabe der Vernichtung unwerten Lebens. Berlin 1920.

²⁶³ Vgl. Carneiro Amina, Raquel: O „mês das crianças e dos loucos“: reconstituição da exposição paulista de 1933. Campinas 2009, S. 53.

zur sogenannten „Rettung der Nationalität“ und „Regeneration der Rasse“, welches die durch die europäischen Rassentheorien beeinflusste Intellektuellenszene verfolgte.²⁶⁴

Ab 1926 sahen sich die MedizinerInnen, die sich nicht mit dem Vargas-Regime arrangieren wollten, bei gleichzeitiger Durchdringung des Verbunds für Psychohygiene mit der Ideologie der Eugenetik mit immer mehr Problemen konfrontiert. Nun sollte – dem allgemeinen Fortschrittsgedanken untergeordnet – die sogenannte ‚Volksgesundheit‘ mittels hygienischer (Sexual-)Erziehung, Psychohygiene und Kontrolle von Eheschließung und Immigration kontrolliert werden.²⁶⁵ Für das medizinische und kulturelle Feld ist ab 1933 hinzuzufügen, dass mit aufkommenden Repressionen des Hitler-Regimes in Europa sukzessiv die ersten VertreterInnen der Psychoanalyse Deutschland verließen, um unter anderem in Lateinamerika Zuflucht zu finden.²⁶⁶

Die Aneignung der Psychoanalyse in Brasilien fand somit einerseits in einer Epoche rasch fortschreitender Modernisierung in allen Feldern und Lebensbereichen statt und andererseits in einer Zeit, in der aus einem aufkommenden Nationalismus der brasilianische Faschismus entstand. Im Jahr 1937, als Vargas verfassungsgemäß nicht mehr bei der Präsidentschaftswahl hätte kandidieren dürfen, unterstützte der bisherige Machthaber keinen der offiziellen BewerberInnen. Vielmehr „hielt er sich selbst für den besten Kandidaten“²⁶⁷. Vargas bereitete zusammen mit Vertrauten im Militär einen neuerlichen Putsch vor und fingierte im Juli 1937 mit dem unter dem Namen „Cohen-Plan“ bekannt gewordenen Dokument, das einen angeblichen, geplanten kommunistischen Staatsstreich beschrieb.²⁶⁸ Im Oktober desselben Jahres wurde der Kriegszustand ausgerufen und Vargas verkündete in einer Radioansprache, dass der Kongress ein „unangemessener und zu teurer Apparat [sei]. Brasilien brauche jetzt eine starke Regierung, um das politische System den wirtschaftlichen Notwendigkeiten des Landes anzupassen.“²⁶⁹ Diese neue Ordnung

²⁶⁴ Souza Patto, Maria Helena: *Ciência e política na primeira república: origens da psicologia escolar*. In: *Estudos Avançados*, 13, H. 35, 1999, S. 179.

²⁶⁵ Vgl. Busslinger, Gregor: *Aufbruch, Brüche und Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse*. In: *Journal für Psychoanalyse*, Nr. 56, 2015, S. 122.

²⁶⁶ Vgl. hierzu die Schriften von Rubén Gallos, der sich mit dem transkontinentalen Transfer der Freud'schen Psychoanalyse in verschiedene (spanischsprachige) Länder Lateinamerikas auseinandersetzt.

²⁶⁷ König, Hans-Joachim: *Geschichte Brasiliens: Reclams Ländergeschichten*. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2014, S. 250.

²⁶⁸ Lübken, Uwe: *Bedrohliche Nähe. Die USA und die nationalsozialistische Herausforderung in Lateinamerika, 1937–1945*. (Transatlantische Studien, 18). Stuttgart 2004, S. 130–132.

²⁶⁹ König, Hans-Joachim: *Geschichte Brasiliens: Reclams Ländergeschichten*. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2014, S. 251.

nannte Vargas „Estado Novo“ [Neuer Staat], der durch Machtzentralisierung, Nationalismus, Antikommunismus und Autoritarismus geprägt sein sollte²⁷⁰ und die Industrialisierung und Modernisierung Brasiliens um jeden Preis nachholen wollte. 1945 wurde Vargas von der Armee durch einen unblutigen Putsch abgesetzt.

Vargas zog sich jedoch nicht aus der Politik zurück und das Folgejahrzehnt war weiterhin vom Getulismo bestimmt. 1951 wurde er per demokratischer Wahl zum Präsidenten gewählt.²⁷¹ Als das Militär 1954 zuerst seinen Rücktritt forderte und ihn letztlich absetzte, erschoss er sich in seinem Schlafzimmer. Die Arbeit von Silveira und César muss somit vor dem Hintergrund der politisch bewegten Ära Vargas' gelesen werden. Die nun neu entstandene Situation in den 1950er- und 1960er-Jahren in Brasilien schätzte der Kritiker und Kurator Guy Brett wie folgt ein:

„The gap between rich and poor, and the lack of a developed artistic infrastructure, made it difficult to survive economically as an artist. Pressures were growing for the establishment of artistic institutions, galleries, an art market and publications. Yet there were some objections: reproducing a professional art world and plugging Brazil into the international art system might result merely in the rote annexation of the latest artistic codes. Artists might lose their independence. In their anxiety to overcome provincialism, they might progressively cut themselves off from what was most vital in their own environment.“²⁷²

Die große Spanne zwischen armen und reichen Bevölkerungsteilen erschwerte es auch den KünstlerInnen zu überleben. Nicht nur auf Privatpersonen, sondern auch große Institutionen stieg der finanzielle Anpassungsdruck, welcher durch die politische Situation entstanden war. Dies mag Césars Ansatz der Kommerzialisierung seiner Sammlung noch deutlicher erklären. Durch die gekürzten staatlichen Zuwendungen musste César eine neue Geldquelle eröffnen und konnte mit dem Verkauf der Kunstwerke einige Zeit den Betrieb des Ateliers weiter gewährleisten.

Zur allmählichen wissenschaftlichen Erforschung des Kunstschaffens und der Arbeit der KünstlerInnen und PsychiaterInnen kam es erst etwa dreißig Jahre später mit dem Ende der Militärdiktatur²⁷³ und der Öffnung der Hospitäler durch den fortschreitenden Demo-

²⁷⁰ Vgl. 2. Phase des *Modernismo*: Zanini, Walter: *História Geral da Arte No Brasil*, 2. Bde. São Paulo 1983, S. 568–577.

²⁷¹ Vgl. Krüger, Ernst: Zum zweiten Mal Getúlio Vargas. In: *Die ZEIT*. 12. Oktober 1950.

²⁷² Vgl. Brett, Guy: Lygia Clark: In Search of the Body. In: *Art in America*, Vol. 82, Nr. 7 (July 1994), S. 59.

²⁷³ So gab es etwa 1973 einen Skandal um die Verbindung von PsychoanalytikerInnen, die in die Folter und Repression des Regimes involviert waren, was zuerst von offizieller Seite vertuscht worden war. Erst nach

kratisierungsprozess ab 1985. Weitere lohnende Neuerkenntnisse ermöglichte der Blick in die urbanen und geistesgeschichtlichen Lebensumstände für den Wahrnehmungswandel der PatientInnenkunst.

Standort São Paulo und Rio de Janeiro: urbane Kontextualisierung

Die brasilianische Psychoanalyse und der neue Umgang mit PatientInnen aus der Psychiatrie entwickelte sich unter Osório César und Nise da Silveira auf zwei unterschiedlichen Wegen an zwei Orten: São Paulo und Rio de Janeiro.²⁷⁴ Warum sich gerade São Paulo als Ausstellungsort der PatientInnenkunst etablieren konnte und trotz widriger politischer Umstände die PatientInnenkunst zu therapeutischen Zwecken an zwei Schauplätzen unabhängig voneinander begründet werden konnte, zeigt folgender Abschnitt.

Zuallererst sei auf die damals erst neu erkämpfte Emanzipation der Frau hingewiesen, die in ihrer Wirkung nicht unterschätzt werden darf. Erst jetzt war es der Medizinerin Nise da Silveira möglich, eine so einflussreiche Position zu erreichen und für Alice Brill entstand die Möglichkeit, sich als Fotografin zu etablieren. Erst in großen Städten wie Rio de Janeiro und São Paulo konnten diese Frauen einer Erwerbstätigkeit nachgehen und sich auch wirtschaftlich emanzipieren.

Darüber hinaus müssen auch die Ursachen für die asymmetrische Wahrnehmung seitens der Forschung der zwei so räumlich, zeitlich und konzeptionell nah aneinander gelegenen Schauplätze untersucht werden. Die Analyse der beiden Städte wird zeigen, warum vor allem die Museen São Paulos als Ausstellungsort der PatientInnenkunst gewählt wurden. Zwar war Rio de Janeiro damals Hauptstadt²⁷⁵ und durch den Sitz der *Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)* [Akademie der Schönen Künste] bisheriges analytisches Zentrum der künstlerischen Produktion. Jedoch bildete die 400 Kilometer südwestlich gelegene Stadt São Paulo, dank wirtschaftlichen Reichtums und einer rasch angewachsenen Bevöl-

und nach kamen die Einzelheiten der Verstrickungen damals ans Licht der Öffentlichkeit. Vgl. Busslinger, Gregor: Aufbruch, Brüche und Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse. In: *Journal für Psychoanalyse*, Nr. 56, 2015, S. 125.

²⁷⁴ Wie Gregor Busslinger in seinem historischen Abriss zur brasilianischen Psychoanalyse bereits festhielt, wurde das psychoanalytische Gedankengut aber weitab von diesen Orten von Juliane Moreira (ähnlich Eugen Bleuler in unseren Breitengraden) im Nordosten Brasiliens eingeführt. Vgl. Busslinger, Gregor: Aufbruch, Brüche und Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse. In: *Journal für Psychoanalyse*, Nr. 56, 2015, S. 117–118.

²⁷⁵ Ursprünglich war Salvador da Bahia, seit dessen Gründung 1549 die Hauptstadt von Brasilien.

Im Jahr 1763 wurde Rio de Janeiro neue Hauptstadt und behielt diesen Status. 1922 wurde für die geplante Hauptstadt Brasília der Grundstein gelegt und von 1956 bis 1960 gebaut.

kerung, einen Gegenpol – vor allem in den anwendungsorientierten Sektoren, etwa der technischen Ausbildung und des Kunsthandwerks. Eine glückliche Kombination verschiedener Faktoren schuf in São Paulo einen „modernen und sich wandelnden Geist, der die Paulistas [Bewohner São Paulos, Anm. d. Autorin] bewegte.“²⁷⁶ Die Industrialisierung und der Reichtum durch den Handel mit Kaffee ermöglichten eine schnelle Entwicklung hin zu einer modernen, urbanisierten Großregion. Die große Anzahl von ImmigrantInnen, vornehmlich aus Europa während der Weltkriege, prägte das Stadtbild und bewirkte einen drastischen Bevölkerungszuwachs (im Jahr 1910: 240.000, ein Jahrzehnt später 1920: 500.000 EinwohnerInnen)²⁷⁷. Es war vor allem São Paulos KünstlerInnen- und Intellektuellenszene im Gegensatz zu Rio de Janeiro, die das überholte akademische Modell neu formulieren wollte. Zur ersten Generation des *Modernismo* gehörten Anita Malfatti²⁷⁸, Lasar Segall, Tarsilia do Amaral und Osório César (allesamt in São Paulo ansässig), die neue Fragen und Anforderungen an die Kunstproduktion stellten. Aktuelle, aus der alten Welt transferierte Darstellungsmethoden wie des Expressionismus, Kubismus und Futurismus wurden zwar rezipiert, wichtiger wurde jedoch die Formensprache der PatientInnenkunst und der indigenen Kultur.

Mário Pedrosa beschrieb die Gründe für die Unterschiede der Städte São Paulo und Rio de Janeiro in seinem Essay „Paulistas and Cariocas“²⁷⁹ wie folgt:

„We have long reflected upon the preliminary need for theory that characterizes certain peoples or, rather, certain cultural groups, when confronted with others for whom theory is not necessary or always comes posteriori. For example, why is it that [...] the paulistas [are always more theoretical] than the cariocas?“

Dieser theoretische Überbau, den Pedrosa beschrieb, kulminierte 1922 mit São Paulos selbstbewusster Präsentation der *Semana de Arte Moderna*, durch welche die Stadt zum

²⁷⁶ Terenzi Stuchi, Fabiana: Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. São Paulo 2007, S. 36. „Espírito moderno e transformador que movimentou a sociedade paulistana“.

²⁷⁷ Zanini, Walter: História Geral da Arte No Brasil, 2 Bde. Bd.1: A arte no período pré-colonial. Arte índia. Do séc XVI ao início do séc XIX: manierismo, barroco e rococó. Séc XVII e o Brasil holandês. Os pintores de Nassau. Séc XIX. Transição e início do séc XX. Art – nouveau, modernismo, eclectismo e industrialismo. Bd.2: Arte contemporânea. Arquitetura contemporânea. Fotografia. Desenho industrial. Comunicação visual. Arte afro-brasileira. Artesanato. Arte educação. São Paulo 1983, S. 503.

²⁷⁸ Malfatti war mit den visuellen Codices der europäischen Avantgarden vertraut (1910–1914 Aufenthalt in Berlin, dort hatte sie Kontakt mit dem Impressionismus, Fauvismus, Expressionismus und zu den Schriften von Freud / Marx / Bergson).

²⁷⁹ Pedrosa, Mário: Paulistas and Cariocas. In: The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents. New York 2016, S. 274–275. Erstmalig im Journal do Brasil (Rio de Janeiro), 19.02.1957 publiziert.

Zentrum ästhetischer Ideen und Theorien avancierte. Pedrosa schrieb weiter: „Not only was modernism born in Paulicéia desvairada [Hallucinated City], but its doctrine and theory were defined and codified there.“²⁸⁰ Hier bezieht er sich sowohl auf die konkrete Poesie, als auch auf die bildende Kunst. „The paulista painters, draftsmen, and sculptors not only believe in their theories but also follow them to the letter.“²⁸¹ Die chromatischen Variationen der Paulistas – ganz im Sinne der Gestalttheorie – finden nur auf der Oberfläche statt und treten hinter kraftvolle Formen zurück. Im Gegensatz zur Farbpalette der Paulistas empfindet Pedrosa die Künstler aus Rio hingegen als empirisch arbeitende Romantiker:

„Carioca artists are far from having the severe Concretist awareness of their paulistas colleagues. They are more empirical, or perhaps the sun and sea induce in them a certain doctrinaire negligence. Whereas they love above all else the canvas, which remains as the last physical-sensorial contact with matter and, through it, somehow, with nature, paulistas love the idea above all else.“²⁸²

Pedrosa macht den Unterschied auf künstlerischer Ebene zwischen São Paulo und Rio de Janeiro letztlich an ihrer mehr oder weniger strengen Auffassung von Farbe und Licht fest. Wenn für die Paulistas die Farbe im Sinne einer reinen Oberflächengliederung, Gestaltung und Erhellung steht und nur wegen ihrer kontrastierenden Funktion eingesetzt wird, möchten die Cariocas beides (Farbe und Form) gleichermaßen auf Augenhöhe verwendet verstanden wissen. Diese neuen Form- und Farbkonzepte lassen sich gut an den publizierten Zeitschriften zeigen. Darüber hinaus sind auch die darin erschienenen Kunstkritiken für vorliegenden Text von Interesse.

Einfluss der Kunstkritik: Mário Pedrosa und die gesellschaftliche Kontextualisierung

Die Eckdaten der zentralen Figur des Kunstkritikers, Journalisten und Mentors Mário Pedrosa sollen hier kurz aufgezeigt werden, um die mannigfachen Verbindungen seiner Person in der brasilianischen und europäischen Gesellschaft in Gänze zu verstehen. Nach seinem Studium am *Institut Quinche in Lausanne* in der Schweiz lebte Pedrosa in den für den *Modernismo* der ersten Generation zentralen Jahren 1920 bis 1922 in São Paulo und

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Ebd.

²⁸² Pedrosa, Mário: Paulistas and Cariocas. In: The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria / Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents. New York 2016, S. 275. Erstmalig im Journal do Brasil (Rio de Janeiro), 19.02.1957 publiziert.

arbeitete als Redakteur der internationalen Politik für die Tageszeitung *Diário da Noite*. 1923 schloss er die Fakultät für Rechtswissenschaft in Rio de Janeiro ab und trat 1926 dem *Partido Comunista Brasileiro (PCB)* [Kommunistischen Partei Brasiliens] bei. In Berlin studierte er darauf drei Jahre Philosophie, Soziologie, Ökonomie und Ästhetik. Nach seiner Rückkehr gründete er 1930 zusammen mit dem Journalisten Fulvio Abramo (1909–1993) die trotzkistische Gruppe, welche sich der internationalen kommunistischen Bewegung anschloss und 1932 ob seines politischen Engagements verhaftet wurde. 1933 realisierte er im *Clube dos Artistas Modernos (CAM)* [Verein modernen Künstler] die Konferenz „Die sozialen Tendenzen in Käthe Kollwitz' Kunst“, welche Kollwitz erstmalig in Brasilien vorstellte. Nach dem Staatsstreich von 1937 und mit Einführung des *Estado Novo* (1937–1945) ging Pedrosa ins Exil, zuerst nach Paris (1937–1938) und dann nach New York. Er arbeitete am *Museum of Modern Art* und schrieb für Fachzeitschriften aus Kultur, Politik und Kunst. 1940 kehrte er illegal nach Brasilien zurück, wurde jedoch verhaftet und zurück in die USA abgeschoben. Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 kehrte er erneut nach Brasilien zurück und setzte sich für den Sturz der Vargas-Diktatur ein. Er wurde bis 1951 Mitarbeiter im Feuilletonressort der Zeitung *Correio da Manhã* und war Gründer der demokratischen, anti-stalinistischen / trotzkistischen Wochenzeitschrift *Vanguarda Socialista* [Sozialistische Avantgarde] in Rio de Janeiro. Von 1950 bis 1954 arbeitete er als Kunstkritiker der Tageszeitung *A Tribuna*. 1955 bewarb er sich am Lehrstuhl für brasilianische Geschichte am *Colégio Pedro II.* mit dem Text „Da Missão Artística Francesa: Seus Obstáculos Políticos“ [Die französische Kunstmission: Ihre politischen Hindernisse]. Er wurde Gastdozent an der Hochschule und verteidigte 1956 seine Dissertation „Evolução do Conceito de Ideologia: da Filosofia à Sociologia“ [Entwicklung des Ideologiekonzepts: Von der Philosophie zur Soziologie]. Ab 1948 war er Mitglied und Vizepräsident der *Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA)* [Internationale Vereinigung der Kunstkritiker]. Mit einem Stipendium der UNESCO ging er zwischen 1958/1959 für zehn Monate nach Japan, um eine Studie über die Beziehungen der japanischen zur westlichen, zeitgenössischen Kunst zu verfassen. Pedrosa war ab 1953 bis 1955 Mitglied des Organisationskomitees der Internationalen Biennale von São Paulo, 1961 Generaldirektor dieser und leitete das *MAM-SP* von 1961 bis 1963. Während der Militärdiktatur (1964–1985) wurde er erneut zum politischen Flüchtling und ging, ähn-

lich wie Lygia Clark und viele andere Intellektuelle und KünstlerInnen zwischen 1971 und 1977, ins Exil. In Santiago de Chile leitete er das *Museu de la Solidaridad* und war Präsident der *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende* in Kuba. Bereits 1977 kehrt er nach Brasilien zurück. Durch seinen engen Kontakt zu Nise da Silveira und Almir Mavignier wurde er ab 1979 Berater des Freundeskreises des *Museu dos Imagens de Inconsciente*. Heute ist im Archiv der Nationalbibliothek von Rio de Janeiro seine Bibliothek mit rund 8.000 Büchern, Broschüren und Zeitschriften über Kunst, Philosophie, Sozialwissenschaften und Politik sowie 15.000 Artikel, Briefe, Zeitungsausschnitte und Dokumente versammelt, die seine Arbeit als Kunstkritiker und Aktivist dokumentieren. Darüber hinaus werden im *Centro de Documentação do Movimento Operário Mário Pedrosa (CEMAP)* [Dokumentationszentrum der ArbeiterInnenbewegung Mário Pedrosa] diverse Korrespondenzen und Artikel verwahrt.²⁸³

In den Zeitschriften (etwa *Klaxon* und die bereits in Zusammenhang mit Alice Brill besprochene *Habitat*), in welchen die GestalterInnen, WerberInnen, KunstkritikerInnen und RezensentInnen von Ausstellungen gleichermaßen Platz für ihre Ideen fanden, konnte eine Meinungspolitik betrieben werden, die eine nie zuvor dagewesene Kultur der Kritik etablierte und stabilisierte. An dieser Stelle sollte Mário Pedrosa, einer der wichtigsten brasilianischen KunstkritikerInnen, für die Besprechung der Neuerungen in der künstlerischen Formensprache relevant werden. Die wichtigsten Eckdaten von Pedrosas Zugang, Anwendung und neuer Auffassung der Gestalttheorie²⁸⁴ müssen im Folgenden kurz kontextualisiert werden, damit dem Begriff der *Arte Virgem* gerecht werden kann.

Zentral für das Verständnis der Rezeption der Gestalttheorie in Brasilien ist Pedrosas Text „Da natureza afetiva da forma na obra de arte“²⁸⁵ von 1949. Nach dem Zweiten Weltkrieg war ein Kampf zwischen Figuration und Abstraktion entbrannt und der Siegeszug der Letzteren erforderte neue Bewertungsmuster und -modelle nicht nur für die

²⁸³ Vgl. Enciclopédia. Itaú Cultural. Mário Pedrosa. Jüngste Dissertation zur Person: D'Assunção Barros, José: Mário Pedrosa e A Crítica de Arte no Brasil. São Paulo 2008.

²⁸⁴ Die Gestalttheorie, ein Begriff der allgemein den Ansatz der Gestaltpsychologie beschreibt, unter dem sie Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt wurde. Wichtig ist hier die dynamische Interaktion des Individuums durch das Erleben und Verhalten der Situation. Vgl. Wertheimer, Max: Untersuchung zur Lehre von der Gestalt. In: Psychologische Forschung. Berlin 1923.

http://gestalttheory.net/download/Wertheimer1923_Lehre_von_der_Gestalt.pdf [Stand 01.02.2018]

²⁸⁵ Im Jahr 1949 bewarb sich Pedrosa am Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Ästhetik an der Fakultät für Architektur von Rio de Janeiro mit dieser Arbeit. Pedrosa, Mário: Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: Pedrosa, Mário: Arte, forma e personalidade (1949). São Paulo 1979, S. 12–82. (Text erstmalig 1949 publiziert)

Kunstkritik. Das bisherige Betrachtungsmodell der zwei Pole von Subjekt (psychischer Zustand der BetrachterInnen) und Objekt (Figuration, physische Qualität des Kunstwerkes) war nun nicht mehr ausreichend und Pedrosa zog zur Klärung der nun entstandenen Gegensatzpaare von Form / Inhalt, Fiktion / Realität und Vernunft / Emotion die Gestalttheorie als Modell heran und erweiterte diese um einen dritten Pol, den „caráter valorativo“ [bewertenden Charakter]²⁸⁶. Pedrosas Betrachtungsweise basierte auf den Gestalttheoretikern Wolfgang Köhler, Kurt Koffka und Max Wertheimer zu deren Theorien er in den 1920er-Jahren bei seinem Aufenthalt in Berlin erstmalig Kontakt hatte.²⁸⁷ Im Text von 1949 versuchte Pedrosa eine Verbindung zwischen Psychologie und Ästhetik herzustellen²⁸⁸ und beschrieb pionierhaft das Verhältnis von Gestalttheorie und Kunst, womit er Rudolf Arnheims Schlüsseltext „Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges“²⁸⁹ (1954) zuvorkam. Anders als in Europa konnte in Brasilien ausgehend von Pedrosa fast mühelos die geometrische Abstraktion (konkrete Kunst, Konstruktivismus) mit der PatientInnenkunst zusammen gedacht werden. Für den Kunstkritiker gab es keinen Gegensatz zwischen PatientInnenkunst und konstruktiver Kunst, da beide die universellen ästhetischen Standards zeigten, die von ihm mit der Gestalttheorie identifiziert werden konnten.

Pedrosa glaubte, dass die *Arte Virgem*, welche sich frei von den konventionellen, akademischen Normen entwickeln konnte, einzig und rein mit den objektiven ästhetischen Werten wie Symmetrie, Balance und Rhythmus verbunden sei.²⁹⁰ Während in Europa die Konzepte zur PatientInnenkunst (*Art Brut*, *Outsider Art*) sehr in Abgrenzung zum restlichen, akademischen Kunstgeschehen und selbst zur Kunst der Avantgarden aufgefasst und behandelt wurden, avancierte sie im Gegensatz dazu in Brasilien durch den Rapport von Museum, Klinik und Kunstkritik mit Leichtigkeit zur Einflussgeberin auf die geometrische Abstraktion etwa eines Mavignier, Palatnik und Serpa. Denn durch seine kunstkri-

²⁸⁶ Frayze-Pereira, João Augusto: *Estética da forma: Mário Pedrosa – crítica de arte, psicologia e psicanálise*. In: *Ide* (São Paulo), Nr. 48, 2009, S. 130.

²⁸⁷ Motta, Giovana Caires / Dantas, Marta: *Simplicidade e singularidade: arte „virgem“ na concepção de Mário Pedrosa*. In: *Semina: Ciências Sociais e Humanas*. Vol. 29, H. 1 (2008), S. 81.
<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/5479/5007> [Stand 28.01.2018].

²⁸⁸ Ein Ansatz, der bis in die Antike zurückreicht, in welcher bereits von den Philosophen Platon, Aristoteles und Plotin Theorien zu dieser Verbindung überliefert sind.

²⁸⁹ Arnheim, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*. Berlin 2000 (1954).

²⁹⁰ Dies forderte der Kritiker ebenfalls von der konkreten Kunst, welche abgewandt von der künstlerischen Ausbildungstradition mit ursprünglichen und unbewussten Impulsen korrespondieren sollte.

tische Arbeit popularisierte Pedrosa nicht nur Nise da Silveiras Atelier in Rio de Janeiro, sondern übte hochgradig Einfluss auf die das Atelier frequentierenden KünstlerInnen aus. Pedrosa wurde zum Verbindungsglied²⁹¹ und Vordenker um das Trio von Almir Mavignier, Ivan Serpa (1923–1973) und Abraham Palatnik (geb. 1928), die sich ab den 1940er-Jahren allesamt für Mavigniers Arbeit im Atelier des *CPPIL* interessiert hatten. Pedrosa gab Serpa, Palatnik und Mavignier parallel zu deren Kontakt mit der PatientInnenkunst unter anderem seiner Schrift „Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte“ zu lesen, damit sie mit seinen Überlegungen zur *Arte Virgem* und Gestalttheorie in Kontakt kamen. Die KünstlerInnen verbanden beide Richtungen sogleich in einer Synthese und besetzten das bestehende Vakuum, das durch die Ablehnung der alten Formensprache entstanden war.

Wie wenig offen im Gegensatz zu vorgestellten medizinischen, künstlerischen und kunstkritischen Errungenschaften die politische Lage im Land war, zeigt ein Blick auf die historischen Geschehnisse ab dem Ende der 1950er-Jahre in Brasilien. Diesen folgend erfährt auch vorliegende Arbeit inhaltlich eine Zäsur.

Der Übergang: Beginn der Diktatur (1964–1985)

Nach Vargas' Selbstmord im August 1954 war Brasiliens junge Demokratie auf eine Probe gestellt. Im Oktober des Folgejahres fanden Präsidentschaftswahlen statt, die Juscelino Kubitschek unter anderem mit dem Wahlspruch „50 anos em 5 anos de mandato“ [Fünfzig Jahre Fortschritt in fünf Jahren] gewann. Die Industrie, Infrastruktur und das Transportwesen sollten gefördert werden, wobei primär Privatinitiativen unterstützt wurden. Nach der politisch bewegten Ära Vargas' (1930–1954) propagierte der neu gewählte Präsident Kubitschek weiterhin die umfassende Modernisierung des Landes. So sah Kubitschek vor, die neue Hauptstadt Brasília in das Landesinnere²⁹² zu verlegen. Die Anlage der Stadt wurde Lúcio Costa übertragen, mit der architektonischen Gestaltung Oscar

²⁹¹ Lt. Mavignier im Interview vom 19.09.2014 hatte Pedrosa seinen SchülerInnen Mavignier, Serpa und Palatnik aus der Schrift „Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte“ mehrmals vorgelesen. Die Lektüre sei für die jungen KünstlerInnen wichtigster Zugang zu einer „Ahnung über die Gestalt-Theorie“ gewesen.

²⁹² Der Bau dieser neuen Hauptstadt war bereits 1891 durch die Verfassung im geografischen Zentrum Brasiliens vorgesehen und festgelegt gewesen. Siehe Verfassung der Vereinigten Staaten von Brasilien vom 24. Februar 1891, Artikel 3. Neuer Bundesdistrikt. „Es bleibt, dem Bunde zugehörend, in dem Zentralplateau der Republik eine Zone von 14 400 qkm, welche zur gelegenen Zeit abgesteckt werden wird, um in ihr die zukünftige Bundeshauptstadt zu errichten.“ <http://www.verfassungen.net/br/verf91-i.htm> [Stand 24.03.2017].

Niemeyer beauftragt. Während des Baus der neuen Hauptstadt Brasília in den 1950er-Jahren wurde das Land zunehmend politisch instabil und der beginnende Kalte Krieg zwischen den Großmächten USA und Sowjetunion zeigte auch in Lateinamerika seine Wirkung. Als Nebenschauplatz des Kalten Krieges übernahm 1964 das Militär mit Hilfe der Vereinigten Staaten von Amerika²⁹³ mit General Humberto de Alencar Castelo Branco als Präsident die Regierung. Castelo Branco erhielt vom Kongress zunehmend Rechte, um vor allem linke Gruppierungen besser kontrollieren zu können, die im „AI-1, Ato Institucional No. 1“ [Institutionellen Akt Nr. 1]²⁹⁴ von 1964 gipfelten. Mit dem AI-1 gründete das Militär einen autoritären Staat, der offiziell mit Parteien und Parlament vordergründig demokratisch wirkte und in welchem anfänglich das kulturelle Leben weiterhin stattfinden konnte. Faktisch putschte jedoch 1964 das Militär mit einem Staatsstreich und das Land wurde zur Militärdiktatur. In nur wenigen Jahren war das optimistisch ausgerichtete Brasilien von der Demokratie zur Diktatur geworden, die bis 1985 bestehen bleiben sollte. Als Reaktion auf den Putsch und die einhergehenden Repressionen formierten sich die Intellektuellen in diversen (Gegen-)Bewegungen, wobei die später vorwiegend als musikalisch wahrgenommene Strömung des *Tropicalismo* als besonders wichtig hervorgehoben werden muss. Der *Tropicalismo* belebte die Ideen des *Manifesto Antropófago* [Kannibalistisches Manifest]²⁹⁵ neu und zeichnete sich besonders durch seine hohe künstlerische Experimentierfreude aus. Die Situation spitzte sich zu, als Staatspräsident Arturo da Costa e Silva am 13. Dezember 1968 mit dem „AI-5, Ato Institucional No. 5“ [Institutionellen Akt Nr. 5]²⁹⁶ diktatorische Vollmachten verliehen wurden und die Repressionen weiter zunahmen. In der nun eingetretenen, als ‚bleierne Zeit‘ bezeichneten Epoche wurde von Staatswegen Angst vor Haft, Folter, Verfolgung und Zensur verbreitet, die jegliche kreativen Kräfte lähmte und oftmals in der Flucht regimefeindlicher KünstlerInnen ins

²⁹³ Vgl. Kompfga, Markus: 50 Jahre „Operation Brother Sam“, <https://www.heise.de/tp/news/50-Jahre-Operation-Brother-Sam-2162789.html> [Stand 03.04.2014].

²⁹⁴ Eine Art Ermächtigungsgesetz, das die Verfassung modifizierte. Vgl. König, Hans-Joachim: Geschichte Brasiliens: Reclams Ländergeschichten. Reclams Universal-Bibliothek. Ditzingen 2014. Königs fundierte Analyse des Landes versucht, den gegenwärtigen Zustand Brasiliens anhand der historischen, politischen und wirtschaftlichen Grundlagen zu verstehen, die das Land im Laufe der 500 Jahre geprägt haben.

²⁹⁵ Andrade, Oswald de; Bary, Leslie (Hrsg.): Cannibalist Manifesto. In: Latin American Literary Review. Vol. 19, No. 38 (Jul.-Dec., 1991), S. 38–47 <http://www.jstor.org/stable/20119601> [Stand 12.01.2017] (Text erstmalig 1928 publiziert).

²⁹⁶ *Ato Institucional Número Cinco* oder AI-5. Im Archiv der Zeitung Folha de São Paulo vom 14.12.1968 kann online die Chronologie der Geschehnisse ab der Erlassung des Aktes nachvollzogen werden: http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_14dez1968.htm [Stand 01.02.2018].

Ausland mündeten, um den Bedrohungen zu entkommen.²⁹⁷ Die Auswirkungen im Kontext des Themenkomplexes Psychiatrie fasst Suely Rolnik treffend zusammen:

„Eine der konkretesten Auswirkungen dieser Blockierung war die große Zahl junger Menschen, die damals psychotische Erfahrungen durchmachten. Viele von ihnen wurden in psychiatrische Anstalten eingewiesen, und nicht wenige erlagen der ‚Psychiatisierung‘ ihres Leidens und kehrten aus dem Reich des Wahnsinns nie mehr zurück. Diese psychotischen Erscheinungen, die zum Teil aus dem Terror der Diktatur resultierten, kamen auch in den für die Bewegung der Gegenkultur charakteristischen Grenzerfahrungen vor, die aus allen Arten von Sinnesexperimenten bestanden und in der Regel auch den Gebrauch von Halluzinogenen miteinschlossen, in einer Haltung des aktiven Widerstands gegen die bürgerliche Politik der Subjektivierung. Die Allgegenwart des Terrors und die daraus folgende Paranoia haben zweifelsohne zum pathologischen Schicksal dieser Erfahrungen der Öffnung der Sinne für ihre Fähigkeit des Schwingens beigetragen.²⁹⁸

Rolnik folgend entstanden viele psychische Krankheiten erst durch die Erfahrungen unter der Militärdiktatur durch Gewalt, Exil und Repression. Unter den Eindrücken dieser repressiven politischen Zeit etabliert sich das dritte Fallbeispiel des vorliegenden Textes um den Psychiater Lula Wanderley.

²⁹⁷ Darunter Lygia Clark, Hélio Oiticica, Antonio Dias und Anna Maria Maiolino. Neben ihnen wurden zahlreiche MusikerInnen verhaftet und zensiert. Zu ihnen gehörten u. a. Caetano Veloso, Chico Buarque, Elis Regina, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Plínio Marcos, Raul Seixas, Taiguara, Toquinho, Odair José, Torquato Neto, Zé Keti, Gonzaguinha, Jorge Ben Jor, Alberto Luiz, Moacyr Franco und Rita Lee.

²⁹⁸ Rolnik, Suely: Geopolitik der Zuhälterei. Transversal Texts, Oktober 2006.
<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/de> [Stand 01.02.2018]

III. Fall: Lula Wanderley, Institutionalisierung von Freiräumen, 1980er-Jahre

3. Die Kunst hört zu: Clarks Heilmethode in der psychiatrischen Praxis

„Der Körper findet keinen Frieden, solange das, was Durchgang verlangt, nicht an die Oberfläche der geltenden Kartografie gebracht wird, ihre Belagerung durchbricht und ihre Konturen verändert.“²⁹⁹

Auf der Suche nach dem „Körperfrieden“ wird im Folgenden Lula Wanderleys herausragender Ansatz aus der Psychiatrie in Rio de Janeiro vorgestellt, der sich nach der repressiven politischen Zeit in der 1980er-Jahren etablieren konnte.

Ursprünglich hatte Lula Wanderley unter der Ärztin Nise da Silveira im Krankenhaus Engenho de Dentro in Rio de Janeiro zusammen mit seiner Frau Gina die als Krankenschwester in derselben Klinik angestellt war, sechs bis sieben Jahre gearbeitet. In dem von Nise da Silveira geschaffenen Atelier arbeiteten sie primär mit den KlientInnen, die durch expressive Techniken und aktives künstlerisches Schaffen „psicóticos“ [psychotische Schübe] besser bewältigen sollten. Wanderley kannte zu diesem Zeitpunkt bereits Arbeiten von Clark, wie „A Casa e o Corpo“, die er einige Jahre zuvor in der Ausstellung im *MAM-RJ* gesehen hatte. Obwohl er keinen persönlichen Kontakt zu Clark hatte, verfolgte er lose ihr Schaffen. Erst als Gina einmal eine Sitzung bei Clark gemacht hatte, interessierte er sich intensiver für ihre Technik und ging ebenfalls dorthin, um mehr über das „Estruturação do Self“³⁰⁰ zu erfahren. Wanderleys große Neugier und Offenheit für die Technik und der Fakt, dass Clarks Therapie bereits weit fortgeschritten und definiert war, ließen ihn zwei Punkte loben: einerseits Clarks Transferleistung, die ihr erlaubte, eine Kunstpraxis in den Bereich der therapeutischen Technik zu übertragen³⁰¹, und anderer-

²⁹⁹ Rolnik, Suely: Archivmanie. Archiv für ein Event-Œuvre. Projekt zur Aktivierung des Körpergedächtnisses eines Kunstwerks und seines Kontextes, 2003–2011. In: Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 22, Ostfildern 2011, S. 24.

³⁰⁰ Eine von Lygia Clark ab den 1970er-Jahren entwickelte künstlerische Körpertechnik. Clark bearbeitet in sich wiederholenden Einzelsitzung KlientInnen mit verschiedenen sogenannten ‚relationalen Objekten‘ (vormals eigenständige Kunstwerke). Das Ziel ist es, einen Zugang oder erste Wahrnehmung psychisch belastender Erfahrungen in den KlientInnen zu eruieren und an die Oberfläche zu bringen, sodass im Nachgang der Sitzung eine Besprechung des Erlebten stattfinden kann.

³⁰¹ Carneiro, Mário: Lygia Clark. *Memória do Corpo*, Dokumentarfilm, 1984, Min. 15:47.

<https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> [Stand 09.02.2017] „Somente essa transposição brilhante que ela faz: da arte para uma técnica terapeutica.“ Min. 13:49.

seits, dass die Methode ohne Modifikation direkt im medizinischen Bereich durch ÄrztInnen anwendbar war. Sodann erforschte Wanderley gemeinsam mit Clark den therapeutischen Nutzen des „Estruturação do Self“ in der Klinik und wendete sie bald an PatientInnen an, da er große Chancen in deren Gebrauch bei Psychosen sah.

Besonders ist hier anzumerken: Wanderley kopierte Clark in ihrer künstlerischen Technik für seine psychiatrische Arbeit quasi eins zu eins. Sein Ziel war es, den Körper neu zu erleben oder anders gesagt, wieder zu entdecken.³⁰² In einem Interview im Sommer 2014 konnte ich Wanderley in Engenho de Dentro hierzu befragen.³⁰³ Bis heute schätzt er die im Vorlauf zum „Estruturação do Self“ von Clark entwickelten ‚relationalen Objekte‘³⁰⁴ für den Klinikalltag und widmete der Arbeit mit ihnen 2002 das Buch „O Dragão pousou no espaço“³⁰⁵ [Der Drache landete im Raum]. Das Vorwort von Guy Brett, der gleich im ersten Satz zugibt, dass er eigentlich nicht weiß, wie man über dieses Buch schreiben soll, aber bestätigt:

„dieses Buch eröffnet einen Diskurs zu einer [Lygia Clarks] künstlerischen Praxis und bespricht eine Technik, die so verschieden zu anderen künstlerischen Kreisen ist [...]. Auch kann ich sehen, dass er [Lula Wanderley] eine neue und überraschende Verbindung zwischen der Kunst und der Behandlung der Geisteskrankheit zieht.“³⁰⁶

Das Buch handelt von sieben Krankengeschichten von PatientInnen mit psychiatrischen Erkrankungen, die Wanderley basierend auf der Philosophie und Therapie und den Erfahrungen von Lygia Clark behandelte. Der Psychiater empfand Clarks Neubewertung sowohl ihrer eigenen Position als Künstlerin (Clark tritt stark hinter ihrem Kunstwerk zurück) und der/dem BetrachterIn (wird in das Zentrum gerückt; soll direkt mit dem

³⁰² Carneiro, Mário: Lygia Clark. Memória do Corpo, Dokumentarfilm, 1984, Min. 15:49.

<https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAq> [Stand 09.02.2017] „[...]reviver novamente meu corpo ou redescobrir o corpo“.

³⁰³ Interview mit Lula Wanderley, 03.07.2014.

³⁰⁴ ‚Relationale Objekte‘ wurden von Clark alle Elemente genannt, die sie für die Sitzungen während des „Estruturação do Self“ brauchte und die vornehmlich zwischen 1976 und 1988 entstanden. Vgl. Rolnik, Suelly: Breve descrição dos Objetos Relacionais. In: Ausst.Kat. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Somos o molde, a você cabe o sopro. Musée de Beaux Arts de Nantes 2005 und Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

³⁰⁵ Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002.

³⁰⁶ Brett, Guy: Prefácio. In: Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002, S. 7.

„este livro emprega um discurso e descreve uma prática tão diferente da usual nos círculos artísticos, que temo reduzi-lo a termos de referencia familiares. Posso ver, também, que ele constroi uma nova e surpreendente conexão entre a arte e o tratamento da loucura.“

Kunstwerk interagieren; erhält eine einzigartige sinnliche Erfahrung) als so radikal, dass sie/er mit ihr in der Klinik bei PatientInnen mit psychischen Belastungen zu experimentieren begann. In einem 2010 publizierten Interview³⁰⁷ beantwortete Wanderley umfassend neun Fragen zu seiner therapeutischen Praxis in der Klinik von Engenho de Dentro. Da es sich meines Erachtens um ein zentrales Dokument handelt, seien einige Auszüge daraus hier vorgestellt. So sagt er im Interview über seine Beweggründe warum er so affin gegenüber Clarks „Estruturação do Self“ arbeitet:

„Sämtliche Kunst [...] ist immer der Ausdruck eines ‚Ich‘ im Dialog mit seiner Zeit und konsequenterweise ist es die Rede von jemandem mit seiner Epoche. Gleichzeitig ist alle Kunst unvollständig und muss vom jeweiligen Betrachter angemessen vervollständigt werden: die Kunst hört zu. Lygia Clark verstand das Hören auf die Kunst in einer [...] radikalen Einzigartigkeit.“³⁰⁸

Und weiter:

„Die Kunst des Zuhörens habe ich in der Arbeit von Lygia Clark gefunden. Es sind Kunstwerke, die mit sich selbst kommunizieren und nicht viel benötigen, sie sind reine Sinnlichkeit. Sie werden sich völlig selbst projizieren und eine eigene Beziehung schaffen. Dies ist bereits an sich therapeutisch. Wenn Sie das Kunstwerk neu bewerten, so bewerten Sie Ihren Körper neu.“³⁰⁹

Für die praktische Umsetzung hieß das, dass Wanderley Clarks Ansatz – mit der Kraft der Interaktion der/des Betrachterin/Betrachters, mit der Kunst neue Empfindungen und Empfindlichkeiten zu erreichen – für den Heilungsprozess wirksam machen wollte.

Wie auch die BetrachterInnen sollen die PatientInnen den passiven Zustand verlassen und mittels der ‚relationalen Objekte‘ ihre Fantasie so anregen, dass sich die eigene Wahrnehmung (krank, anders) und der soziale Zustand (Stigmatisierung, Krankheit) hin zum Besseren verändert oder zumindest neu struktuiert wird. In der zwar nicht akademischen, aber dennoch wertvollen Studie „O dragão pousou no espaço“ präsentiert Wanderley anhand seiner bis dato neunjährigen Beobachtungen die Prinzipien der Therapie und illustrierte sie mit Zeugnissen und Gedichten von PatientInnen. Wanderley nennt sein therapeutisches Vorgehen „Palavragesto“ [übersetzt etwa „Wortgeste“] und Ziel sei die Erschaffung eines „Freiraums in der Zeit / eines zeitlich offenen Raumes“ [*Espaço Aberto*

³⁰⁷ Wanderley, Lula. Entrevista. Interview aus der Reihe „Desinstitucionalização e suas práticas cotidianas“. In: Jornal Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro, Nr. 28, Mai–Juni 2010, s.n. http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf [Stand 24.03.2017].

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd.

no Tempo (EAT)].³¹⁰ Der *EAT* besteht bis heute, Lula Wanderley ist dessen Direktor und er wird in seiner Tragweite als mächtiges Instrument der Erlebbarkeit von Lygia Clarks Kunst im folgenden Abschnitt eingehend betrachtet.

3.1 Clarks Methode: „Estruturação do Self“ [Structuring the self] (1976–1988)

„For Clark this was not a change of *métier* but a continuum in which the implications of her experiments change our understanding of what ‘artist’ may mean. She moved from a visual language in the purest sense to a ‘language of the body’, not performed or specated but lived by the participant in a way which enabled an efficacious ‘healing’ relationship to take place in the face of life’s crises.“³¹¹

Mit der Technik „Estruturação do Self“, welche in einer der Psychotherapie nahestehenden Praxis der 1980er-Jahren mündete, begann Clark ab ihrer endgültigen Rückkehr nach Brasilien 1976. Clark arbeitete nun nicht mehr in Gruppen, sondern mit einzelnen Personen, die sie direkt betreute. Ihre Arbeiten adressierte sie nicht nur an die intellektuelle Szene Rio de Janeiros, sondern sie öffnete ihr „consultório experimental“³¹² [experimentelle Praxis] an der Copacabana auch für den/die ‚normale/n BürgerIn‘ und Personen aus allen Gesellschaftsgruppen, die den Weg zu ihr fanden.

„Clark would receive individuals for one-hour sessions, one to three times a week, over a period of months, or even years. The relationship between artist and participant, or ‘client’ as Clark called them, lay at the core of these sessions and was mediated by her Relational Objects: plastic bags filled with air, stones caught in nets (the Abyss Mask), cushions of varying weight and seashells to name a few. Far from being an ersatz form [sic!] of art therapy or body art, Clark’s sensorial engagement with her participants via these objects was an attempt to access the body’s sensorial, subcortical realm, what Suely Rolnik calls the resonant body.“³¹³

³¹⁰ Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. *Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro 2002, S. 27.

³¹¹ Brett, Guy: Lygia Clark: In Search of the Body. In: *Art in America* (Westport, Connecticut), Vol. 82, Nr. 7 (July 1994), S. 57.

³¹² Freire de Araújo Lima, Elizabeth Maria: Crossing borders and inhabiting margins in Brazil: art, subjectivity, health and participation in Lygia Clark’s and Hélio Oiticica’s poetics. In: *World Cultural Psychiatry Research Review*. Vol. 10, Nr. 3/4, 2015, S. 168–147. <http://www.wcpr.org/wp-content/uploads/2015/10/2015.03-04.175-188.pdf> [Stand 08.01.2017].

³¹³ Constable, Joseph: Rejecting the Object: Curating Lygia Clark. In: *linemagazine* 2015. <http://blog.linemagazine.co.uk/post/52869234088/rejecting-the-object-curating-lygia-clark> [Stand 12.01.2017].

Clark war sich ihrer Zwitterstellung zwischen Kunst und Therapie durchaus bewusst: „[...] I don't want to be a psychoanalyst but I want to put my work at the service of people who can make it worth something in this sector.“³¹⁴ Warum wurde die Methode „Estruturação do Self“ [Strukturierung des Selbst] genannt und nicht etwa ‚Estruturação do Eu‘ [Strukturierung des Ich]? Der Ausdruck „Self“ kann nicht ins Portugiesische übersetzt werden, im übertragenen Sinne meint es aber das „Eu“ [Ich]. Der Ausdruck „Self“ umfasst jedoch mehr: gemeint sind der Geist und der Körper als Einheit. Im Feld der Psychologie beschreibt das „Self“ die Seele. Das „Self“ wird im „Estruturação do Self“ zwar erstmalig explizit so benannt, es war jedoch bereits in ihren vorangegangenen Arbeiten präsent. In allen Arbeiten war der Körper Ausgangspunkt für den Blick auf die inneren Prozesse, oder wie Paulo Sergio Duarte es in seinem Interview zu Clarks Retrospektive 2012 im New Yorker *Museum of Modern Art* als „Ser Inteiro“³¹⁵ [Inneres Sein] bezeichnete. Clark wollte mit ihren Objekten eine Entfaltung und Entwicklung des „inneren Seins“ erreichen, wobei die genaue Reaktion auf die Objekte keinesfalls determiniert war und erst aus dem Kontakt des Körpers mit dem Objekt jedes Mal neu entstand.

Viele Objekte, die während der Sitzung des „Estruturação do Self“ Verwendung fanden, stammten ursprünglich aus anderen Werkreihen der Künstlerin. So sind wichtige Vorläufer „Nostalgia do Corpo“ (1966), „A Casa é o Corpo“ (1967–1969), „Coro é a Casa“ (1968–1970) und „Corpo Coletivo“ (1972–1975). Allesamt zielten darauf ab, die, wie Rolnik es beschrieb, „Erinnerungen des Körpers des Empfängers zu mobilisieren“ („mobilizar a memória corporal do receptor“).³¹⁶ Ein Blick in die vorangegangenen Schaffensphasen ist lohnend, da er hilft, die Entwicklung der Technik zu verstehen.

³¹⁴ Lygia Clark 1971, S. 279; zitiert nach Hernández Pumajero, Rachel: *An analysis of empathy in creative-based methods and processes*. London 2009, S. 14.

³¹⁵ Interview mit Paulo Sergio Duarte von Duanne Ribeiro. „Terapia para o Ser Inteiro – Lygia Clark: uma retrospectiva“, September 2012 im Itaú Cultural, em São Paulo (SP). Paulo Sergio Duarte war einer der KuratorInnen der Retrospektive zu Lygia Clark im MoMa 2012. Ihn interessiert die therapeutische Wirkung der letzten Schaffensperiode von Clarks Arbeit sowie ihr Verhältnis zur Psychiatrie und Psychoanalyse. Im Interview beschreibt Duarte das „Self“ als Grundlage für die „Strukturierung des Self“, als eine Therapie, welche Körper und Geist gleichermaßen umfasst. https://www.youtube.com/watch?v=OKU_v1UNbes [Stand 03.02.2017].

³¹⁶ Rolnik, Suely: *Breve descrição dos Objetos Relacionais*. In: *Ausst.Kat. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Somos o molde, a você cabe o sopro*. Musée de Beaux Arts de Nantes 2005 und *Pina-coteca do Estado de São Paulo*, 2006, Annex, S. 1.

3.2 Vorangegangene Schaffensphasen der 1950er, -60er und -70er-Jahre

Ihr künstlerisches Schaffen begann Clark bereits 1947. Ausschlaggebendes Erlebnis war die Geburt ihres dritten Kindes, nach der sie versuchte, „die[se] Krise zu überleben [sobreviver a crise]“.³¹⁷ Bald wendete sich Clark von der Tafelmalerei ab, der sie zum Anfang ihrer Karriere und im Rahmen der Gruppe des *Neoconcretismo* verpflichtet war. Oder wie Mário Pedrosas es beschrieb:

„She [Lygia Clark] came to detest easel painting and, especially, the symbol of its anachronistic privilege – the frame“³¹⁸

Blicken wir noch einmal in das Jahr 1959 zurück, als der *Neoconcretismo* oder das *Movimento Neoconcreto* [Neo-Konkrete Bewegung] im Entstehen begriffen war. Denn die politischen Umwälzungen der Zeit blieben nicht ohne Auswirkungen auf die Kunstwelt. Anhand von Lygia Clarks Leben und Werk kann schlaglichtartig aufgezeigt werden, wie die politischen Zustände sich in ihrem Œuvre wiederholen, sich unabdingbar widerspiegeln und zu einer Erweiterung des Kunstbegriffs, von Clark als therapeutische Praxis bezeichnet, führten.

Zu vermerken ist hierbei, dass keine Wahlverwandtschaft zwischen der PatientInnenkunst und der avantgardistischen Kunst, ergo des etablierten Kunstbetriebes, beschrieben werden soll, indem das Augenmerk auf formale Ähnlichkeiten gelegt wird. Vielmehr soll anhand eines Werkausschnittes der Künstlerin die Sonderstellung Lygia Clarks beschrieben werden, die zu einem Überdenken der vermeintlich gegensätzlichen Entitäten „Kunst – Psychiatrie – Therapie – Avantgarde“ anregt.

Lygia Clark studierte in Rio de Janeiro (1947–1949) und Paris (1951–1952 unter Arpad Szenes und Fernand Léger) Malerei. Die das „Manifesto Neoconcreto“ [Neokonkretes Manifest] im Jahr 1959 unterzeichnende Gruppe bestand aus Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis

³¹⁷ Wahrscheinlich eine postnatale Depression. Lygia Clark „Pensamento mudo“, Manuskript o.O., o. J. Zitiert nach Rolnik, Suely: *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: Ausst.Kat. *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Matthias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles 1999*. Digital abrufbar unter <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> [Stand 28.07.2017].

³¹⁸ Pedrosa, Mário: *Lygia Clark, or Fascination of Space*. In: *The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents*. New York 2016, S. 286–287. Erstmals im *Journal do Brasil* (Rio de Janeiro), 26.11.1957 publiziert.

und Lygia Clark und wurde in Rio de Janeiro als Reaktion auf die in São Paulo bestehende Gruppe des *Concretismo* [Konkretismus] verstanden, die vor allem durch den Schweizer Architekten und Künstler Max Bill beeinflusst war. Ana María León folgend, basiert die Orientierung der Gruppe auf der Phänomenologie Maurice Merleau-Pontys, dessen Schriften vor allem durch Mário Pedrosa und Ferreira Gullar in den 1950er-Jahren in Rio de Janeiro eingeführt worden waren:

„The Neo-Concretists, grounding their approach in the phenomenological orientations of Maurice Merleau-Ponty, thought of art as existential, emotional, and affective.“³¹⁹

Der französische Philosoph Merleau-Ponty (1908–1961) wurde als Zeitgenosse Jean-Paul Sartres und Simone de Beauvoirs bekannt. Mário Pedrosa hatte die Gestalttheorie bereits in seiner 1949 erschienenen These „Da natureza afetiva da forma na obra de arte“ eingebaut und wohl in Zuge dessen ersten Kontakt mit Merleau-Pontys Schriften. Einer der wenigen Texte, in denen Pedrosa sich auf Merleau-Ponty bezieht³²⁰, wurde zum Ausgangspunkt der Dissertation von Daniela Pinotti Maluf, die eindrücklich die Parallelen zwischen der Künstlerin Clark und dem Phänomenologen Merleau-Ponty darlegt (Maluf erforschte Merleau-Ponty sowohl in seiner Person als auch in seiner Methodik)³²¹. Maluf sieht Parallelen bei Clark und Ponty in der ähnlichen Auffassung und Verwendung der Begriffe Werk (als Prozess) und Struktur.³²² Beide setzten sich dafür ein, dass der Herstellung einer Situation mittels einer Handlung, ergo die Prozesshaftigkeit, wichtiger ist, als das Ergebnis. Merleau-Ponty beschrieb, dass

„[...] die gesehene Welt [...] nicht ‚in‘ meinem Leib, und mein Leib [...] letztlich nicht ‚in‘ der sichtbaren Welt [ist]: als Fleisch, das es mit einem Fleisch zu tun hat, umgibt ihn weder die Welt, noch ist sie von ihm umgeben. [...] Es gibt ein wechselseitiges Eingelassensein und Verflochtensein des einen ins andere.“³²³

³¹⁹ León, Ana María: Lygia Clark. Between Spectator and Participant. In: thresholds, Nr. 39, Vol. 07, 2011, S. 47. http://thresholds.mit.edu/issue/39/Thresholds39_hi_res.pdf [Stand 28.01.2018].

³²⁰ Pedrosa, Mário: Especulações Estéticas: o conflito entre o ‚dizer‘ e o ‚exprimir‘. In: Forma e percepção estética. Textos escolhidos II. São Paulo 1995, S. 352.

³²¹ Maluf, Daniela Pinotti: Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos. Campinas, São Paulo 2007. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp143907.pdf> [Stand 27.01.2017].

³²² Maluf vergleicht Clark hier mit dem von Umberto Eco ab 1990 formuliertem Konzept der „Kunstwerke in Bewegung“, welches er in seinem Buch „Die Grenzen der Interpretation“ zum Paradigma der modernen Ästhetik erhebt. Vgl. Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München, Wien 1992.

³²³ Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Hrsg. v. Claude Lefort. München 1994, S. 182.

Diese Verflechtung von Körper und Welt, von Subjekt und Objekt ist eine der Lehren, die Clark von Merleau-Ponty übernahm und grundlegend in ihrer Arbeit verfolgte.

Letztlich arbeiteten beide mit der Vorstellung der Verbindung der Welten in einem Zwischenbereich, bei Merleau-Ponty „Leib“³²⁴ genannt. Oder in Malufs Worten:

„Other two concepts relating to the main point: work in movement and structure. The second parallel between Merleau-Ponty and Lygia Clark is the relevance and the idea of process. Both of them proposed that making is more important than the result. Because of it, they have works that changes in a constant way, using the new to be alive. Finally, the interaction between man and object, that uses body and world to build themselves, finalizing the positivist idea of two worlds: inside and outside. Lygia and Ponty understand that the entire cannot be divided into parts, because we lose it in this way. Using the phenomenological reference as a work methodology.“³²⁵

Wie bereits Guy Brett in seinem Essay „Lygia Clark: In Search of the Body“ von 1994 erkannt hat, basierte Lygia Clarks Werk darüber hinaus auf den ererbten Errungenschaften des brasilianischen *Modernismo* der 1920er-Jahre. Ohne diesen Vorläufer wäre sie nie zu ihren avantgardistischen Bestrebungen der 1950er-Jahre gelangt. In Clarks neo-konstruktivistischen Arbeiten findet man darüber hinaus noch eine starke Bindung an die klassischen Medien Zeichnung, Malerei und Skulptur und eine Orientierung an den kunstkritischen Schriften von Ferreira Gullar und Mário Pedrosa.

„[...] the artists were deeply influenced by the writings of the poet Ferreira Gullar and the art critic Mário Pedrosa. Without leaving the language of geometric abstraction or the general social concerns of constructivism, the Neo-Concretists attacked the positivism and mechanistic reductionism of the Bill-Ulm philosophy. The Neo-Concrete Manifesto (1959) called for a reinstatement of the values of intuition, expression and subjectivity.“³²⁶

Mit zunehmender Institutionskritik lag Clarks Interessenschwerpunkt auf der Veränderung ihrer Rolle als Künstlerin, wobei die neue Empfindung der Körperlichkeit durch die interaktiven Objekte ermöglicht werden sollte. Neue Themen, Materialien und Herangehensweisen sind ab den 1950er-Jahren in ihrem Œuvre deutlich zu erkennen. Auf der Suche nach einer neuen Beziehung zwischen KünstlerIn, BetrachterIn und Kunstwerk such-

³²⁴ Vgl. Emanuela Assenza: Die ästhetische Funktion der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. Diplomarbeit 2010, S. 44–50. <http://emanuela-assenza.com/vita/DiplomarbeitMerleau-Ponty.pdf> [Stand 01.02.2018]

³²⁵ Maluf, Daniela Pinotti: Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos. Campinas, São Paulo 2007, S. viii.

³²⁶ Vgl. Brett, Guy: Lygia Clark: In Search of the Body. In: Art in America (Westport, Connecticut), Vol. 82, Nr. 7 (July 1994), S. 59.

te Clark ab dann nach Möglichkeiten, eine andere Art des Dialogs und der Partizipation der BetrachterInnen zu etablieren. Systematisch wandelte Clark die ZuschauerInnen mittels eines demokratischen Ansatzes im Sinne des *Tropicalismo* zu aktiven SchöpferInnen.

Zu Clarks frühesten Arbeiten zählen die „Bichos“ [Tiere] (1960–1963): manipulierbare Objekte aus mit Scharnieren verbundenen Metallplatten, die von der/dem BetrachterIn in verschiedene Formen gebracht werden können. Erstmals setzten sich die BetrachterInnen aktiv mit dem Kunstwerk auseinander und es entstand eine Beziehung zwischen dem Werk und dem Körper, ein Dialog und Wechselverhältnis, das paradigmatisch in Clarks späterem Œuvre werden sollte. Parallel zu diesen Entwicklungen kam es zunehmend zu einer Entfremdung von Clark und Gullar, die letztlich zum Bruch der Neoconcretismo-Gruppe führte. So hielt Clark in einem ihrer Manuskripte fest:

„Gullar wrote the theory of the ‘non-object’ [erstmalig beschrieben im *Journal do Brasil*, Dezember 1959; Anm. d. Autorin] and wanted us all to adopt it. For me it was impossible; as Mário Shemberg said, the Bichos would become the sculpture that the cubists did not invent, and I thought the same thing. In a television show, Gullar, pointing at the Bicho, said: ‘Lygia if that is a sculpture, it is worth nothing, but if it is considered a non-object, it has a high significance.’ I told him: ‘Ferreira Gullar, theory passes, the good artwork remains’. That was the moment in which the group fell apart.“³²⁷

Clark emanzipierte sich in ihrem Schaffen von der Gruppe und verfolgte weiter ihren Ansatz, die ZuschauerInnen zu aktivieren. Clark hatte den Weg jenseits der Malerei eingeschlagen, was ihr den Raum für weitere neue Experimente eröffnete:

„When she denied painting and did everything she could to destroy it – or, at least, to confure it with what is beyond its conventional limits and contours – what Lygia actually was looking for was this new, terribly modern fascination that is space.“³²⁸

Eine Papierarbeit von 1963 heißt „Caminhando“ [Gehen / Wandern], in der bereits die körperliche Erfahrung, die später im Fokus der ‚relationalen Objekte‘ stehen wird, angelegt ist. Mit ihr paraphrasierte Clark Max Bills Skulptur „Tripartite Unity“ (1948–49)³²⁹,

³²⁷ Unpubliziert, undatiert, Archiv Lygia Clark. Zitiert nach Rolnik Suely: *Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark*. In Carvajal, Rina / Ruiz, Alma (Hrsg.): *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel*. Los angeles, 1999, S. 55–108.

³²⁸ Pedrosa, Mário: *Lygia Clark, or Fascination of Space*. In: *The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents*. New York 2016, S. 286–287. Erstmals im *Journal do Brasil* (Rio de Janeiro), 26.11.1957 publiziert.

³²⁹ Max Bill: *Tripartite Unity*, 1948–49. Stainless steel, 114 x 88.3 x 98.2 cm, Sammlung *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, Brazil. Vgl. *Tripartite Unity* is based on the Möbius strip, a ribbon-like geometric shape that is continuous like a circle; it may twist and turn, but it has only one surface and

mit der er 1951 den Preis der Biennale in São Paulo gewann. Clark verwendete die Form des Möbiusbandes³³⁰ in krassem Gegensatz zu Max Bills Skulptur. Bill wollte die geometrische Sonderform mit klassischen, dauerhaft beständigen Materialien (Marmor, Stein, Bronze) fixieren. Clark hingegen lud die BetrachterInnen ein, die Form selbst mit den Händen, Schere und Papier zu erforschen: der gedrehte Papierstreifen der das Band bildete, wurde durch die stete Bearbeitung immer dünner, bis eine weitere Beschneidung unmöglich wurde. Die Künstlerin gab genaue Handlungsanweisungen und beschrieb den Kern ihres Interesses und Zweck:

„You take the band of paper wrapped around a book, you cut it open, you twist it, and glue it back together so as to produce a Möbius strip. Then take a pair of scissors, stick one point into the surface and cut continuously along the length of the strip. Take care not to converge with the pre-existing cut – which will cause the band to separate into two pieces. When you have gone the circuit of the strip, it’s up to you whether cut to the left or to the right of the cut you have already made. This idea of choice is capital. The special meaning of this experiment is in the act of doing it. The work is your act alone. The extent that you cut the strip, it refines and redoubles itself into interlacings. At the end the path is so narrow that you can’t open it further. It’s the end of the trail.“³³¹

Clark bezog die BetrachterInnen durch den Akt des Schneidens aktiv in ihr Werk ein und ließ sie durch den Bewegungsablauf das Thema des „Innen und Außen“ mittels der Form des Möbius neu erfahren. Die Grenze des Kunstwerks (das unversehrte Möbiusband) wurde durch den Schneideakt der TeilnehmerInnen gesprengt, ja regelrecht zerstört. Das Kunstwerk entstand jetzt jenseits der engen physischen Grenzen der „Skulptur“ und das Projekt – der Akt des Schneidens – wurde werkimmanent beziehungsweise konstituierte es erst. Dieser zerstörerische Akt des Schneidens des Bandes kann auch unter dem Eindruck antropofagischer Theorien der Zeit gelesen werden:

„In dem Moment, in dem der/die KünstlerIn das Objekt verdaut, wird Er/Sie gleichsam von der Gesellschaft verdaut, die für ihn/sie bereits einen Titel und eine bürokratische Beschäftigung gefunden hat: Er/Sie wird der/die zukünftige IngenieurIn der Unterhaltung sein, eine Unternehmung, die

one edge. Bill fabricated the sculpture in steel to symbolize the connection between the forward-looking concrete art that he advocated and advances in science and industry. Tripartite Unity won the international sculpture prize at the first *São Paulo Bienal* in 1951, ensuring Bill’s powerful influence on the Brazilian art scene. <http://www.lacma.org/beyondgeometry/artworks1.html> [Stand 12.01.2017].

³³⁰ Das Möbiusband ist eine mathematische Form, die in Johann Benedict Listing’s (1808–1882) Buch „Der Census räumlicher Complexe“ von 1862 das erste Mal gedruckt erschien. Es handelt sich um ein geometrisches Objekt, das nur eine Kante und eine Fläche besitzt. Um diese Form zu erhalten, muss man ein Ende eines Streifens (etwa aus Papier) einmal drehen und mit dem anderen Ende verkleben.

³³¹ Clark, Lygia: Nostalgia of the body. In: *October*, Nr. 69, 1994, S. 99.

das Gleichgewicht sozialer Strukturen in keinsten Weise stört. Der einzige Weg, wie der/die KünstlerIn der Vereinnahmung entkommen kann, ist die Entfesselung der allgemeinen Kreativität, ohne psychologische und soziale Grenzen jeglicher Art. Seine/ihre Kreativität wird sich in der gelebten Erfahrung ausdrücken.“³³²

Die BetrachterInnen waren aktiv zur Teilnahme aufgefordert und sollten durch die Kunstwerke zu neuen körperlichen und sozialen Erfahrungen gelangen. Die Neuheit von Clarks Kunstwerken bestand somit in der „Veränderlichkeit des Objekts durch die Einbeziehung der Betrachterin / des Betrachters und die zeitliche Begrenztheit des Werkes.“³³³

Clark unterzog auch den Begriff „BesucherIn / BetrachterIn“ einer Transformation, mittels einer (Um-)Benennung. Carlos Basulado konnte beweisen, dass Clark die Bezeichnung des „Betrachters“ / der „Betrachterin“ durch den weiter und anders aufgefassten Begriff des „Teilnehmers“ / der „Teilnehmerin“ ablöste.³³⁴ Ihr war weniger das Objekt an sich wichtig, sondern bereits in dieser frühen Schaffensphase lag ihr Augenmerk auf der Erfahrung, welche der/die die Handlung Ausführende durchlebte.³³⁵ Die Transformation der TeilnehmerInnen zu Handelnden wird auch in Clarks Werk „Pedra e ar“ [Stein und Luft] aus dem Jahr 1966 betont. Ein Plastikbeutel soll mit Luft aufgeblasen und verschlossen werden. Sodann wird das Gebilde mit einem Stein beschwert und mit den Händen untersucht. Der Handelnde „erfährt [...] haptisch die Eigenschaften der umschließenden Hülle, die die Luft innen und außen trennt.“³³⁶ Auch der Kunsthistoriker und -kritiker Jean Clay, den Clark gleich nach ihrer Ankunft in Paris 1968 traf, war fasziniert von den Objekten, die sie ihm bei einem Besuch in ihrer Wohnung aus einer der Umzugskisten darbot:

³³² Lygia Clark zitiert nach Rolnik Suely: Das Gedächtnis des Körpers kontaminiert das Museum. 01/2007. http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/de/#_ftn1 [Stand 29.09.2017].

Übersetzung nach Karoline Feyertag.

³³³ Pape, Cora von: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts.* Bielefeld 2008, S. 34.

³³⁴ Basulado Carlos: Anmerkungen zum Lesen des Werkes von Lygia Clark. In: *Ausst.Kat. La Lasa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten.* Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999, S. 86.

³³⁵ Hierbei bleibt anzumerken, dass die Aspekte des Prozesses und des starken BetrachterInneneinbezugs generell gesamtgesellschaftlich gesehen zu dieser Zeit sehr wichtig sind und in den 1960er-Jahren im sogenannten „performative turn“ kulminieren, was an Clarks Beispiel wunderbar aufgezeigt werden kann. Vgl. Lepecki, André: Part 3: Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance. In: *Ausst.Kat. Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988.* Bearb.v. Antonio Sergio Bessa et al. New York 2014. http://post.at.moma.org/content_items/1031-part-3-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance [Stand 26.01.2018].

³³⁶ Pape, Cora von: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts.* Bielefeld 2008, S. 35.

„[...] I remember the first one was the stone with an air bag, she blew into the bag and she put it in my hands – [...] it was warm and very delicate – and she put a pebble in equilibrium on the corner, with the slightest change of pressure from my hands making the pebble go up and down; then she had all of these kinds of pebbles with elastics on the table. And she started unpacking [...] all this and that [...]. I was fascinated.“³³⁷

Mit einfachen Materialien, die das Objekt konstituierten, wurden plötzlich alltägliche Erfahrungen und Empfindungen in den Fokus gerückt: Leere versus Fülle, Leichtigkeit versus Schwere, Härte versus Weichheit. Nicht nur die Materialien, sondern auch die Ideen rekrutierte Clark aus ihrer täglichen Erfahrungs- und Traumwelt. Bereits in dieser frühen Schaffensphase ist Clarks Versuch, die TeilnehmerInnen als SchöpferInnen mit in das Werk einzubeziehen, deutlich erkennbar. „Mit dem Ziel einer psychischen Erfahrung des eigenen ‚Ich‘ lässt Clark ihre Teilnehmer über ihre Körper die Unterschiede zwischen Innen und Außen, zwischen sich selbst und dem Material erfahren.“³³⁸ Das Objekt oder der Körper an sich waren weniger wichtig, Clark interessierte sich vor allem für die psychische Komponente und eigene Körpererfahrung während der Handlung. Das Heraufbeschwören von Fantasien und Vorstellungen wird bezeichnend für Clarks Œuvre.

Ab der Mitte der 1960er-Jahre schuf sie „relationale Objekte“³³⁹ und „sensorische Objekte“. Nach und nach schalteten diese den Sehsinn aus („Máscaras sensoriais“, 1967) oder forderten den Körper optisch oder olfaktorisch heraus („Máscara-abísimo“, 1967). Im Zentrum von Clarks Fokus stand nun die räumliche Beziehung zwischen BetrachterIn und Objekt. Nach den Arbeiten, die durch das Abdecken des Sehsinns zur Innenschau aufforderten, folgten solche des zwischenmenschlichen Dialogs (O Eu é o tu: Roupa-Corpo-Roupa [Das Ich und das du: Serie Kleidung-Körper-Kleidung]³⁴⁰, 1967 und „Nostalgia do corpo – Diálogo“ [Nostalgie des Körpers – Dialog], 1968). In ersterer „dient die Hülle als interpersonaler Dialog zwischen beidgeschlechtlichen Paaren. Die Kleider-Objekte erlau-

³³⁷ Yve-Alain Bois im Interview mit Jane de Almeida, 02.07.2005
www.janedealmeida.com/yve_alain_bois.pdf [Stand 19.06.2017].

³³⁸ Pape, Cora von: Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts. Bielefeld 2008, S. 35.

³³⁹ Der Begriff ‚relationale Objekte‘ fungiert als Überbegriff zu den Vorgängerobjekten die im Vorfeld des ‚Estruturação do Self‘ geschaffen wurden.

³⁴⁰ Industrial rubber, foam, vinyl, acrylon, zipper, water, fabric; 170 x 68 x 8 cm; Courtesy Associação Cultural „O Mundo de Lygia Clark“.

ben individuelle Erfahrungen im Austausch zwischen zwei Partner[Inne]n“. ³⁴¹ Zwei TeilnehmerInnen (unabhängig ihres tatsächlichen Geschlechts) nehmen sich jeweils in einem Anzug gekleidet gegenseitig wahr. Ein Anzug wies weibliche, der andere männliche Geschlechtsmerkmale auf. Jeder Overall bestand aus blauem Plastik, der mit einer Kapuze die Augen verdeckte und lediglich den Mund, die Hände und Füße frei ließ. Beide waren durch einen Schlauch in der Körpermitte miteinander verbunden. Der Anzug war mit verschiedenen, durch Reißverschlüsse verschlossenen Taschen versehen, die (vermeintlich) geschlechtsspezifische Materialien beinhalteten. So sollten haptische Charakteristika des jeweils anderen Geschlechts erkannt und eingeordnet werden. Je nach Konstellation konnte also jeder Teilnehmer die Merkmale des eigenen Geschlechts an seinem Partner erfahren und umgekehrt. Die strikten Geschlechtergrenzen begannen so zu verschwimmen und neutralisierten sich idealerweise. Auch wenn die TeilnehmerInnen in den Overalls in „ihr“ Geschlecht schlüpfen, kam es dennoch zu einer Grenzerfahrung während des Tragens. Indem die eigenen Merkmale am anderen wahrgenommen werden, kam Clark auf eine These Merleau-Pontys zurück, der beschrieb:

„The communication or comprehension of gestures come about through the reciprocity of my intentions and the gestures of others, of my gestures and intentions discernible in the conduct of other people. It is as if the other person's intention inhabited my body and mine his.“³⁴²

Die Kommunikation und das gegenseitige Verständnis entstanden also durch die Gegenseitigkeit der Gesten in der Interaktion. Kurios ist, dass Clark ihre Masken und Anzüge nie selbst trug. So beschrieb sie 1967 in ihrem unveröffentlichten Tagebuch ihre Neugierde und Motivation:

„I never experienced the series Clothing-Body-Clothing (1967) nor the Sensorial Masks (1967). I have no desire or curiosity to dress in them. I am only interested to know the experiences of the person who puts them on. The viewer has felt as if he had taken LSD, or is being spied upon by millions of eyes or even terrified, spewing out on the streets.“³⁴³

³⁴¹ Pape, Cora von: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2008, S. 37.

³⁴² Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. London 1962, S. 185. (Text erstmalig auf französisch publiziert Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945).

³⁴³ Unpublizierter Tagebuchausschnitt Lygia Clark vom 07.09.1967. Zitiert nach: Scovino, Felipe: Lygia Clark. *Body double*. In: *Flash Art*, 44 (2011), 278, S. 128–132. <http://www.flashartonline.com/article/lygia-clark/> [Stand 12.01.2017].

Clark war mehr an der Erforschung der Erfahrung durch die KlientInnen als am eigentlichen Primäreffekt durch die Masken (Dunkelheit, Orientierungslosigkeit, optische Effekte) interessiert.

Welche Gefühle beim Tragen eines der Objekte in den TeilnehmerInnen ausgelöst werden können, hat der Allgemeinmediziner und Autor Theodor Petzold nach einem Selbsttest der „Camisa de Força“ [Zwangsjacke] von 1969 bei einem Ausstellungsbesuch im Münchner *Haus der Kunst* beschrieben. Dort

„[...] gab es ‚sensorische Objekte‘ zu besichtigen, eine davon hieß *Camisa de força* [Zwangsjacke, 1969]. Ungewöhnlich im musealen Kontext, wurde ich animiert, das Gebilde aus Plastik und Netzgewebe über Kopf und Gesicht zu ziehen und die Arme in zwei sehr lange Ärmel zu stecken, in deren Ende Steine eingeknüpft waren. Dann sollte ich die Arme in einer Art Gebetshaltung über der Brust kreuzen und die schlauchartige, elastische Verlängerung der Ärmel mit den Steinen rücklings herabhängen lassen. Meine Arme wurden durch das Gewicht der Steine enger an den Körper gezogen. Die sensorischen Eindrücke waren widersprüchlich. Ich spürte mich einerseits beschützt und ganz bei mir, andererseits beengt, entdeckte aber auch den Trieb, mit der Elastizität des Gewebes zu spielen, die Steine am Körper auf und ab wippen zu lassen, ihr Eigenleben zu entdecken und mich davon inspirieren zu lassen.“³⁴⁴

Die TeilnehmerInnen werden von ihrer Umwelt isoliert und angeregt, sich mit allen Sinnen auf den eigenen Körper und seine Wahrnehmung zu konzentrieren. Zunächst ist die Erfahrung durch die Weste eine Äußerliche: das Plastik, das Netz, die langen Ärmel und Steine. Nach dem Hineinschlüpfen wird die Erfahrung nach Innen transportiert: die Eindrücke erscheinen widersprüchlich, die TeilnehmerInnen fühlten sich beschützt, aber auch eingeengt.

Diese innere Erfahrung steht im Zentrum von Clarks Interesse: „Ce que veux réellement et que j’ai pu capter dans quelques masques, c’est l’infra-sensoriel, ou le sensoriel mental.“³⁴⁵ Ihre Kunstwerke sollten die inneren Wahrnehmungsprozesse ausloten und der Benutzerin / dem Benutzer sichtbar machen. Was geschieht mit dem Geist, wenn der Körper sich bestimmter Umwelteinflüsse entzieht? Welche Wirkung hat das Ausschalten verschiedener Sinne? Welche Widersprüchlichkeiten zwischen Innen und Außen werden

³⁴⁴ Petzold, Theodor Dierk (Hrsg.): Vertrauensbuch zur Salutogenese. Bad Gandersheim 2012, S. 2.

³⁴⁵ Clark, Lygia: De la réalité fantastique d’hier et d’aujourd’hui. In: Ausst. Kat. Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1997, S. 220.

dingfest gemacht? Mittels der sodann vorliegenden externen, haptischen Objekte kann die/der BenutzerIn in sein inneres Gefühls- und Gedankenleben vordringen.

Lygia Clark hatte einen Großteil der Zeit der Militärdiktatur in Paris verbracht, wo sie einen Lehrauftrag an der Sorbonne innehatte. Hier entwickelte sie ihre Lehre zwischen 1968 und 1975 weiter und erweiterte die TeilnehmerInnenanzahl ihrer Experimente deutlich. An der Sorbonne hatte sie das erste Mal die Möglichkeit, mit einer gleichbleibenden Gruppe über einen längeren Zeitraum in regelmäßigen Abständen und in Ruhe, Arbeiten in größerem Gruppenumfang zu realisieren. Diese umfassten „O Corpo Colectivo“ [Der kollektive Körper], 1972–1975, „Baba antropofágo“ [Anthropophager Speichel]³⁴⁶, 1973 und „Fantasmática do Corpo“ [Geisterbild des Körpers].

1972–1975 stellte sie durch textile Elemente verschiedene Situationen zwischen den TeilnehmerInnen her. Verschiedene, bereits erprobte ‚relationale Objekte‘ wie mit Luft gefüllte Plastiktüten, Kissen, Taschen und Handschuhe wurden am Körper der TeilnehmerInnen befestigt, auf ihn gelegt oder anderweitig in Berührung und Bezug gebracht. Clark sagte zu dieser Phase:

„Through the experience made at the Sorbonne in Paris with my students in 1974 we arrived at what I call ‘collective body’ which, in the last analysis, is the exchange between people of intimate psychology, brought about by the group’s experience of communal propositions. This exchange is not a pleasant thing. The idea is that a person ‘vomits’ life-experience when taking part in a proposition. This ‘vomit’ is going to be swallowed by the others, who will immediately vomit their inner ‘contents’, too. It is therefore an exchange of psychic qualities and the word communication is too weak to express what happens in the group.“³⁴⁷

Die bis in die 1970er-Jahre hergestellten Objekte Clarks fokussierten sich auf diese Grenze zwischen Innen und Außen und einem „Ich“ und „dem/der andere/n“. Auch innerhalb der Objekte selbst wurden weiterhin Gegensätzlichkeiten wie zwischen warm und kalt, leicht und schwer vereint. Mit diesem angesammelten Wissensfundus und erprobten Objekten wendete Clark sich ab den 1980er-Jahren hin zu einer Art Therapie, die die Grenze zwischen Krank- und Gesundsein auflösen sollte. Während aller Schaffensphasen unter-

³⁴⁶ Lygia Clark, zitiert nach Brett, Guy: Lygia Clark: In Search of the Body. In: Art in America (Westport, Connecticut), Vol. 82, Nr. 7 (July 1994), S. 62.

³⁴⁷ Brett, Guy: Lygia Clark: The borderline between art life, Third Text, 1:1, S. 65–94, S. 87.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528828708576174> [Stand 20.01.2017].

suchte Clark den Körper in den Grenzbereichen zwischen Kunst, Spiritualität, Energetik und Politik. Hier im Fokus steht nun Clarks Kunst der 1980er-Jahre, die auftretende psychische Leiden und Irritationen ihrer KlientInnen mittels einer von ihr entwickelten Körpertechnik zur „Estruturação do Self“ modifizieren sollte.³⁴⁸ Diese Therapie ermöglicht es den PatientInnen, mittels Körpersprache als symbolische Repräsentation in ein stabileres Verhältnis zur Welt zu treten.³⁴⁹ Das in die Sitzungen eingebrachte Material sollte als effektives Mittel der Rückbesinnung dienen, wobei wiederum nicht das Material an sich im Fokus stand, sondern die durch den Kontakt zwischen Clark, dem Objekt und den KlientInnen erreichten Veränderungen der Psyche.

Die theoretische Anbindung für ihre Objekte erhielt Clark durch ihr Studium der Psychoanalyse der Theorien des britischen Analytikers Donald Winnicott.^{350, 351} Für ihn war ein „Übergangsobjekt“ (Tuch, Kuscheltier)³⁵² für die Entwicklung im Säuglingsalter zentral, um eine Verbindung zwischen der Innen- und Außenwelt herzustellen. Der brasilianische Psychoanalytiker Gilberto Safra analysierte Winnicotts These und kann auch passend in Bezug zu Clark gesehen werden:

„Traditionally, the notion of object is used as theoretical abstraction, such as: the object of desire, the object of pulsion, the internal object, and so forth. With the notion of the transitional phenomena, we are taken to contemplate the relevance of the sensoriality of the experience, because the

³⁴⁸ Nach Rio de Janeiro war Clark 1976 mit der Entscheidung zurückgekehrt, Menschen mit Borderline-Syndrom zu behandeln. Vgl. Pape, Cora von: *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2008, S. 39.

³⁴⁹ Die Sensibilität für psychische Leiden rührte eventuell daher, dass Clark als Kind selbst Opfer psychiatrischer Gewalt geworden war, wie sie in einem Brief an Hélio Oiticica beschrieb: Wegen Ungezogenheit und vermeintlich schlechtem Verhalten ihren Eltern gegenüber bestrafen diese sie nach medizinischer Beratung mit einem Duschbad „zwischen den Verrückten“ in einer psychiatrischen Einrichtung. Vgl. Pereira Rosa, Denilson, Domingues Meira, Viviane: *Interações Corporais nas artes visuais: estudo da obra de Lygia Clark*. In: *Revista Digital do LAV*, Vol. 8, N.4 2015, S. 46.

<http://www.redalyc.org/html/3370/337038443004/> [Stand 10.09.2017].

Brief von Lygia Clark an Hélio Oiticica, zitiert nach Carneiro, Beatriz Sciglano: *Relâmpagos com claror*. Rio de Janeiro 2004, S.69. „[...]e, aos seis anos de idade, por orientação médica, foi punida por seus pais com um banho de ducha, no hospício, entre loucas, por causa de seu mau comportamento.“

³⁵⁰ Vgl. auch Rolnik, Suely: *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Essay für Ausst.Kat *Nós somos molde. A você cabe o sopro*. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 6.

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁵¹ Clark empfahl die Schriften von Winnicott auch an befreundete KunsthistorikerInnen und -kritikerInnen weiter, was etwa Yve-Alain Bois im Interview von 2005 beschreibt. Bois, Yve-Alain im Interview mit Jane de Almeida, 02.07.2005. www.janeddealmeida.com/yve_alain_bois.pdf [Stand 19.06.2017].

³⁵² Winnicott ist Vertreter der britischen Objektbeziehungstheorie. Für Clark relevant könnte sein Konzept vom Übergangsobjekt sein. Ein Übergangsobjekt ist Winnicott folgend ein vom Säugling selbst gewähltes Objekt, das den Raum zwischen Kleinkind und Mutter einnehmen kann. Es ist meist ein materielles Objekt (Kuscheltier o. Ä.), das es dem Kind erlaubt, den Übergang von der ersten frühkindlichen Beziehung zur Mutter zu reiferen Beziehungen zu vollziehen. Häufig tritt das Phänomen im Alter von 4–12 Monaten auf.

transitional phenomena happen at the sensorial dimension of the world. They are phenomena that imply the encountering of the subjective experience with the objectively perceived world's materiality."³⁵³

Bei Clark etablierten die KlientInnen den Kontakt zu ihrer (Um-)Welt durch die Sitzung bei ihr neu. Es wurde ein offizieller Rahmen geschaffen, in dem mittels der Objekte ein neues Bewusstsein für sich und die eigene Umwelt geschärft wurde und die Wahrnehmung grundlegend veränderte werden sollte. Hierbei betonte Clark, dass es nicht um die ästhetische Komponente des Objekts ging: „They are not intended to be beautiful, aesthetic, but a preparation for life.“³⁵⁴

Der experimentelle Kontext, bei dem sie sich Zufall, Performativität und Unkontrolliertheit zu Nutzen gemacht hatte, wechselte mit Lula Wanderley dauerhaft in den therapeutischen ergo heilenden Kontext.³⁵⁵ Ihre Experimente aus Paris mit den Gruppen von StudentInnen, die sie „the classes“³⁵⁶ nannte und weder als Performance noch als Therapie bezeichnet werden können, hatten gezeigt, dass mittels der ‚relationalen Objekte‘ Gefühle und innere Bilder hervorgerufen werden konnten, die in der menschlichen Psyche tief verborgen, unterdrückt oder vergessen waren.

3.3 Erlebbarkeit von Clarks „Estruturação do Self“ – drei Zugänge

Der Kunstkritiker Guy Brett verwies bereits in seinem Vorwort zu Lula Wanderleys Buch „O dragão pousou no espaço“ darauf, dass Clarks Arbeit in den Jahren nach ihrem Tod im April 1988 zunehmend in Europa und Nordamerika ausgestellt wurde und die AusstellungsmacherInnen sich mit allerelei Schwierigkeiten ihres Œuvres konfrontiert sahen. Lygia Clark war sich der starren Trennung von Objekt und Körper, BetrachterInnen und

³⁵³ Safra, Gilberto: A face estética do self: teoria e clínica. São Paulo, 2005, S. 125. Zitiert nach Alves de Almeida, Eduardo Augusto: O museu insuficiente, a clínica artística e micropercepção do receptor na Estruturação do Self de Lygia Clark. In: Revista de História da Arte e Arqueologia. Nr. 17 (Januar–Juni 2012), S. 193. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2017%20-%20artigo%209.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁵⁴ Ähnlich wie Marcel Duchamps das handelsübliche Standardmodell eines weißen Urinals zum Ausstellungsstück erhob, von dem heute mehrere Repliken existieren, sind auch die Objekte von Clark mit alltäglichen, ersetzbaren Materialien hergestellt, die jederzeit nachgebaut werden können.

³⁵⁵ Vgl. Brett, Guy: Lygia Clark: In Search of the Body. In: Art in America (Westport, Connecticut), Vol. 82, Nr. 7 (July 1994), S. 60.

³⁵⁶ Vgl. Bois, Yve-Alain im Interview mit Jane de Almeida, 02.07.2005. www.janeddealmeida.com/yve_alain_bois.pdf [Stand 19.06.2017].

KünstlerInnen, Kunst und Therapie, Krankheit und Gesundheit bewusst. Ihr letztes Projekt umfasste so Gegensätzliches und ist so vielseitig gegliedert, dass eine Einordnung, Archivierung und Definition nach bisherigen Kategorien erschwert wird.

Mittels einer fotografischen Dokumentation wird man zwar der Repräsentation der äußeren Form gerecht, nicht aber der erlebten Interaktion der BetrachterInnen mit dem Objekt. Besser funktioniert dies durch das bewegte Bild, weshalb Mário Carneiros Film³⁵⁷ im folgenden Kapitel einer genauen Analyse unterzogen wird.

Neben der filmischen Dokumentation wurden weitere Strategien angewendet, um das Œuvre erlebbar zu machen. Wie kann man jenseits einer klassischen kunsthistorischen Archivpolitik (technische, methodologische Vorgehensweise) ein (Kunst-)Werk in seiner „sinnlichen Erfahrung“³⁵⁸ und „kritisch-poetischen Dichte“³⁵⁹ auch in der Gegenwart zugänglich machen? Da Clark vor den großen Museumsausstellungen der jüngeren Zeit bereits verstorben war, hatte sie keinen Einfluss darauf, wie ihre Arbeit präsentiert werden sollte. Die Frage nach der Art und Weise der Ausstellung und Erlebbarkeit ihrer Arbeit sollte jedoch zentral werden, denn die Kunstwerke, die seit den 1960er-Jahren entstanden waren, verlangten ausdrücklich nach interaktiven BetrachterInnen. Die Ausstellung auf der documenta X³⁶⁰ 1997 war missglückt: auch wenn die Künstlerin erstmalig einem breiten Publikum vorgestellt worden war, durfte dieses ihre Kunstwerke nicht durch die direkte Berührung und Interaktion erleben. Im Gegensatz dazu stand die von Manuel Borja-Villel kuratierte Schau im selben Jahr³⁶¹, die von Anfang an versuchte, die BetrachterInnen zu integrieren. Lula Wanderley reiste daraufhin als Vertreter und Pfleger ihres Œuvres an alle Ausstellungsorte und instruierte die zuständigen Personen der Museen,

³⁵⁷ Carneiro, Mário: Lygia Clark. Memória do Corpo, Dokumentarfilm, 1984, 34 min. Rio Arte Vídeo, mit der Unterstützung von MEC, SEC, FUNARTE und INAC. Erstmals ausgestrahlt im Paço das Artes, 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> [Stand 09.02.2017].

³⁵⁸ Rolnik, Suely: Archivmanie. Archiv für ein Event-Œuvre. Projekt zur Aktivierung des Körpergedächtnisses eines Kunstwerks und seines Kontextes, 2003–2011. In: Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 22, Ostfildern 2011, S. 19.

³⁵⁹ Ebd.

³⁶⁰ documenta X, 21.06.–28.09.1997. Kuratorin Catherine David. Lygia Clarks Arbeiten wurden im Fridericianum ausgestellt. Weiterführende Informationen im Archiv der documenta, Retrospektive. https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_x [Stand 28.01.2018].

³⁶¹ Die Ausstellung mit dem Titel „Lygia Clark“ in der Fundació Tàpies Major, Barcelona, Spanien, tourte danach an folgende Stationen weiter: Musée d'art contemporain de Marseille, Frankreich; Museu Serralves, Porto, Portugal; Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Belgien; Museu Imperial, Rio de Janeiro, Brasilien.

wie sie die BesucherInnen an die Kunstwerke heranzuführen sollten, sodass diese mit ihnen interagieren konnten.³⁶²

Bereits die Bezeichnung hatte sich im Laufe der Zeit gewandelt. Nutzte Clark anfänglich noch den allgemeinen Begriff der „Therapie“³⁶³ so konzentrierte sie ihn mit zunehmender Systematisierung des Prozesses auf den Ausdruck des „Estruturação do Self“. Welchen Personenkreis ihre Behandlung umfasste, legte Eduardo Augusto Alves de Almeida in seinem Artikel dar:

„Clark named as *Structuring the Self* this kind of poetic treatment done with every kind of client, from the so called ‘sain’ to the neurotic, psychotic and borderlines, who came to her ‘clinic’ previously diagnosed by psychiatrists. Clark made sure to keep a heterogenous group, consisting of artist friends (Suzana de Moares, Caetano Veloso, Jards Macalé, Rubens Gerchmann), critics or curators (Ferreira Gullar, Guy Brett, Paulo Herkenhoff, Thierry Davila, Yve-Alain Bois) and psychoanalysts and psychotherapists (Suely Rolnik, Lula Wanderley), among others not directly linked to the world of art of the psychic suffering, such as Ivanilda Santos leme (prostitute and activist)“.³⁶⁴

Der im Zitat genannte Begriff „clinic“ geht auf Lula Wanderley zurück, der den Raum in Clarks Apartment an der Copacabana so genannt hatte.³⁶⁵ Ähnlich einer Psychoanalyse oder Gesprächstherapie fanden bis zu drei Sitzungen pro Woche in einer Eins-zu-Eins-Betreuung statt, die etwa eine Stunde dauerten.³⁶⁶ Da die Künstlerin ihre Arbeit als Prozess verstand, waren stets mehrere Sitzungen nötig. Clark führte die Sitzungen mit einer/m der KlientInnen je nach psychischer Entwicklung und nach ihrem persönlichen Interesse am Einzelfall über mehrere Monate oder Jahre fortlaufend durch.

„Lygia gave preference to clients who were [...] open to deeper layers of sensible, able to abstract emotions, feelings and poetry of being in touch with the *Relational Objects*. The *Structuring the Self* should serve both parts; Clark did not feel obliged to obey any medical protocol that prevented her from enjoy the session on behalf of artistic accomplishment. Clients diagnosed as neurotic for ex-

³⁶² Brett, Guy: Prefácio. In: Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002, S. 8.

³⁶³ Alves de Almeida, Eduardo Augusto: O museu insuficiente, a clínica artística e micropercepção do receptor na *Estruturação do Self* de Lygia Clark. In: Revista de História da Arte e Arqueologia. Nr. 17 (Januar–Juni 2012), FN 7, S. 187. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2017%20-%20artigo%209.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002, S. 22.

³⁶⁶ Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

ample, bothered her precisely, because they showed difficulties to free themselves of rationality and tune in another channel [...].“³⁶⁷

Das Projekt der in Beispiel drei noch näher zu beschreibenden Psychoanalytikerin, Kulturkritikerin, Kuratorin und Professorin Suely Rolnik weiß zur Eingrenzung des zu behandelnden Personenkreises hinzuzufügen:

„this kind of disease [neurotics] [...] Clark never bothered to treat. She even refused, more than once, candidates [...] with such a profile because she thought they were ‘shallow’. Many of her clients were, thus, poets, plastic artists, musicians, filmmakers.“³⁶⁸

Rolnik geht in ihrem Essay für den Ausstellungskatalog jedoch noch weiter, indem sie zwischen Clarks Technik und Gilles Deleuzes Text „La littérature et la vie“ einen Vergleich versucht. Deleuze strebt die Behandlung und Heilung von Krankheiten mittels der Literatur an, Clark ließ Kunstwerke in ähnlicher Weise agieren.³⁶⁹

„La maladie n’est pas processus, mais arrêt du processus, comme dans le ‘cas Nietzsche’. Aussi l’écrivain comme tel n’est-il pas malade, mais plutôt médecin, médecin de soi-même [...]. La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé: non pas que l’écrivain ait forcément une grande santé [...]. Quelle santé suffirait à libérer la vie partout où elle est emprisonnée par et dans l’homme, par et dans les organismes et les genres?“³⁷⁰

Wie gestaltet sich die Kur und wann ist die Behandlung abgeschlossen? Wie soll man ein Kunstwerk fixieren, das tiefgehende Veränderungen im Körper und Geist desjenigen erreicht, der sich auf die Anwendung eingelassen hat? Welche möglichen neuen Wege jenseits der statischen Ausstellung im Museum zur Wiederbelebung der Technik können identifiziert werden? Welche einhergehenden Mängel weisen sie auf? Drei Wege im Um-

³⁶⁷ Alves de Almeida, Eduardo Augusto: O museu insuficiente, a clínica artística e micropercepção do receptor na *Estruturação do Self* de Lygia Clark. In: Revista de História da Arte e Arqueologia. Nr. 17 (Januar–Juni 2012), FN 11, S. 188. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2017%20-%20artigo%209.pdf> [Stand 04.06.2017]. Die Aussage wird von Rolnik in ihrem Essay ebenfalls bestätigt.

Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 7.

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁶⁸ Ebd., S. 7.

³⁶⁹ Rolnik erklärt den Ansatz der Künstlerin aus ihrem sogenannten Interesse an der „Krankheit der Poetik, die Lygia Clark behandeln wollte.“ [Esta doença do poético, é que interessava a Lygia Clark tratar] Vgl.

Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 11.

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁷⁰ Deleuze, Gilles: La littérature et la vie. In: Critique et clinique. Paris 1993, S. 14.

<https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/0/6/3/002742063.pdf> [Stand 04.06.2017].

gang mit Clarks Körpermethode sollen im Folgenden genauer betrachtet und in ihrem Vermittlungspotential von Clarks Technik geprüft werden.

3.3.1 Mário Carneiros Film „Memória do corpo“ (1984)³⁷¹

Der erste zu kontextualisierende Weg der Erlebbarkeit von Clarks Techniken bezieht sich auf Mário Carneiros Film „Memória do corpo“ [Erinnerung des Körpers] von 1984. Der Film setzt sich in einer logischen Abfolge mit der Arbeit Clarks und ihrer psychiatrischen Einordnung auseinander, sodass die/der ZuschauerIn einen guten Einblick in die Körpertechnik und die sie umfassenden Abläufe erhält.

Nach der Titelsequenz ist die ganz in weiß gekleidete Lygia Clark im Schneidersitz auf dem Boden sitzend zu sehen, inmitten der um sie herum verteilten verschiedenen ‚relationalen Objekte‘, die sie den ZuschauerInnen nach und nach erklärt und präsentiert. (Abb. 42)

Clark beginnt mit der Erläuterung, woher die Kunstwerke ihren Namen erhalten. Der Name ‚relationales Objekt‘ bezieht sich auf die Forderung respektive die Wirkung: Das Subjekt baut zu diesem Objekt eine Beziehung, also „relation“, auf, wobei das Objekt per se keine materielle Qualität aufweist. Es handelt sich um einfache Materialien des täglichen Lebens, die ohne hohen Kostenaufwand bereit- und hergestellt werden können. Auffällig ist, wie im Film später zu sehen, dass Clark mit den sich in einem schlafähnlichen Zustand befindenden KlientInnen weniger durch Worte als durch die Kunstwerke und ‚relationalen Objekte‘ in Kontakt tritt. Die Künstlerin demonstriert im Film die unterschiedliche Anwendung und Interaktion der KlientInnen mit den Objekten, die durch Clark unterstützt wird: sie werden nacheinander über Arme und Beine gestrichen, in den Händen hin- und hergewogen oder einfach gehalten. Clark hält fest: „es ist spannend zu sehen, dass dasselbe Objekt in mehrfacher Anwendung bei derselben Person zu komplett unterschiedlichen Empfindungen und Imaginationen führt.“³⁷²

³⁷¹ Carneiro, Mário: Lygia Clark. Memória do Corpo, Dokumentarfilm, 1984, 34 min. Rio Arte Vídeo, mit der Unterstützung von MEC, SEC, FUNARTE und INAC. Erstmals ausgestrahlt im Paço das Artes, 1989. Digital abrufbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAg> [Stand 21.01.2018].

³⁷² „é curioso, porque muitas vezes o mesmo objeto passado na mesma pessoa dar sensações e fantasmáticas muda completamente.“

Dementsprechend ist die Anwendung der Technik auch auf mehrmalige Wiederholungen ausgerichtet. Die KlientInnen können sich durch das Wissen um den Ablauf der Sitzung ihren inneren, tieferen Wirkungen der Berührungen widmen. Die Vorteile der Wiederholung von Abläufen sind auch aus anderen Kultur- und Körpertechniken bekannt, wie dem Gebet, der Mantra-Meditation, der Yogapraxis oder anderer fester Übungsreihen.

Der Ablauf der Sitzung war immer ähnlich. Die KlientInnen lagen nur in Unterwäsche auf einer großen Matratze in Clarks Klinik und wurden in einer mehr oder weniger gleichen Abfolge mit den ‚relationalen Objekten‘ am ganzen Körper berührt. Welche Objekte Clark jeweils verwendete, stellte sie in Carneiros Film nacheinander vor und besprach dazu die von den KlientInnen ausgedrückten Assoziationen und Empfindungen (Min 1:30–12:33). Sie umfassten

1. Ein leichtes Objekt aus einem mit Styroporkügelchen gefüllten Stoffsack, von der Form her ähnlich einem Kirschkernkissen.
2. Ein Objekt ähnlich zum vorangegangenen, jedoch etwas schwerer und in zwei Kammern unterteilt (Clark erläutert, die eine enthalte Sand, die andere Styropor; beide Inhalte können unabhängig voneinander hin und her bewegt werden).

Clark demonstriert beiden ((oder bei beiden?)), wie sie es auf ihre Armbeuge oder ihren Unterarm legt und beschreibt, wie einige KlientInnen dieses als eine Art Tier empfinden würden.

3. Ein schweres Objekt (ein mit Sand gefülltes, kleines Kopfkissen, ohne Unterteilung durch Kammern).

Laut Clark wurde es ob seines Gewichtes gerne auf den angewinkelten oder ausgestreckten Oberschenkel gelegt und oft ebenfalls mit einem Tier assoziiert.

4. Ein mit Wasser halb gefüllter Plastiksack.

Der Wassersack wird unruhig über die Schulter in den Schoß auf den Boden geschubst und weist ein hohes ‚Eigenleben‘ durch die Trägheit des Wassers auf. Clark verweist auch auf die Bedeutung der vom Objekt ausgehenden Geräusche, welche im Film durch das an ihrem Oberkörper befestigte Mikrofon eindrücklich verstärkt und demonstriert werden.

5. Eine Art Rinde beziehungsweise langer stabiler Lederstreifen.

Hierbei handelt es sich um ein Objekt, das Clark von einem Klienten erhielt, der es mit der Haut seines Vaters identifizierte. Auf Verlangen strich Clark mit dem Objekt über den Körper des Klienten, während dieser fortwährend wiederholte „Das ist die Haut meines Vaters. Das ist die Haut meines Vaters“. Das Objekt fand jenseits dieser Partikularanwendung an einer bestimmten Person auch Eingang in das Objektspektrum der allgemeinen Therapie Clarks.

6. Ein Gewölle aus Naturfaser, genannt Werg.

Es war derselbe Klient wie von Objekt Nummer 5, der das Werg mit in die Sitzung gebracht hatte. Wie Clark beschreibt, wollte er es wie folgt anwenden: „A patient brought this piece of oakum³⁷³ and placed it inside his bathing suit. He said it was used to cover his vagina. He was a man, but he experienced his vagina [...]. His whole problem was in relation to his father.“³⁷⁴

7. Ein grobmaschiges orangefarbiges Plastiknetz (heute in Supermärkten genutzt, um Obst und Gemüse zu verpacken), das in drei Abschnitte unterteilt ist (mittig gefüllt mit einem großen, dennoch leichten, asymmetrischen Ballon; davon seitlich herabhängend zwei mit Steinen gefüllte Abschnitte).

Für Clark handelt es sich hier um eines „ihrer besten Objekte“ (Min. 4:38). Durch den ambivalenten Aufbau können an jeder Stelle des Körpers die schweren und leichten Anteile respektive die heißen und kalten Elemente erfahren werden.

8. Ein mit kleinen Samen [„sementinhas“] gefüllter Plastikbeutel in Form eines länglichen, viereckigen Kissens.

Clark hatte die Samen von einem befreundeten Künstler geschenkt bekommen und diese in einem ihrer Objekte verarbeitet (optisch ähnlich zu Objekten 1–3, nur dass der Überzug des Kissens nicht aus Stoff, sondern aus durchsichtigem Plastik ist). Laut Clark wird durch die hohe Fragmentierung und die Leichtigkeit der Samen eine äußerst angenehme Haptik erreicht.

9. Ein prall mit Luft gefüllter Plastikbeutel.

³⁷³ Dt. Werg, Naturfaser zum Abdichten.

³⁷⁴ Lygia Clark im Film *Memória do corpo* [Memory of the body], 1984 von Mário Carneiro. Zitiert nach: Scovino, Felipe: Lygia Clark. Body double. In: *Flash Art*, 44 (2011), 278, S. 128–132. <http://www.flashartonline.com/article/lygia-clark/> [Stand 12.01.2017].

Dieser Luftsack wird nicht nur über den Körper der KlientInnen gestrichen, sondern ihnen am Ende der Sitzung in die Hand gegeben, damit sie sich mit ihm auseinandersetzen können, was Clark einen „spielerischen“ [„brincar“] Umgang nennt.^{375, 376} Je nachdem, ob die KlientInnen den Beutel unversehrt oder durch ein rasches Zusammendrücken platzen [„arrebentar“, dt. aufsprengen, durchbersten, losbrechen, auch: hereinbrechen] lassen, reagiert Clark darauf. Im Fall der Zerstörung streicht Clark dem Klienten gleichzeitig über das Haupt um den Verlust des Objektes zu entschuldigen [„desculpabilizar a quebra do objeto“], nimmt einen leeren Beutel, pustet ihn auf und stellt wieder die unversehrte Ausgangssituation her. Die Künstlerin konnte beobachten, dass durch die Zerstörung des Objektes die Erfahrung des „heil seins / inneren Ganzseins“ erlebt werden kann. Diese Dualität ihrer Arbeit mit den Objekten empfindet Clark als wichtigen Kernpunkt ihres Schaffens.³⁷⁷

10. Ein flexibler, stauchbarer Schlauch (in dieser Form damals von TaucherInnen genutzt) aus schwarzem Plastik, dessen Enden zu einem Ring zusammengefügt werden können.

Clark nutzt das Objekt sowohl in geschlossener als auch in geöffneter Form. Geschlossen erhält sie das ‚relationale Objekt‘ für die Arbeit „Respire comigo“ [Atme mit mir]³⁷⁸ und verweist auf Assoziationen mit Beatmungsmaschinen aus dem Krankenhauskontext und die Aussage eines ihrer Klienten, der sich an den schwergängigen Atemrhythmus seines sterbenden Vaters erinnert fühlte. In geöffneter Form positioniert Clark den Schlauch als Phallus im Schambereich oder an dem von den KlientInnen gewünschten Ort.

11. Eine mit etwa tennisballgroßen Kugeln gefüllte, hautfarbenen Strumpfhose.

³⁷⁵ Was ein Hinweis für Clarks Nähe zu den Theorien von Donald Wood Winnicott (1896–1971) sein könnte.

³⁷⁶ Den spielerischen Aspekt in Clarks Œuvre beschreibt bereits Ricardo Nascimento Fabrini in seiner 1994 erschienenen Dissertation in Zusammenhang mit der Arbeit „Nostalgia do corpo: diálogo“ (1968). Der körperliche Dialog zwischen zwei und mehr Personen / TeilnehmerInnen / SpielerInnen entsteht mittels eines konkreten Objekts (dem Stein). Sie treten über ihn in eine kommunikative Beziehung, an der alle gleichsam teilnehmen. Vgl. Fabrini, Ricardo Nascimento: O Espaço de Lygia Clark. São Paulo 1994, S. 144.

³⁷⁷ „No momento em que ela destroi o objeto eu estou inteira e não estou destruída. No momento que ela me destroi virtualmente o objeto continua inteiro. Então existe essa dualidade no trabalho que eu considero muito importante.“

³⁷⁸ Lygia Clark: Respire Comigo [Breathe with Me], 1966. Industrial rubber, 0.4 x 40 cm, Courtesy Associação Cultural „O Mundo de Lygia Clark“.

https://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/6845/694e.mp3 [Stand 01.03.2019].

Clark legt das Objekt zwischen die Beine und demonstriert wie es auf verschiedenen Arten „getragen“ werden kann, was die Flexibilität der ‚relationalen Objekte‘ verdeutlicht.

12. Ein in zwei Abschnitte unterteiltes Netz, ähnlich zu Objekt Nummer 7 (aus dem medizinischen Kontext), das oben einen großen luftgefüllten Plastiksack und unten einen großen Stein aufweist.

13. Zwei große Muscheln.

Die Muscheln werden den KlientInnen auf die Ohren gelegt, damit sie von externen Geräuschen isoliert werden und sich auf die inneren Vorgänge konzentrieren können [„criar interioridade“]. Clark führt dies im Film vor und visualisiert so den Unterschied zwischen Außen (Lärm, Straßengehupe) und Innen (geschlossene Augenlider, nach hinten geneigter Kopf).

14. Ein schwerer Stein, der in einem mit Luft gefüllten Plastiksack versinkt.

Es handelt sich um das erste ‚relationale Objekt‘ Clarks mit dem Titel „Pedra e ar“ (Stein und Luft) von 1966, das zwar einfach im Aufbau, jedoch eindrucksvoll in der Wirkung ist [„o mais puro é o melhor“].

15. Ein Handschuh aus grobem Leinen.

Mit ihm wird die Haut abgerubbelt und gebürstet. Clark glaubt, dass die Bearbeitung mit dem groben Waschlappen eine große befreiende Wirkung haben könne. Ein Klient brach wohl einmal die Sitzung daraufhin ab: Clark hätte mit der Bearbeitung allen Gips, der seine Beine umhüllte, weggefegt. [„todo gesso que envolvia as minhas pernas“].

16. Ein mit Sand gefülltes längliches Kissen mit zwei vollen und zwei leeren Kammern.

Das Kissen wird auf dem Kopf der/des liegenden KlientIn platziert, sodass Haare und Augen verdeckt, Nase und Mund jedoch frei bleiben.

17. Wasser.

Clark nennt es „uma água“, also „ein Wasser“, so als würde es sich um eine bestimmte Substanz aus einer ganz bestimmten Quelle handeln, geht jedoch nicht genauer darauf ein. Es wird zur Benetzung der Lippen genutzt.

18. Honig aus einer Pipette.

Der Honig wird in den Mund der KlientInnen getropft.

19. Eine Taschenlampe.

Der mit Wasser außen und Honig innen beträufelte Mund wird mit der Lampe bestrahlt. Die Lippen der Personen sollen etwas angewärmt werden, was Clark als sehr nährend beziehungsweise nahrhaft empfindet [„isso alimenta muito“].

20. Eine Röhre.

In Carneiros Film atmet Clark durch das Rohr auf die Haut der KlientInnen und evoziert mittel diverser Klick-, Schnalz- und Schmatzlaute, die an die Geräuschkulisse eines Urwalds erinnern lassen, neue Assoziationsketten. Durch den auf die KlientInnen gerichteten Atemrhythmus und die Schnelligkeit fordert Clark diese auf, über ihre eigene (ansonsten automatisch ablaufende) Atmung nachzudenken. Sie werden gezwungen, diesen ansonst unbewussten Vorgang zu realisieren und in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken.³⁷⁹ Im Film bespricht Clark die Röhre noch in einer anderen Anwendung und positioniert die Röhre ebenfalls an den Stellen der primären und sekundären Geschlechtsorgane. Es gibt also nicht *die eine* Anwendung auf eine bestimmte Art und Weise, vielmehr befinden sich die Objekte in einem steten Wandel und unterliegen einer häufigen Transformation.

21. Eine mit vielen, kleinen Muscheln gefüllte Schale.

Wenn die Person tief entspannt ist, nähert sich Clark mit der Schale und macht eine siebende Bewegung, ähnlich der eines Goldwäschers im Fluss. Umso näher sie an die KlientInnen herantritt, umso intensiver wird das Geräusch. Auf dem Rückweg wirft sie die Muscheln in der Schale in die Luft, um am Ende mit einem lauten Schütteln den Abschnitt zu beenden.

22. Ein weißes, weiches Tuch.

Das Tuch wird auf dem gesamten Körper der KlientInnen ausgebreitet, um dann in einer langsamen Bewegung nach oben über den Kopf gestreift zu werden.

³⁷⁹ Daniele Pinotti Maluf geht sogar noch weiter und vergleicht Clarks Atemtechnik mit der des Gynäkologen Frédérick Leboyer (1918–2017). Er beschreibt, dass das Kind bereits mit dem Ein- und Ausatmen in eine Welt der Gegensätze tritt. Mit dem ersten Einatmen, dem ein Schrei folgt, übertritt das Kind eine Grenze der inneren in die äußere Welt. Durch Clarks gemeinsames Atmen durch die Röhre wird die Aufmerksamkeit auf ebenjenen Übergang gelenkt. Vgl. Maluf, Daniela Pinotti: Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos. Campinas, São Paulo 2007, S. 76. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp143907.pdf> [Stand 27.01.2017].

Die ausgewählten 22 Objekte sind es, die den Kern von Clarks Therapie bestreiten. Ihr Kreis kann um einige erweitert werden, falls es nötig sein sollte:

23. Ein Stein in einem hautfarbenen Strumpf (ähnlich Nummer 11).

24. Zwei Steine in einem hautfarbenen Strumpf, der oben an einem Gumband hängt und auf- und abwippen kann.

25. Ein mit (rotem) Stoff bezogener Stein.

Bei letzterem Stein handelt es sich um ein entscheidendes Element der Sitzung, den sie seit ihrer Zeit an der Sorbonne immer wieder nutzte. Clark nennt den in die Hand der KlientInnen gelegten Handschmeichler seit einer Anregung durch einen Klienten „Realitätsprüfung“ [„a prova do real“]. Die Künstlerin gibt ihn der Person als Halt an die Hand, damit sie zwischen der externen Behandlung, den inneren Vorgängen und dem Ich eine Art ‚Anker‘ vorfindet.³⁸⁰

26. Die Liege mit einem großen pinkfarbigen Überwurf.

Nicht zu vergessen für die Behandlung ist die im Film zu sehende zentrale Liege mit dem bunten Überwurf als Ort, auf dem sich die KlientInnen niederlegen. Anders als im medizinischen Kontext in dem Behandlungsliegen mehr auf Funktionalität als Komfort ausgerichtet sind, schafft Clark durch die voluminöse Daunenbettdecke eine wohlige Unterlage, in der die KlientInnen leicht versinken. Dadurch bekommen sie, wie im Film zu sehen ist, eine allumfassende Berührung der Decke und somit eine gesteigerte Wahrnehmung der eigenen Körpergrenzen und dem Innen und Außen.

Alle Objekte bestehen meist aus ersetzbaren Materialien, die der alltäglichen Lebensumwelt entnommen sind und können grob in fünf Gruppen einsortiert werden: die Plastiksäcke, -kissen und -netze, die Stoffkissen und -überzüge, die Steine, die Samen³⁸¹ und die

³⁸⁰ Rolnik beschreibt in einer Fußnote noch eine weitere Anwendung des Steins: Die Künstlerin legt den Stein zwischen ihre Hand und der der/des KlientIn und bedeckt beides mit einem weißen Tuch [genannt „paninho“]. Daraufhin gibt die Künstlerin den Stein langsam in die Hand der/des Behandelten, bis er/sie ihn allein in der Hand hält und mit dem weißen Tüchlein bedeckt ist. In dieser speziellen Funktion wird der Stein zu einem wie von Winnicott beschriebenen „transitorischen Objekt“. Die direkte Berührung der KlientInnen durch die Künstlerin ist zwar unterbrochen, jedoch wird durch den Stein und das schützende Tuch noch eine Brücke zwischen den beiden gehalten. Vgl. Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 32–33, FN 76.

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁸¹ Suely Rolnik fügt in ihrer Beschreibung der Objekte noch die Gruppe der Blätter und Blüten, die im Film jedoch nicht genannt werden und auch keine Verwendung finden, hinzu. Vgl. Rolnik, Suely: Breve descrição

verschiedenen Röhren. Hinzu kommen noch die einmaligen Materialien, wie der oben genannte Werg, Schwämme oder Hasenschwänze.^{382, 383} Die Materialien an sich sind jedoch nicht wichtig und können leicht reproduziert werden, vielmehr geht es um ihre Anwendung und Berührungsqualität auf dem Körper. Oder wie Rolnik es noch drastischer formulierte: „Lygia [Clark] will zu einem Minimum an Materialität gelangen, [...] bei gleichzeitiger Maximierung der Anregung der Rezeptoren.“³⁸⁴

Wie die Objekte angewendet wurden, demonstriert Clark am Ende des Films an einem Freiwilligen, dem jungen Kunstkritiker Paulo Sérgio Duarte. Dieser, nur in Unterhosen gekleidet, liegt mit geschlossenen Augen auf dem Rücken auf der pinkfarbenen Decke. Lygia Clark, die an seinem Kopfende sitzt, reibt ihre Hände schnell aneinander und überträgt die so entstandene Wärme auf sein Haupt. Sie streicht ihm über Wangen, Augen und Haare und befühlt einzelne Partien wie die Ohren, Schultern und Oberarme genauer mit den Handflächen. Als erstes Objekt wendet Clark den prall mit Wasser gefüllten Sack an, der in rhythmischen Schüben zuerst über den Oberkörper bis zum Kinn und dann über die Scham bis zu den Fußsohlen getrieben wird, um dort liegen zu bleiben. Die Trägheit des Inhalts gibt das Tempo und die Korrekturbemühungen Clarks vor und lässt ein glucksendes Geräusch entstehen. Daraufhin werden zuerst die Ohren des Klienten mit zwei großen Muscheln bedeckt, damit er vor externen Geräuschen und dem Straßenlärm geschützt wird und dann als optische Abschirmung das kassetierte Sandkissen auf die Augen und Stirn bis zur Nase gelegt. Der so ‚präparierte‘ und von äußeren Reizen getrennte Klient erfährt sodann von Clark weitere, mit leichtem Druck ausgeführte Berührungen mit den Handflächen auf Oberkörper und Bauch, die vorbereiten auf den folgenden prall mit Luft gefüllten Ballon, der kurz über den Körper gerollt wird. Nun werden die Seiten des Ober-

dos Objetos Relacionais. In: Ausst.Kat. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Somos o molde, a você cabe o sopra. Musée de Beaux Arts de Nantes 2005 und Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, S. 4.
³⁸² Vgl. Rolnik, Suely: Breve descrição dos Objetos Relacionais. In: Ausst.Kat. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Somos o molde, a você cabe o sopra. Musée de Beaux Arts de Nantes 2005 und Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, S. 4.

³⁸³ Spannend ist zu beobachten, was passiert, wenn die Objekte den klinischen Kontext verlassen und Teil der Kunstwelt z. B. in einer Ausstellung werden. Siehe dazu Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia, S. 14–15. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁸⁴ „Lygia quer chegar ao ponto mínimo da materialidade do objeto onde ele não é senão a encarnação da transmutação que se operou em sua subjetividade, ponto no qual por isso mesmo, o objeto atinge a máxima potência de contágio do receptor.“ Rolnik, Suely: Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. O.O o.J, S. <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf> [Stand 19.06.2017].

körpers mit kasettierten Sandkissen belegt, wobei die sich durch den Atem hebende und senkende Bauchdecke frei bleibt. Auf letztere legt Clark dann zwei Netzobjekte, die auf der einen Seite ein oder zwei schwere Elemente und auf der anderen Seite einen leichten Ballon enthalten. Als Anbindung an das Hier und Jetzt legt sie ihm dann den mit Stoff überzogenen Stein, die sogenannte „Realitätsprüfung“, in die Hand und gibt ihm durch saches Handauflegen am Unterarm das Gefühl, nicht allein zu sein. Nach kurzem Innehalten benetzt sie seine Lippen mit Honig und Wasser und bestrahlt sie mittels der Taschenlampe. Der Klient scheint jetzt zu sprechen, wobei die Szene im Film eine dramatische, akustische Geräuschuntermalung erhält und der Betrachter des Films nicht weiß, zu welcher Art Austausch über das Erlebte es mit Clark kommt. Danach werden die Beine in ihrer ganzen Länge in langsamen, langgezogenen Bewegungen mit dem Handschuh aus grobem Leinen abgerieben und mit dem weißen Tuch bedeckt. Clark setzt sich einen Moment neben den Mann und betrachtet ihr Werk oder versucht aus seinen Gesichtszügen seine (An-)Spannung zu lesen, um dann langsam über seinen Körper in Richtung Kopf das Tuch zu ziehen. Nun spricht der Klient hörbar für den/die ZuschauerIn und tauscht sich mit Clark über das soeben Erlebte aus, „ich habe es geschafft, dass alles an die Oberfläche kommt“ (Min 22:29). Clark erinnert ihn daran über welche Themen (das „Innere“ und das „Äußere“) er vorher zu ihr gesprochen hatte, woraufhin er auf die Regionen seines Oberkörpers deutet wo etwas in ihm spürbar wurde. Am Ende des Erfahrungsaustausches werden alle Objekte sukzessive vom Körper abgetragen und auch die Augen- und Ohrenpartie befreit. Unvermittelt und ohne Vorwarnung wirft Clark einen großen, mit vielen Styroporkügelchen gefüllten Überwurf auf den Körper, der den Mann fast gänzlich bedeckt und reibt damit über ihn. Nach einem Filmschnitt demonstriert Clark am Ende, wie der Klient ins Hier und Jetzt geholt wird: mit dem Schlauch aus dem Tauchequipment zischelt, knackt, schnalzt und pfeift sie Geräusche, die an Tierlaute erinnern, direkt in das Ohr des Klienten. Dieser streckt sich sodann ausgiebig und darf entscheiden, ob er die Lufttüte aus Plastik platzen lassen will oder nicht. Clark streichelt dem Mann den Kopf, der die Tüte fest presst, jedoch nicht zerstört. Dieser setzt sich zuerst und erhebt sich dann von der Liege, um die Szenerie zu verlassen. Carneiro filmt sodann noch sich selbst, die Künstlerin und den Klienten gemeinsam im Spiegel (Min. 26:06–26:29). Carneiro

kommt selbst zu Wort und verweist auf die folgende Schlusszene, in der Clark und der Klient sich miteinander über die gemachte Erfahrung austauschen.

Clark, auf einem Stuhl sitzend, ist dem nun angezogenen Klienten gegenüber (Min. 26:31–29:56). Sie beginnt über den Anfang ihrer Arbeit mit der Technik neun Jahre zuvor und ihre damalige Sorge zu sprechen, dass sie die Einzige war, die wusste wie das „Estruturação do Self“ anzuwenden ist. Nun fühle sie sich bereits sicherer, da es einen Kreis von vier Personen gibt, die wissen wie die „Estruturação do Self“ anzuwenden ist.³⁸⁵ Mit ihrem Gesprächspartner und Klienten wendet sie sich den zwei primären Geschlechtsmerkmalen Vagina und Penis zu.

„Als ich mit meiner Arbeit begann, die ich nun bereits seit neun Jahren verfolge, hatte ich vor allem Angst, dass ich sterbe und niemand meine Technik anzuwenden weiß. Heute sind wir bereits zu viert und ich fühle mich sicherer [...]. Ich habe eine sehr merkwürdige, ja kannibalische Theorie. Ich empfinde die Geburt als einen kannibalischen Akt. Das heißt während der Geburt bemächtigt sich das Kind (egal welchen Geschlechts) [...] der Vagina, und somit der Mutter-Matrix [...]. Während meiner Arbeit habe ich vor allem in letzter Zeit verstanden, dass es den Menschen dann gut geht, wenn es ihnen gelingt, die Vagina auszuspeien. Es geht nicht um die symbolische Vagina der Mutter, sondern um ihre eigene Vagina, mit der sie zusammenleben, von der sie Besitz ergreifen, von der sie aber auch Nutzen haben. Ich habe Folgendes bemerkt: Es geht nicht um die Vagina der Mutter an sich, sondern um eine angeeignete Vagina, die benutzt wird bis zu dem Moment, in dem sie weg-
geworfen wird. Und ab dann geht es uns besser.“ (Min. 26:31–27:51)³⁸⁶

Das Erleben einer Vagina kann laut Clark sowohl vom weiblichen als auch männlichen Geschlecht erfahren werden. Clarks Idee ist, dass eine bestimmte Gruppe von Männern ein gestörtes Verhältnis zu Vaginas, beziehungsweise, wie sie es nennt, ein Vaginatrauma haben, das nicht einer puren Vorstellung entspringt, sondern auf der tatsächlich existie-

³⁸⁵ Um wen es sich genau handelte, ist nicht mehr klar zu eruieren. Lula Wanderley zählte definitiv dazu.

³⁸⁶ Lygia Clark ab Min. 26:31: „O que acontece é o seguinte, primeiro, eu comecei a fazer este trabalho há nove anos atrás e a minha primeira preocupação era de passar o trabalho, por medo de morrer e ter um trabalho que nunca ia ser aplicado, né? Hoje nós já somos quatro, praticamente, então eu já estou mais segura. E, em nove anos, agora a teoria do trabalho começou a despontar levemente, né. Que é uma teoria muito curiosa, seria uma teoria canibálica, até. Quer dizer, o bebê quando nasce, seja homem ou mulher, ele num ato de pirataria em débito, ele se apropria da vagina da mãe matriz e guarda essa vagina pra ele. Então no meu trabalho, é muito curioso, que principalmente ultimamente, eu tenho reparado, que as pessoas „ficam boas“ (entre aspas) na medida em que elas conseguem vomitar essa vagina, mas que não é uma vagina simbólica da mãe. Seria uma vagina, praticamente, deles. Eles conviveram com elas e se apossaram dela e usufruíram dela também. E eu reparei o seguinte, não era a vagina da mãe, era uma vagina apropriada por ele usada por ele até aquele momento em que ele jogou fora. Aí sim, passamos a ser mais bons.“

renden physischen Erfahrung – einer weichen, stimulierbaren Stelle – am eigenen Körper beruht.³⁸⁷ Zur Relation von Person und Penis unterteilt Clark zwei Erfahrungsgruppen:

„Es gibt zwei Arten von Männern, die ich in meinem Leben kennengelernt habe. Solche, die mit einem Penis geboren wurden, dessen Wurzel praktisch bis zum Anus reicht. Und jene, zwischen deren Penisansatz und Anus eine weiche Lücke besteht. Es ist ein sehr weicher, zarter Bereich und sie mögen Berührung an dieser Stelle, die an eine Art Vagina erinnert.“ (Min. 27:52)³⁸⁸

Auf Nachfragen ihres Gesprächspartners Paulo Sérgio Duarte, wie das Vaginatrauma auch ohne vorliegende ‚weiche Stelle‘ dennoch existieren kann³⁸⁹, liefert Clark zwar keine Erklärung, aber einen Lösungsvorschlag:

„Das kann ich nicht sagen, aber ich glaube, [...] dass ich der Vagina auf kannibalische Weise habhaft werden kann. Wie in einem Fall, der mir vorlag [...], [der Patient] litt an nekrotischer Weiblichkeit und spürte nicht nur eine Vagina, sondern hatte die Wahnvorstellung er hätte einen nicht vertreibbaren Fötus im Bauch. Ich fragte ihn [...]: ‚Hältst du mir stand?‘ und er sagte ‚Ich halte dir stand‘. Dann öffnete ich meine Hose, legte meinen Bauchnabel lange Zeit an seinen Bauchnabel und sagte: ‚Er [der Fötus] wird in meinen Körper übergehen, nicht wahr?‘ Danach verließ ich die Position, positionierte meinen Mund auf seinem Nabel, saugte stark daran und sagte: ‚Er wird in meinen Körper übergehen, er wird in meinen Körper übergehen.‘ Als er [der Klient] einmal zurückkam, legte ich ihm die Hand auf den Bauch und fragte ‚Wie ist es? Ist der Fötus noch da?‘ Er sagte: ‚Nein, der Fötus ist weg, aber mein Bauchnabel tat wirklich weh, du hast mit zu viel Kraft gesaugt!‘ [...] Somit hatte ich einen kannibalischen Akt vollzogen. Ich war es, die ihm die Vagina geraubt hat! Es war auf diese Weise geschehen und ihm ging es wieder vollkommen gut.“ (Min. 28:45–29:45)³⁹⁰

Im beschriebenen Beispiel hatte Clark ihres Erachtens somit bewiesen, dass ihre Technik funktionierte und sie Personen mit einer fehlgeleiteten Körperwahrnehmung vermeint-

³⁸⁷ „Então a vagina não está na cabeça, a vagina está em outro lugar. [...] Eu acho que a vagina está ali, neste lugar, no caso, entre o ânus [e o pênis]. Exatamente.“

³⁸⁸ Existem duas qualidades de homens que eu já lidei na minha vida. Tem homens que o pênis praticamente nasce com a raiz até o ânus. E tem homens que o pênis nasce deixando um intervalo entre ele e o ânus. É um intervalo muito fofo, muito gostoso, muito tenro, muito macio e que eles gostam muito de serem acariciados nesse lugar. Então, eu tenho impressão, que deve ter alguma relação, inclusive, disso que eu estou desabrindo com esse tipo de pênis. E esse tipo de vagina.

³⁸⁹ E quando o sujeito não tem esse lugar, onde é que estaria a vagina dele?

³⁹⁰ „Ah, isso eu não posso dizer a você, eu sinto que se eles não põem pra fora uma desabocação, eu sei que eu canibalicamente, eu posso pegar essa vagina pra mim. Como num caso que eu tive em que tinha a parte necrosada feminina que seria mais do que a vagina, seria um feto dentro da barriga dele e que ele não conseguia expelir e eu consegui da seguinte maneira, eu perguntei ‚você me aguenta?‘, ele disse ‚eu te aguento‘. Então eu abri minha calça, botei meu umbigo contra o umbigo dele, fiquei muito tempo e disse ‚vai passar pro meu corpo, não vai?‘. Depois saí, botei a boca, chupeí muito o umbigo dele e disse ‚vai passar pro meu corpo, vai passar pro meu corpo‘. Ele voltou, eu passei a mão naquela barriga muito grande e perguntei ‚como é que está? o feto continua aí?‘. Ele disse ‚não, o feto foi embora, mas meu umbigo está doendo muito que você chupou com muita força‘. (risos) Então aí, eu é que fiz o ato canibálico. Eu é que roubei a vagina dele. Aconteceu desta maneira e ficou completamente bom.“ (Min. 28:43–29:56)

lich heilen konnte. Fraglich ist, mangels erhobener Daten ob eine Langzeitwirkung erhalten blieb oder ob die PatientInnen sich doch einer professionellen, klinischen Behandlung unterziehen sollten.

Wie die Technik im Klinikalltag bei der Unterstützung einer schweren, psychischen Erkrankung ebenfalls Erfolge verbuchen konnte und bis heute kann, zeigt die später im Text ausführlich besprochene Anwendung durch den Psychiater Lula Wanderley. Das Setting der Sitzung bietet die idealen Voraussetzung, in die Psychiatrie übernommen zu werden, da es an den klassischen Aufbau einer Psychotherapie erinnern lässt: etwa die Faktoren wie die Eins-zu-Eins-Betreuung; Ruhe; ein bestimmter Ablauf und Zeitrahmen; regelmäßige Wiederholungen in einem Schutzraum, der Intimität bietet.

Mário Carneiros Film ist eine unersetzbare Quelle für die Nachvollziehbarkeit und um einen Einblick in das originale Setting zu erhalten, wie sich eine Sitzung gestaltete und welche Objekte Verwendung fanden. Letztlich lässt sich die Arbeit nur schwer einem Genre zuordnen, da es sich weder um eine reine Dokumentation noch um einen Kunstfilm handelt. Die strenge Trennung von Körper und Objekt, KünstlerIn, AutorIn und ZuschauerIn, ästhetischem Genuss und Therapie respektive Heilung, ist aufgehoben.

Nicht dokumentiert ist in diesem Fall die KlientInnenseite. Wie waren ihre Erfahrungen und Ansichten über das Erlebte und die Technik? An welchem Personenkreis wurde diese überhaupt angewendet? Und wie könnte man die Technik auch nach Clarks Tod weiter erlebbar gestalten? Der zweite zu kontextualisierende Weg einer Dokumentation von Clarks Arbeit kreist um das Thema der adäquaten Archivierung weiterer, nicht objekthaft fassbarer Komponenten des „Estruturação do Self“ und geht auf die kunstkritische Herangehensweise Suely Rolniks zurück.

3.3.2 Suely Rolnik: Das Erlebnis-Archiv

„Es ist eine Arbeit an der Grenze, die weder Psychoanalyse noch Kunst ist. [...] ich stehe völlig allein an dieser Grenze.“³⁹¹

Rolnik akzeptierte nicht einfach die gängig gewordene Interpretation von Clarks Œuvre als Therapie und der Künstlerin als Therapeutin.³⁹²

Vielmehr möchte sie auf Clarks hybride Grenzposition zwischen Kunst und Psychiatrie hinweisen, die Clark in obigem Zitat aus einem Interview zum „Estruturação do Self“ selbst so benannte.

Anders als in den 1970er-Jahren setzt sich Rolnik seit 2002 dafür ein, Clarks Technik nicht in die Klinik einzuführen, sondern genau jener Grenzposition gerecht zu werden.³⁹³

In einem von 2002 bis 2010 laufenden Projekt interviewte Rolnik 65 ZeitgenossInnen Lygia Clarks, die ebenfalls einer „Gegenkultur“ verbunden waren und über die Erfahrungen und Gedanken in Zusammenhang mit der Methode der „Estruturação do Self“ sprachen.³⁹⁴ Zu ihnen gehörten Caetano Veloso, Carlos Cruz Diez, David Medalla, Ferreira Gullar, Gaëlle Bossier, Claude Lothier, Guy Brett, Ivanilda Sanots Leme, Jards Macalé, Marie-Ange Guilleminot, Mário Carneiro, Pierre Fédida, Ricardo Fabbrini, Yve-Alain Bois und weitere. Der Sänger Caetano Veloso kannte Clark aus Paris und sprach mit Rolnik über den Einfluss der Künstlerin auf seine Musik. So rekurriert sein Lied „If You Hold a Stone“³⁹⁵ von 1971 direkt auf seinen Erfahrungen, die er in der Sitzung erlebte. Auch der Sänger Jards Macalé weiß von denkwürdigen Momenten in den Sitzungen und den

³⁹¹ Lygia Clark im Interview mit Wilson Coutinho. Coutinho, Wilson: A radical Lygia Clark. In: Journal do Brasil. Rio de Janeiro 15.12.1980 Zitiert nach Rolnik, Suely: Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. O.O o.J., S. 6. <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf> [Stand 19.06.2017].

³⁹² Nach mehreren nicht gut gelungenen Ausstellungsversuchen (die ‚relationalen Objekte‘ durften nicht angefasst werden und hingen von der Decke oder waren in Schaukästen präsentiert) wurden erstmalig Clarks Kunstwerke nach der Meinung von Eduardo Augusto Alves de Almeida im September 2011 im *SESC Pinheiros* erfolgreich ausgestellt und vom Kritiker Fabio Cypriano in der Zeitung *Folha de São Paulo* positiv rezensiert. Alves de Almeida, Eduardo Augusto: O museu insuficiente, a clínica artística e micropercepção do receptor na Estruturação do Self de Lygia Clark. In: Revista de História da Arte a Arqueologia. Nr. 17 (Januar–Juni 2012), S. 199. <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2017%20-%20artigo%209.pdf> [Stand 04.06.2017].

³⁹³ Obwohl Rolnik der Anwendung der Technik in der Psychiatrie durchaus positiv gegenübersteht.

³⁹⁴ Rolnik, Suely: Arquivo para uma obra-acontecimento. Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto. In: Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. Livreto que compõe a caixa-arquivo com 53 entrevistas. São Paulo Paris 2011. https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf [Stand 01.03.2019], S. 1.

³⁹⁵ Caetano Veloso: If You Hold a Stone (1971). Anzuhören online unter <https://www.youtube.com/watch?v=B33vXxUpMz8> [Stand 29.06.2017].

Schwierigkeiten während des Exils in Zeiten der Diktatur zu berichten. So widmete Macalé 1974 Clark – die er „mãe estética“ [ästhetische Mutter] nennt – das Album „Aprender a nadar“ [Schwimmen lernen]³⁹⁶, das die wichtigsten Erfahrungen ihrer Lehre in Zusammenhang mit seiner Musik festhält. Der Kunstkritiker Ferreira Gullar hingegen erinnert sich an die Frühzeit von Clarks Schaffen im Rahmen des *Neoconcretismo* der 1950er-Jahre, wie sie die zweidimensionalen Arbeiten um eine dritte Dimension erweiterte und letztlich ab den späten 1970er-Jahren als logische Konsequenz die Empfindungen der/des BetrachterIn in das aktive Erleben des Kunstwerks integrierte.

Gaëlle Bosser und Claude Lothier lernten als StudentInnen von Clark an der *Université Paris I* in den von der Künstlerin geleiteten Gruppenexperimenten die von ihr propagierte, künstlerische Praxis zwischen Therapie und neuer Körperwahrnehmung in einem akademischen Rahmen kennen. Mit der Vorsitzenden der NGO *Fio da Alma* [Seelenfaden] und ehemaligen Sexarbeiterin besprach Rolnik die Erfahrungen, welche sie und ihre Kolleginnen im Zusammenhang mit der Prostitution gemacht hatten. Der Filmemacher Mário Carneiro besprach im Interview vom April 2005 seine Annäherung an das Werk von Lygia Clark. Der erste Kontakt in Paris, der Austausch ästhetischer Einflüsse und einige Analyse-Sitzungen halfen Carneiro bei der späteren Realisierung des in Kapitel 3.3.1 ausführlich besprochenen Films von 1984, der bis heute von KünstlerInnen und TherapeutInnen zur Rezeption des „Estruturação do Self“ herangezogen wird. Auch der Clark therapierende Philosoph und Psychoanalytiker Pierre Fédida wurde von Rolnik befragt und zeigte auf, wie die Psychoanalyse deren künstlerische und therapeutische Arbeit beeinflusste.

Rolniks Interviews wurden teilweise transkribiert, mit englischen Untertiteln versehen und sollen dem Archiv der *Tate* in London gestiftet werden.³⁹⁷ Ihr Ziel war es, die kunsthistorisch nicht fassbaren Komponenten durch Interviews so aufzuarbeiten, dass sie in den musealen Kontext aufgenommen werden können. Die unterschiedliche Klassifizie-

³⁹⁶ Jards Macalé: *Aprender A Nadar* (1974). Gesamtes Album online anzuhören unter <https://www.youtube.com/watch?v=oQDrRngWAZk> [Stand 29.06.2017].

³⁹⁷ *Raven Row* (a non-profit contemporary art exhibition centre based in London) commissioned the translation and subtitling in English of 25 of the total 65 interviews that Suely Rolnik conducted, each of which last about one hour. These will be donated to *Tate*. The 25 interviews are with: Caetano Veloso, Yve-Alain Bois, Guy Brett, Suely Rolnik, David Medalla, Jards Macalé, Thierry Davila, Suzana de Moraes, Gaëlle Bosser and Claude Lothier, Rubens Gerchman, Hubert Godard, Ferreira Gullar, Lula Wanderley, Ivanilda Santos Leme, Julien Blaine, Anne-Marie Duguët, Paulo Venâncio, Paulo Herkenhoff, Lia Rodrigues, Dedé Veloso, Arnaud Pierre, Berndt Deprez, Christinne Ishkinazi, Jean-Luc Moulène, and Pierre Baqué. <http://www.ravenrow.org/texts/17/> [Stand 17.02.2017].

rung der Wahrnehmung als Ausgangspunkt nehmend, beschreibt Rolnik ihren Ansatz wie folgt:

„Wenn das, was wir da erfahren, im Bereich der Kunst nicht erkennbar ist, dann klassifizieren wir das unbequeme Geräusch im Bereich der Makropolitik und schützen uns so vor ihm. Damit ist dann alles wieder am rechten Ort. Die der Kunst immanente mikropolitische Dimension wird negiert, der Prozess des Aufkeimens unterbrochen und auch das, was noch kommen wird, bleibt bestenfalls weiter im Brutkasten.“³⁹⁸

Mit verschiedenen Ansätzen und Methoden richtete Clark stets die Aufmerksamkeit von der äußeren Wahrnehmung auf den eigenen Körper und innere Wahrnehmungsprozesse. Die Unterscheidung in makro- und mikropolitische Dimensionen nimmt Rolnik zum Ausgangspunkt, um auf die bestehende Diskrepanz in der Wahrnehmung verschiedener Bedeutungsebenen von Kunst aufmerksam zu machen. Der Makrobereich umfasst alle objektiv seh-, archivier- und katalogisierbaren Aspekte³⁹⁹; der Mikrobereich die sinnliche Erfahrung und den schöpferischen Prozess.⁴⁰⁰ Nicht zu unterschätzen ist zwischen diesen beiden Sphären Clarks (und später Wanderleys) einflussreiche Rolle als PerformerInnen im therapeutischen Prozess. Clark sagte einmal in einer Unterhaltung mit Psychotherapeuten zum „Estruturação do Self“, dass es zwei Komponenten in der Arbeit mit KlientInnen gibt: einerseits die Objekte, andererseits sie [Clark als interagierende Künstlerin] selbst.⁴⁰¹ Erst durch ihre Berührung und Choregraphie mit den Objekten werden die Gedanken, Gefühle und inneren Bilder ausgelöst.

Rolnik interessierte – aus Mangel an visuellen Quellen und einer vorgegebenen Systematisierungs- oder Ausstellungsmethodik für ein Re-Enactment des Werks – die psychi-

³⁹⁸ Rolnik, Suely: Archivmanie. Archiv für ein Event-Œuvre. Projekt zur Aktivierung des Körpergedächtnisses eines Kunstwerks und seines Kontextes, 2003–2011. In: Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 22, Ostfildern 2011, S. 33.

³⁹⁹ Objektiv ist hier ein relativ schwieriger Begriff, da auch über die zu archivierenden Aspekte subjektiv entschieden wird. Fotografien lassen sich zum Beispiel archivieren, können jedoch gleichzeitig auch die sinnliche Erfahrung festhalten (zumindest in Kombination mit Erzählungen, Berichten etc.). Generell kann Rolniks Fragestellung nicht nur auf Clark angewendet werden, sondern ist die Kernfrage jeglicher Art Archivierungspraxis immaterieller Kunst (z. B. Darbietungen).

⁴⁰⁰ Vgl. Rolnik, Suely: Archivmanie. Archiv für ein Event-Œuvre. Projekt zur Aktivierung des Körpergedächtnisses eines Kunstwerks und seines Kontextes, 2003–2011. In: Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 22, Ostfildern 2011.

⁴⁰¹ Lygia Clark unterzog sich von 1972–1974 selbst einer Analyse durch den Psychoanalytiker Pierre Fédida. Suely Rolnik führte kurz vor Fédidas Tod im Oktober 2002 mit ihm ein Interview, das den Auftakt für ihre Reihe von Unterhaltungen bilden sollte. Vgl. Transkription des Interviews in Ausst. Kat Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes 2005.

sche Komponente der KlientInnen. Für die Ausstellung in der *Pinacoteca do Estado de São Paulo* von 2006 interviewte die Kuratorin und Psychoanalytikerin die KlientInnen wie in einer psychoanalytischen Sitzung (die als Video aufgezeichnete wurde)⁴⁰² und wollte damit Clarks performatives Ritual wieder ins Gedächtnis rufen. Das Ziel wird durch den Namen des Projektes verdeutlicht: „Project of activation of the body memory of an artistic trajectory and its context“⁴⁰³. Vor allem die körperliche Erinnerung beziehungsweise Erinnerung des Körpers an die künstlerische Handlung sollte wieder zutage gefördert werden. Rolnik sah das Problem in der Praxis der Archivierung künstlerischer Praktiken allgemein in Lateinamerika und im Besonderen bei Lygia Clark und Hélio Oiticica vor dem Hintergrund politischer Oppressionen durch das totalitäre Militärregime.⁴⁰⁴ Um diesem historischen Überbau gerecht zu werden, können die Erfahrungen nicht rein durch ein Objekt wieder erlebbar gemacht werden. Vielmehr manifestiert sich die Wirkung der Kunst im Körper der Person, die in einem bedrohlichen Gesellschaftsklima mit steter Gefahr lebte und in den alle „Erfahrungen dieser Art [...] dem immateriellen Gedächtnis des Körpers“⁴⁰⁵ eingeschrieben sind. Rolnik suchte in ihrer Interviewreihe nach Wegen jenseits der musealen Inventarisierung von Objekten, die dem Anteil der (künstlerischen) Erfahrung gerechter werden sollten.

Positiv ist zu konstatieren, dass Rolnik mit den auf Video aufgezeichneten Interviews einen reichen Fundus geschaffen hat, der im Ausstellungsdisplay in Kombination mit den ‚relationalen Objekten‘ helfen kann, letztere besser in ihrer Anwendung zu verstehen und zu kontextualisieren. Aus kunsthistorischer Perspektive bietet Rolnik eine spannende Lösung, Clarks Methode des „Estruturação do Self“ an der Grenze von Kunst und Psychiatrie verständlicher und besser erfahrbar auszustellen.

Rolnik interviewte jedoch lediglich führende Köpfe des intellektuellen Lebens in einer Art Milieustudie, um die spezifisch politische Natur der künstlerischen Praxis zu dokumentieren. Die einfachen BürgerInnen, die Clarks Praxis aufsuchten, fehlten hingegen völlig. Rolnik forderte nur „die innere Artikulation zwischen dem Poetischen und dem Politischen

⁴⁰² Vgl. <http://www.bcc.org.br/arquivo-para-uma-obra-acontecimento> [Stand 08.06.2017].

⁴⁰³ Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto.

⁴⁰⁴ Vgl. Rolnik, Suely: Archivmanie. Archiv für ein Event-Œuvre. Projekt zur Aktivierung des Körpergedächtnisses eines Kunstwerks und seines Kontextes, 2003–2011. In: Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 22, Ostfildern 2011, S. 22.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 23.

einerseits und die Behauptungskraft des von ihr abhängigen Lebens andererseits zu aktivieren.“⁴⁰⁶ Bewiesen ist, dass auch Clark manchmal Schwierigkeiten mit den sogenannten „Intellektuellen“ hatte, so verzweifelte sie beinahe an dem Fall eines Klienten – bei Rolnik wird er Herr Glauber genannt, – der sich nicht auf die Technik einlassen wollte: „Er ließ mich verzweifeln. Ich wollte seine Fantasie, nicht die Realität. [...] Ach! Diese Intellektuellen!“⁴⁰⁷

Zwar umfasste die Gruppe der diagnostizierten PatientInnen, mit denen Clark vorzugsweise arbeitete, eher „borderliner“ und „psicóticos“ anstatt der sogenannten NeurotikerInnen.⁴⁰⁸ Letztere sind nach Clarks Meinung oft zu defensiv und hatten die Tendenz, die Sitzungen auf das Objekt an sich zu reduzieren.⁴⁰⁹ In der experimentellen Auffassung ihrer Arbeit unterschied sie jedoch letztlich nicht nach der gestellten Diagnose, vielmehr interessierte sie der Fall und die Aussicht auf Besserung. Es bleibt dennoch zu kritisieren, dass anstatt jene psychiatrisch auffälligen KlientInnen, die nach Clarks Methode in der Klinik von Engenho de Dentro durch Lula Wanderley behandelt wurden, in der Gesprächsreihe nicht konsultiert wurden und keinerlei Erwähnung fanden.

Weitet man den kunsthistorischen Blick auf die psychiatrische Seite – die meines Erachtens einen gleichberechtigt großen Anteil in der Arbeit umfasst – so muss auch hier die Fortentwicklung und Anwendung nach Clarks Tod hinterfragt werden. Wie war und ist die Wahrnehmung der Technik durch die PatientInnen? Kam und kommt es zu einer Besserung des Krankheitsbildes durch das „Estruturação do Self“? Exemplarisch für die Rezeption von psychiatrischer Seite dient folgendes Beispiel des Psychiaters und Künstlers Lula Wanderley.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd., S. ?.

⁴⁰⁷ Aufzeichnung von Lygia Clark zu Klient Nr. 5, 19. Sitzung, 21.01.1977. Zitiert nach: Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 2, FN 23. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

⁴⁰⁸ Vgl. ebd., S. 2.

⁴⁰⁹ So ließ sich der Klient Glauber nicht durch die auf seiner Brust verstreuten Blätter und Kissen mit Samen anregen, sondern erkannte in ihnen einfach die Blattform. Vgl. Aufzeichnung von Lygia Clark zu Klient Nr. 5, 19 Sitzung, 21.01.1977. Zitiert nach: Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 2, FN 24. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

3.3.3 Lula Wanderley und der „Espaço Aberto no Tempo“ (EAT)

Zwischen der Vorstellung der einzelnen Objekte und ihrer Demonstration an einem Klienten kam in Carneiros Film bereits der junge Lula Wanderley zur Sprache (Min. 12:35–15:53). Seit 1981 hatte Clark kontinuierlich den Kreis der zu behandelnden KlientInnen verkleinert und begonnen, mit PsychiaterInnen zu kooperieren, die ihre Technik in der Klinik anwenden sollten. Noch 2005 hinterfragte der Kunstkritiker Yve Alain Bois „She passes a threshold when she decides to make it a kind of ‘cure’ or something. And I don’t know, I just don’t know, I mean, I have no clue if it has any validity as therapy.“⁴¹⁰ Dass ihre Arbeit der letzten Jahre durchaus als Therapie in der Klinik Anwendung fand und immer noch findet, beweisen nicht zuletzt das Interesse und die Kooperation mit den PsychiaterInnen Gina Ferreira und Lula Wanderley. Die besondere Beziehung zwischen Letzterem und der Künstlerin war bereits von Mário Carneiro in seinem Film von 1984 erkannt und dokumentiert worden. Erst durch die Beschreibung des Mediziners und Künstlers Wanderley kann das weitreichende, therapeutische Potential von Clarks Technik für die psychiatrische Praxis vollumfassend verstanden werden. Wanderleys Idee geht dabei weit über Rolniks Ansatz – in Gesprächsreihen einen kleinen Personenausschnitt über ihre Erfahrung mit Clarks Technik zu interviewen – hinaus.

Clark hatte bereits zu Lebzeiten gefordert, dass ihre Technik nicht nur in Galerien und Museen gezeigt wird, sondern in einem alltäglichen Umfeld zur Anwendung kommen sollte.⁴¹¹ So verwirklichte Wanderley dieses Ziel, indem er Clarks Technik als Therapie in den Klinikalltag integrierte und sie bis heute in seiner medizinischen Praxis anwendet. Betrachtet man in seinem Buch „O dragão pousou no espaço“ den Ablauf der Anwendung der Technik in der Psychiatrie, so gleicht dieser in der Tat sehr Lygia Clarks Sitzungen, die in Mário Carneiros Film dokumentiert sind. So beschreibt Wanderley seine durchgeführten Sitzungen:

⁴¹⁰ Bois, Yve-Alain im Interview mit Jane de Almeida, 02.07.2005. www.janedealmeida.com/yve_alain_bois.pdf [Stand 19.06.2017].

⁴¹¹ Lygia Clark in einem Brief an Guy Brett in dem sie einen Fragenkatalog im Kontext von Projekt „Towards the Invisible“ beantwortete. „O meu trabalho pede a manipulação para que ele realmente se expresse. Gostaria que ele participasse da vida, por meio de todo tipo de coisa para a qual ele fosse solicitado. Como brinquedos, passatempos, terapia, estudos para formulação do espaço etc. Na verdade preferia inscrever meu trabalho no ambiente cotidiano, mais do que em museus e galerias.“ Zitiert nach Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopra. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento, S. 34, FN 95. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017].

„Die Person liegt auf einem großen Objekt, eine Matratze aus transparentem Kunststoff, die mit Styroporkugeln gefüllt ist. Die Oberfläche der Matratze leistet keinerlei Widerstand, sondern neigt vielmehr dazu, bestehende Leeräume zu öffnen, sodass sie sich ideal an den Körper anschmiegt. Ich bedecke seine oder ihre Augen, und mit zwei großen Seemuscheln ebenfalls die Ohren, damit die Person sich ganz auf die innere Wahrnehmung einlassen kann. Ich massiere sanft den Kopf der Person und umfasse die Gelenke, was bei vielen Menschen ein Gefühl der Einheit hervorruft. Ich berühre den Körper der Person mit den ‚relationalen Objekten‘, in einer Art von Massage, streiche sie über den ganzen Körper und verteile sie auf ihm. Die Phase, in welcher die Objekte auf dem Körper verbleiben, ist lang (etwa 40 Minuten). Jetzt entfalten die ‚relationalen Objekte‘ ihre Kraft ohne die Anwesenheit der Berührung des Therapeuten als Mediator, der nur anbei wartet. Während der Wartepause lege ich in die Hand der Person einen runden Stein in einem Netz. Diesen Stein nennen wir ‚proof of reality‘. Da er mit seinen klaren Konturen und in seiner Kompaktheit völlig unterschiedlich von den anderen Objekten ist, wird sein Halten zum Kontrastpunkt des ganzen Prozesses [...]. Nachdem ich langsam und leise die Objekte entfernt habe, massiere ich den Körper mit einem anderen großen Objekt, einer Decke aus extra leichtem Stoff, die mit Styroporkugeln gefüllt ist. Ich gebe der Person einen Gegenstand aus Luft in die Hand (Plastikbeutel mit Luft gefüllt), damit er oder sie sich bereits beim Hinsetzen und mit offenen Augen damit selbst berührt und in einer Art Übergangsgeste zum Akt der Verbalisierung zurückkehrt. Dann spreche ich mit der Person über das, was während der gesamten Sitzung mit den Objekten erfahren wurde. Ich beende die Sitzung und wiederhole sie in regelmäßigen Abständen innerhalb des Prozesses.“⁴¹²

Trotz starker Überschneidungen (Ablauf, Abdeckung des Seh- und Hörsinns, ‚relationale Objekte‘, ‚proof of reality‘, Schlussgespräch) gibt es dennoch Unterschiede. Bei Wanderley ist der Untergrund definierter (Matratze aus transparentem Kunststoff, die mit Styroporkugeln gefüllt ist), der bei Clark lediglich als große Daunendecke erscheint. Wanderley spricht von Massage, wohingegen Clark eher die KlientInnen mit leichtem Druck berührt. Über die Bandbreite und genaue Definition der verwendeten ‚relationalen Objekte‘ kann kein genauere Vergleich angesetzt werden, da Wanderley darüber in seinem Text schweigt. Zu vermuten bleibt jedoch, dass die sehr persönlichen Materialien, die Clark von KlientInnen geschenkt bekam und sehr auf die Behandlung eines bestimmten Problems abgestimmt waren, bei Wanderley außen vor bleiben. Sehr unterschiedlich ist der Moment nach der Ruhephase, wo Clark mit einem leichten Tuch den Körper abstreift und Wanderley mit einer „Decke aus extra leichtem Stoff, die mit Styroporkugeln gefüllt ist“ den Körper massiert. Die Berührungsqualität ist bei letzterem deutlich stärker. Die Sit-

⁴¹² Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002, S. 42–43.

zung beenden Clark und Wanderley gleichermaßen in einem Gespräch, in dem die gemachten Erfahrungen evaluiert werden.

Ein Blick in die Umstände der Gründung lohnt, um Lula Wanderleys Ausgangspunkte für den *Espaço Aberto no Tempo (EAT)* besser zu verstehen. Wanderleys Mut und Tatkraft, der früh unermüdlich museales Personal und dessen Publikum an Clarks Kunsttechnik heranführte, hatte letztlich und konsequenterweise auch Folgen für die Struktur der Psychiatrie. Indem er die von Clark angestoßenen Freiräume und Ideen weiterdachte und institutionalisieren wollte, wendete er nicht einfach nur die Technik dauerhaft an, sondern schuf explizit einen Raum für Entwicklungsmöglichkeiten. Diesen Raum nannte er *Espaço Aberto no Tempo (EAT)*. Auf die Frage, wann und aus welchen Beweggründen der *EAT* gegründet worden war, antwortete Wanderley:

„Der *ETA* wurde ca. 1988 gegründet ausgehend von der psychiatrischen Abteilung der Klinik, die dann entsprechend transformiert wurde. Zu dieser Zeit glaubten wir, dass es für die zeitgenössische Psychiatrie nötig war, eine neue Ethik einzuführen, um den Klienten adäquat zu begegnen. Wir glaubten auch, dass es möglich sei, diese zeitgenössische Psychiatrie könne überall entstehen, sogar auch aus einer herkömmlichen psychiatrischen Abteilung heraus. Und, dass wir durch den Umbau der psychiatrischen Abteilung in einen offenen Raum gar zur Schaffung weitere Freiräume beitragen könnten. Das Ergebnis wäre die Fragmentierung der Klinik in kleine Einheiten, mit unterschiedlichen Zuständigkeiten und Profilen, die technisch und administrativ selbständig gewesen wären.“⁴¹³

Das behäbige Konstrukt ‚Psychiatrie‘ sollte ersetzt werden durch ein Netzwerk von öffentlichen Anlaufstellen, ähnlich dem von Nise da Silveira in den 1950er-Jahren gegründeten *Casa das Palmeiras* ⁴¹⁴. Diese Anlaufstellen sollten über die ganze Stadt inmitten der

⁴¹³ Wanderley, Lula. Entrevista. Interview aus der Reihe „Desinstitucionalização e suas práticas cotidianas“. In: *Jornal Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro*, Nr. 28, Mai–Juni 2010, s.n. http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf [Stand 24.03.2017].

⁴¹⁴ Stark an den im Fall drei vorzustellenden Ansatz von Lula Wanderley der ‚Deinstitutionalisierung‘ erinnernd, gründete Silveira neben dem *MII* mit einer Gruppe von KlientInnen 1956 jenseits der Klinik von Engenho de Dentro das *Casa das Palmeiras* [Palmenhaus] nahe des Stadtzentrums von Rio de Janeiro. Die Tagesstätte soll ehemalige KlientInnen der psychiatrischen Klinik bei der Reintegration in den Alltag unterstützen und so eine Neueinweisung in das Krankenhaus vermeiden. In diesem unabhängigen, freien Territorium konnte Silveira ihren Ansatz auch außerhalb der Klinik umsetzen. Der Ansatz, die Klinikmauern hinter sich zu lassen, wird für Wanderley später so erfolgreich werden, dass er versuchte, diese Befreiung im *Espaço Aberto ao Tempo (EAT)* zu institutionalisieren. (Herzlichen Dank an dieser Stelle an Martha Pires Ferreira, Mitarbeiterin in der bis heute aktiven Tagesbetreuung in Rio de Janeiro.)

Wohnviertel verteilt werden und den PatientInnen in ihrer alltäglichen Lebensumwelt eine Art sicheren Hafen bieten. Wanderley war seit dem Beginn seiner medizinischen Arbeit in der Psychiatrie von Engenho de Dentro unzufrieden mit ihrem hierarchischen und starren Aufbau gewesen und wollte durch Dezentralisierung und Deinstitutionalisierung neue Freiräume für die PatientInnen schaffen.

In letzter Konsequenz sollte die ‚Institution Psychiatrie‘ an sich ganz abgelöst werden. Später sollten sodann die neu geschaffenen Einheiten im öffentlichen Raum, auf der Straße und in der Stadt integriert werden, um das „große, alte, verrückte Irrenhaus“⁴¹⁵ endlich abzuschaffen. Letzteres würde mit seinen Regeln und strengen, undurchlässigen Strukturen nur zu Wiedereinweisung und Hospitalisierung der PatientInnen führen.

„Im Bereich der mentalen Gesundheit arbeiten wir basierend auf Fakten und Daten. Wir versuchen für unsere Klienten eine Art ‚Autonomie‘ zu schaffen. Das ist der Ansatz jeder Klinik. Allerdings ist diese Autonomie in zwei Teile gegliedert, wie das Licht, das durch ein Prisma scheint: einerseits [ist das Ziel] die soziale Unabhängigkeit und andererseits die Autonomie vom Leiden und von Schmerzen. Die Autonomie im Angesicht von Schmerzen ermöglicht dem Patienten nach Abwehrmechanismen angesichts der Krise zu suchen, Grenzen auszutesten und um Hilfe zu bitten. Aufeinanderfolgende Einweisungen unterbinden dies jedoch und zerstören somit diese Selbstbestimmtheit. Dies ist die Tatsache und die Lösung ist somit, erneute Einweisungen nicht mehr zuzulassen.“⁴¹⁶

Um die PatientInnen wieder zu einem mündigen Subjekt zu machen, sollte nach Wanderleys Erachten die Institution so weit wie möglich zurückgeschraubt werden und die PatientInnen so frei und unabhängig wie möglich über ihren Zustand entscheiden können, denn Wanderley stellte fest,

„dass die Kondensation von Zeit und Raum in den Krankenstationen den menschlichen Seelen nicht gut tut; wir mussten also den Raum zur Zeit und zur Kultur hin öffnen. Von Anfang an dachte ich daran, die Krankenstation abzuschaffen und durch einen Ort zu ersetzen, der sich nach außen hin erweitern lässt. So ist die Idee zur Schaffung des *Espaço Aberto ao Tempo* (EAT) gekommen.“⁴¹⁷

⁴¹⁵ Wanderley, Lula. Entrevista. Interview aus der Reihe „Desinstitucionalização e suas práticas cotidianas“. In: *Jornal Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro*, Nr. 28, Mai–Juni 2010, s.n. http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf [Stand 24.03.2017].

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Wanderley, Lula. Entrevista. Interview aus der Reihe „Desinstitucionalização e suas práticas cotidianas“. In: *Jornal Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro*, Nr. 28, Mai–Juni 2010, s.n. http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf [Stand 24.03.2017].

Ähnlich Nise da Silveiras Ansatz des Ateliers im klinischen Institut folgend und ob seines künstlerischen Backgrounds, integriert Wanderley diverse (Kultur-)Techniken des täglichen Lebens, deren strukturierende Wirkung er sich im *EAT* zunutze macht. Bis heute werden Musik, Tanz, Kino und Sport als Teil der Therapie mit angeboten.⁴¹⁸ Trotzdem sieht sich Wanderley bis heute mit diversen Problemen konfrontiert:

„Die Leere der Instabilität wird nur durch starre Regeln gefüllt: Sobald ein junger Mensch [der in einem dieser dezentralisierten *Centros de Atenção Psicossocial (CAPS)* arbeitet, Anm. der Autorin] ein bisschen besser ausgebildet ist, steigt er sofort zum Betreuer oder Koordinator auf und kehrt nicht mehr zurück in den Dienst des *CAPS*. Durch ihr Ausscheiden alle zwei bis drei Jahre bleibt ein starres, hierarchisches System über einer amorphen Masse ohne Anführer. Somit bleibt letztlich nur noch die Einweisung der Patienten.“⁴¹⁹

So krankt das Gesundheitssystem Brasiliens seines Erachtens an Desorganisation, niedrigen Löhnen und oft wechselndem Personal. Stabile, dauerhafte Teams und geschultes Personal wären jedoch die einzige Lösung um eine adäquate Betreuung der KlientInnen zu gewährleisten.

Mangels direkter Erlebbarkeit und für einen besseren Einblick in den von Wanderley in affiner Anlehnung an Clarks Technik und Denkweise geschaffenen *EAT* soll im Folgenden eine im Jahr 2010 gedrehte, Dokumentation: „Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete“ [„Here wackos are not swept under the rug“]⁴²⁰ besprochen werden. Der Dokumentationsansatz geht weit über Rolniks hinaus. Im Film sind nicht nur führende Köpfe des intellektuellen Lebens zu sehen, sondern wurden betroffene Personen in ihrem Umfeld über ihre Erfahrungen mit dem *EAT* festgehalten.

Im Gegensatz zum jungen Lula Wanderley aus Carneiros Film von 1988, der noch über die Möglichkeiten von Lygia Clarks Technik für die Psychiatrie nachdachte⁴²¹, sehen wir bei

⁴¹⁸ Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete. Produção Universidade Federal Fluminense/ Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig. Trailer <https://vimeo.com/13655241> [Stand 26.03.2017].

⁴¹⁹ Wanderley, Lula. Entrevista. Interview aus der Reihe „Desinstitucionalização e suas práticas cotidianas“. In: *Jornal Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro*, Nr. 28, Mai–Juni 2010, s.n. http://www.crrprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf [Stand 24.03.2017].

⁴²⁰ Der Film wurde auf dem „Festival do Rio“ und in Europa auf dem „XXI Festival del Cinema Latino Americano“ in Triest, Italien, gezeigt. Entstanden ist der Film durch Rodrigo Séllos, der noch als Student der *Universidade Federal Fluminense* im Jahr 2005 die Aufnahmen gemacht und bis 2009 bearbeitet hatte.

⁴²¹ Carneiro, Mário: Lygia Clark. *Memória do Corpo*, Dokumentarfilm, 1984, Min. 12:35–15:53.

Séllos einen gealterten Wanderley, der über seinen eigentlich ungewollten Beginn in der Psychiatrie und seine Zweifel an der damaligen Arbeit erzählt:

„I got involved in the psychiatry little by little, as usual. Nise da Silveira invited me to work with her, so I said: ‚Well I’d earn a little money doing this before I can make money as an artist, which is really what I always wanted.‘ [...] I remember I was in the museum and they asked me to appear for work at the psychiatric hospital. I’ve always worked in museums. I had no intention of being a clinical psychiatrist. And I had to be there the next day. I freaked out. After I started for four consecutive days, just before going into the infirmary, I would sit down right there in the court and weep compulsively. I thought: is this what my life is going to be? But I had a young daughter and I couldn’t afford to say no to that job. [...]“ (Min. 11:53–13:20)

Und weiter:

„Nobody should stay in the ward against his will. Nobody could force a medication on someone. Nobody locked up, we wouldn’t accept that. If there’s chaos, it’s another problem. Chaos, but organized, right? [...] When you break in one of these locks, it takes a long time to buy another, with all the paperwork. Very often the inmates helped me to break in.“ (Min. 22:38)

Wanderley war jedoch nicht allein, sondern ihn unterstützten auch zahlreiche PflegerInnen von denen im Folgenden zwei zu Wort kommen werden. Die Pflegerin Carmen erzählte über den Beginn ihrer Arbeit in Engenho de Dentro, die von den politischen Veränderungen und einer langsamen Öffnung der Psychiatrien am Ende der Militärdiktatur geprägt war.

„In 1984, they began interviewing candidates for a government job position. We were still under a military government, but things were slowly opening up. The minister of health was again a civilian, and he decided, as a political strategy, to change the structure of the entire asylum system. Actually the asylum was a metaphor of the country as a whole. [...] First day at work, I come through the courtyard. I mean, first day at the infirmary, before that I was a visit[or], all very general. Before they just showed us around, all very civil and organized. One day they said: you’ve been assigned to the M1 ward, you can go there. But nobody came with me. I entered the ward, and all those men confined there started to touch me. Nothing to do with sex, it was just a contact, as if to say: Who are you? What is your name? Can you imagine? Well, that together with the violence that permeated the infirmary, was.“ (Min. 13:23–13:46, 14:04–14:47)

Eine weitere Angestellte namens Roseli beschrieb ebenfalls die schlimmen Zustände (gesellschaftliche Ausgrenzung, mangelnde Hygiene, starke Medikation et al.), unter denen die KlientInnen litten, als sie Mitte der 1980er-Jahre in der Klinik zu arbeiten begann:

„I was amazed with what I saw when I started, I just didn't have an idea. I applied for the government job on a whim. Never done it before, so I wanted to find out. We were six but only the two scared ones were admitted. [...] It was a traditional ward, very old fashioned. All the inmates wearing these horrible uniforms. Hot as hell, everything the same. The smell of urine everywhere. The only thing they knew to ask was for cigarettes. That was their only form of contact with their caregiver. Tobacco and medicine.“ (Min. 13:47–14:03, 14:47–15:13)

Und an späterer Stelle im Film:

„It was funny we had to fool everything and everybody. Lula would ask us to block the view so he could break the locks and the assistant wouldn't be able to use them. It was kind of clandestine what we did, all because of the suffering we saw around us. We believe their problem is emotional, so that was no way to treat a human being. These are very sensitive people to lock them up is to beat on them is to torture them; it's physical pain. Reinaldo used to say: I feel the pain in my skin when someone screams.“ (Min. 23:33–24:16)

Wanderley und seine MitstreiterInnen beschreiben Anfangs in Sellos Film den Beginn ihres permanenten Kampfes gegen das repressive, traditionelle Modell des „asilão“ [großes Asyl]. Demonstriert wird ihr Ziel einer mündigen Handlungsfreiheit der KlientInnen, damit diese, trotz teilweise starker medikamentöser Behandlung und schwerer psychiatrischer Beeinträchtigung, ein relativ ‚normales‘, aktives Leben führen können.

Die im Film geführten Interviews mit PatientInnen bedürfen einer genaueren Beschreibung und Interpretation. Nachfolgend kommen einige PatientInnen zu Wort, die von Lula Wanderleys Arbeit – beeinflusst von Clarks Methode – profitiert haben und durch den Abbau der ‚Institution Psychiatrie‘ wieder zu mündigen Subjekten trotz psychischer Beeinträchtigungen wurden. Der Filmemacher Séllos begleitete die BewohnerInnen des *EAT* einen Tag in ihrem Alltag. Gezeigt werden Interviewszenen, sowohl mit dem medizinischen Personal als auch mit den PatientInnen, die sich mit der Dokumentation ihrer Umgebung (Fussballplatz, Handarbeitsatelier) und alltäglichen Tätigkeiten (Geschirrabwasch) abwechseln.

Später erscheint die Kamera als kommunikatives Instrument, das vom Kameramann einem der Patienten in die Hand gegeben wurde. Dieser führt den Tag hindurch selbst Interviews mit seinem Umfeld. Die Eingangsszene zeigt einen Klienten (er wird später als Altair identifiziert), der inmitten weiterer Personen einen ‚Flug‘ in Zeitlupe durch einen

seitlich durchfensterten Gang der Klinik darstellt („[...] I like to show off a bit, you know? I like to be in front of the camera“, Min. 4:32). Ihm zur Seite steht kurze Zeit eine Dame des medizinischen Personals und ‚fliegt‘ mit ihm weiter durch den Gang auf die Kamera zu. Die anderen PatientInnen stehen still, bewegen sich gymnastisch am Rand oder laufen, die Szene kommentierend und reimend, durch das Bildfeld. Im Folgenden wechseln sich verschiedene Szenen ab und ergeben am Ende ein Gesamtbild des Tages, des Rhythmus auf dem Klinikgelände und dem täglichen Ablauf, der stark durch die PatientInnen gestaltet zu sein scheint. Verschiedene PatientInnen werden im Folgenden näher betrachtet. Der die Kamera begleitende Altair sagt zur Krankheit und ihrem Ursprung:

„[...] You want to understand psychiatric illness? It’s a mess, psychiatric illness. It’s like an unknown dimension [...] ? Psychiatric illness is like [...] it is a pain you don’t know where it comes from. It is a pain that puzzled great philosophers, great scientists, great doctors ... who all tried to find out what madness was. But only a madmen can tell you what madness is. Because he is already mad, do you see what I mean? They’ll never find out why ... I already got two scans of my head. Didn’t show anything. So where does madness come from? Nobody knows. No one will ever know.“⁴²²

Altair spielt stark mit der Rolle des „Verrücktseins“ (so wird er im Film eingangs als laut- hals schreiend, zitternd, mit weit aufgerissenen Augen und herausgestreckter Zunge ge- zeigt), scheint zu wissen, was von psychiatrischen PatientInnen ‚erwartet‘ wird, und ver- sucht so ein bestimmtes Bild zu evozieren. Sogleich wechselt er im Film in eine ruhige, fast analytische Sprechweise und gibt eine Einschätzung seiner Situation ab.

Zur Diskriminierung und Stigmatisierung sagt Altair:

„We have the free pass, but when we enter the bus, especially if you board it here by the hospital, everyone stares. If you sit near a pretty girl, she’ll move away [...]. And it’s not just outside, it starts right here in the hospital and continues outside. And it will not end up out there either! This will continue from generation to generation. As long as a person is sick ... Discrimination starts in the family. If I can’t find support from my family, I won’t find it anywhere else. Then you’ll start snort- ing, stealing, whatever. There are many cases of people with this problem who ended up robbing, killing and dying. It’s almost like a suicide bomber. How can anybody stand it? There’s depression, emptiness, anxiety, hearing voices, seeing things, cold chills, and tremors that come out of nowhere, and then people criticizing you, the wicked society, medicines, free pass, noise, funk, I hate funk, rap, I hate rap. So you end up insane.“ (Min. 1:07:00–1:08:36)

⁴²² Altair in Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: Aqui, doido varrido não vai pra debaixo do tapete. Produção Uni- versidade Federal Fluminense/ Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig, Min. 2:22–3:50. Übersetzung aus den englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017].

Seines Erachtens muss bereits in der Klinik und innerhalb der Familien gegen Diskriminierung angegangen werden und nicht erst nach der Einweisung in die Klinik.

Als Beispiel der Freiheit der örtlichen und zeitlichen Tätigkeitswahl hielt Séllos exemplarisch Gilson und Ramatis fest. Die zwei schauen einem Handwerker, der eine Mauer streicht, zu und antworten auf die Frage Séllos' warum sie nicht mitarbeiten: „Well, some people get here at ten, we got here at six. [...] Ask Ramatis, when we get up.“⁴²³ Letzterer ist vielmehr an Fussball interessiert und spricht mit Séllos über vergangene Spielergebnisse. Hier sieht man, dass die PatientInnen frei in ihrer zeitlichen Einteilung und Tätigkeitswahl sind (früher aufstehen, nicht mitarbeiten müssen).

Mit Marcos wurde ein Klient dokumentiert, der die Wahrnehmung des Klinikkomplexes oder „asilão“, wie Wanderley es nannte, beschreibt, bevor er selbst Patient wurde:

„All you saw of the place was the wall. I've lived here almost my whole life, and it was weird to me. I had a kind of rejection for the place. If I was coming on the sidewalk along the hospital, I would cross the street over. There was a misconception about crazy people. We thought inside here people were beating each other. That's what people thought about the asylum. That people were tied up. That beating continued all day long. So you avoided going past the hospital gates, those tall walls, you'd wonder: ,whats going on inside?‘“⁴²⁴

Es geht somit immer um das ‚wir – drinnen hinter den Klinikmauern‘ und ‚die anderen – draußen vor den Klinikmauern‘, wobei Marcos die neue Offenheit, seit Wanderleys Bestrebungen der 1980er Jahre bestätigt „[...] everything has changed now, everything is open, and it's just iron fences.“⁴²⁵ Natürlich hat diese Freiheit Grenzen, deren er sich bewusst ist: „Of course, there are emergencies; people arriving in the middle of a crisis, there are delusional people who need better treatment. But after they get proper care, you see it's all people like you and me, like everyone out there, you know?“⁴²⁶ Marcos beharrt trotzdem darauf, die PatientInnen nach einer überstandenen Krise alle als ‚normal‘ und vor allem frei anzusehen, auch wenn sie etwa von der Norm abweichende Dinge sagen oder einen derberen Witz machen. „It doesn't matter, if he is pathologically disturbed, schizophrenic, oligophrenic, psychotic or neurotic, it's all people and they are all human

⁴²³ Marcos in Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete. Produção Universidade Federal Fluminense/ Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig, Min. 4:37–4:55. Übersetzung aus den englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017].

⁴²⁴ Ebd., Min. 5:13–5:50.

⁴²⁵ Ebd.

⁴²⁶ Ebd.

beings.“⁴²⁷ Marcos plädiert für eine Inklusion aller Menschen in die Gesellschaft und ihre gleichwertige Behandlung unabhängig von ihrer Krankheit oder Historie.

Das folgende im Fokus stehend Paar, Jairo und Mônica, erzählt sehr locker und amüsiert über ihre bereits sechsjährige Beziehung, über die Jairo sagt „We’re different. You can tell that, right? [...] What attracted us, was the difference, of course.“⁴²⁸ Mônica beschreibt einen teilweise liebevollen, teilweise auch derben Austausch, dass sie etwa einen Eimer kochenden Wassers hinter ihm herwerfen kann, ohne, dass etwas Schlimmes passiert (Min. 7:02). Dies zeigt, dass auch in der psychiatrischen Klinik intime Räume geschaffen werden können, in denen sich Paare treffen können und die PatientInnen trotz Krankheit, hohem Leidensdruck, Traumata und Persönlichkeitsstörungen zu langanhaltenden Beziehungen fähig und willens sind.

Jairo sprach bezüglich seiner Beziehung weniger von der Liebe zu seiner Partnerin, sondern teilte vielmehr alltägliche wirtschaftliche Gedanken und Sorgen. Ihn belastete vor allem seine Abgeschnittenheit vom Arbeitsmarkt:

„It’s an abuse of justice denying us possessions of things [...], but the justice system is to blame. For obvious reasons I wanted to feel productive, so I didn’t want just to be beneficiary. I wanted more autonomy within the space we had, to produce something, to have a lucrative income, to have my own profits with whatever I did. It is interesting that I did have a working life in the outside world, I’ve worked [...] let’s put it in this way: essential to pay the bills, to get your domestic finances in place. Essential, right?“⁴²⁹

Jairo ruhte sich somit nicht auf der wirtschaftlichen Versorgung durch den Staat und die Klinik aus, sondern suchte in dem ihm möglichen Rahmen nach Mitteln und Wegen, seine soziale (Partnerin) und wirtschaftliche (Einkommen) Situation zu verbessern. Hier wurde anschaulich dokumentiert, dass im vermeintlich abgeschlossenen Rahmen der Klinik, die PatientInnen sich weiterhin mit alltäglichen Fragen, Sorgen und Wünschen konfrontiert sehen. Und es ist die Aufgabe der Psychiatrie, einen Rahmen zu schaffen, in dem diese alltäglichen Lebensthemen adäquat behandelt und austariert werden können. Die Arbeit

⁴²⁷ Marcos in Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: *Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete*. Produção Universidade Federal Fluminense/ Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig, Min. 5:13–5:50. Übersetzung aus den englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017].

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Marcos in Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: *Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete*. Produção Universidade Federal Fluminense / Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig, Min. 7:15–8:50. Übersetzung aus den englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017].

als strukturierendes Element führte bei Jairo letztlich zur Besserung und Stabilisierung seines Gesundheitszustandes, die nur durch die erfahrene Selbstbestimmung im Rahmen des *ETA* möglich gemacht wurde.

Jairos Denken über die Krankheit war:

„It's like it's a dirty thing to be mentally impaired. It was something disgusting, so nobody wanted to be close to this type of circumstances so not to risk a contagion. People think it's contagious, that it's bad to exchange ideas, it's irritating, right? Everybody around gets irritated whenever they are close to someone who appear[s] to have some kind of difficulty. Then they observed closer, I mean members of my family, and saw that all their longings, all their wishes were ours, too. The same longings, wishes, desires drive to succeed. They saw that we had a setback, but continued to be attached, continue to have some idea of what life was all about. We tried to understand the offenses we suffered, the pain that was caused by the twisted mind they thought we had. We felt bad about the whole thing, because we felt we were not quite balanced mentally. They began to realize that this was not only us but anybody could, from one moment to the next, feel detached, almost groundless, and end up losing sight of the way things are... [...] We are not treated right, we are excluded, as if we were different from others. But then we seem to show them, we went through an experimental period, something others can learn from, it is as if we were quarantined, we finally get our moment of return, our triumphal return, something like the astronauts returning to earth. It's just like that for us, here are the astronauts returning to earth from space. That's the revealing moment, that's brilliant, right? Then they began to admire us. Today, my family admires me, they like me a lot [...].“ (Min. 30:48–33:55)

Die Aussage Jairos verweist auf eine tiefe Verletzung, indem er das Meideverhalten der Gesellschaft beschreibt. Die PatientInnen des *EAT* kämpfen mit denselben Problemen des täglichen Lebens und wünschen sich vor allem eine höhere Toleranz der Gesellschaft gegenüber ihrer Situation. Jairo beschreibt zufrieden, dass er durch den *EAT* die Möglichkeit erhielt („our triumphal return“), zu einer Transformation der Wahrnehmung seiner Person beizutragen und wieder Teil der Familie und Gesellschaft zu werden („That's the revealing moment [...] they like me a lot“).

Rafaels biografische Erzählung muss an dieser Stelle ausführlich Erwähnung finden, da die biografische Erzählung des 42-jährigen von seinem Leben vor der ersten Einweisung und die dann einhergehenden vermeintlich moderne, aber eigentlich menschenverachtenden therapeutische Maßnahmen des Elektroschocks Aufschluss gibt:

„When I was admitted in the psychiatric ward the first time, I was 13. I became really frustrated with my first girlfriend. I felt, I had a whole bunch of little monkeys going up and down inside my

head. After my mother and father split up, I moved to Rio where my father put me in school, where I was supposed to study. But he kept letters of complaint from the school. My father beat me often, but one day he said: 'I'm tired of beating you, you decide now: do you want to study or to work?' I said I wanted to work. But I had a cousin, a very distant relative, who forced me to have sexual relations with him. I was only 13, can you imagine? He was homosexual. So my head got even fuzzier and there were other things after that. So I got to drinking, with all those little monkeys inside my head. I got really low down and my personality just crumbled. I was way way down. So my mother grabbed me and brought me here to the Dr. Eiras clinic. They just left me in the room, I was 13. From there they took me to Paracambi, where I was an inmate. I had to take medication: Haldol and Phenergan. But I got involved with the guys from there, too, who also liked to drink. I began to smuggle booze from the outside into the hospital, but I was snitched on. I ended up in the solitary. Man you had to see. There was no mattress, pillow or sheets in the cell and there were iron bars. You had to see the food to believe, you know those horrible lumps of rice? But I was very smart. They used to give us six cigarettes each at lunchtime. So I put them away and ask the others for a cigarette one by one. After a while I would have 40, 50 cigarettes in my pocket. My father finally got me out, but I felt really weird, I felt people were watching me. 'Dad they are looking at me!' But he would say: 'Nobody is talking about you!' So I would break down and say I was Jesus. On another occasion, I painted my finger and said I was black, Gangazumba himself. Other times I was, what is the name again? I think I liked holy figures, Jesus was my favorite. So they committed me. The doctors would look and tell me to lie down, then they would wet around here and ... boom! One time I decided I was Saint Sebastian the patron saint of Rio de Janeiro. The doctor said 'Who are you?' I said: 'Saint Sebastian.' - 'Oh really? Lie down.' Again wet around here and ... boom! I would pass out. You don't really feel the shock, but if you watch someone getting it, you freak out. They will jump this high. [...] After the shocks and I came back from the crisis, I'd be really afraid to go out on the streets. If I wasn't having a crisis, I could be and go anywhere. Being crazy was... you know how it is. No need for shocks, but they thought I needed them, so boom! Then I would say: 'I can feel a crisis coming, I'll just sit here very still!' But the late Dr. Celio, he was so smart, he looked at me and [...], so the next day: shock table. [...] But that was it. I would go out and no further treatment, no medication, nothing. The crisis would come and then shock, shock, shock. I took 20, 25, almost 30. But then I met Carmen and we started these analytical, psychological sessions. I would tell here these things I'm telling you now. But can you see how easy it has become? Before it was so hard to talk about these things. At the first time a patient is so afraid of opening up, you know? But when he meets someone he can trust, then things are different. I had Carmen, so I opened up to her. We went deeper and deeper in our discussions, so what frightened me before stopped doing so. I already know I'm not Jesus, I'm not Buddha, I'm not the big black guy. [...] Today I am Rafael Alfredo Moreira Dias. The son of Pedro Alfredo Dias and Ana Moreira Dias, got it? (Min. 16:42-21:37)

Und weiter:

„I think what I say here will give a different view of those who are mentally ill. I don't want to say crazy, but mentally ill. Crazy is a vulgar word for the mentally ill, who is not to blame for his suffering. Sometimes a mentally ill person is born that way, but he may also be like that because of the society itself, or for any other reason, got it? It may be a trauma, maybe a car crash, the death of a loved one, and the person never recovers from the trauma. Some people have the wrong idea about this, they need to know mental patient is just like an AIDS patient or someone who has diabetes. If he takes his medication, he can be as common as any other citizen. And he deserves respect.“ (Min. 47:36–49:12)

Die immer wiederkehrenden Einweisungen und „chemischen Zwangsjacken“ (Ruhigstellung durch starke Medikation) in der psychiatrischen Klinik noch ohne den Freiraum des *EAT*, beschreibt Jorge Sacramento wie folgt:

„In the beginning we didn't have enough food for everybody. Hardly any food. You ate what was left over from the inmates, that's how it was. If there was no food left, that was it. Even fights. You'd be admitted to the infirmary, and then released, and you went out. I remember being released from here, going home, taking the medication, and just sleeping all day. I'm slowly leaving *ETA* but this place has been very important to me [...] because in the outside world it is hard to find a space for ourselves, even just to live [...].“⁴³⁰

Erst in dem auf Lygia Clarks Ideen basierendem Freiraum von Lula Wanderley fand Jorge Sacramento den Anlaufpunkt, den er in der Stadt oder wie er es nennt der „outside world“ der Klinik vermisste. Für ihn ist die Möglichkeit des Schutzraumes des *EAT*, der frei und unkompliziert zugänglich ist, wichtig, um von dort wieder am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Er fühlt sich jetzt so weit bereit, erneut die Aufnahmeprüfung an der Universität zu versuchen, zu studieren und eine Anstellung beim Staat zu finden. Erneut spielen vor allem wirtschaftliche Sorgen die größte Rolle.

Zu den „anderen von draußen“ hat Jorge Sacramento mittlerweile ein normalisiertes Verhältnis:

„We go out on the street and we hear voices, there's other people who also say they hear people talking. We continue hear voices, but it's kind of different these days. If I go out on the street and I hear a person saying: 'Oh that guy is crazy', and so on, well I'm not surprised anymore, it doesn't affect me anymore. Before, I would get all upset, but not anymore, especially since the word crazy has taken on new meanings. You hear two guys in the street, one says to the other: 'Hey, crazy guy!' So it's not the same anymore. In which side is madness? Which side is madness really in? Is it in people

⁴³⁰ Marcos in Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: *Aqui, doído varrido não vai pra debaixo do tapete*. Produção Universidade Federal Fluminense/ Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig, Min. 10:00–11:11. Übersetzung aus den englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017]

like us, who at some point in life find ourselves alienated because we can no longer bear this sick society, which we feel is leading us to an abyss? You know, to me, crazier than someone who is inmate, is a jealous man who kills his wife, or a woman who kills a child, you know? There are cases like this in the society. Pick up a newspaper, there's news like these every day. Someone owes somebody some money, the other comes and kills him. This to me is worse than madness. While here you can see for yourself, the so-called crazy are not killing each other, they don't even fight, see? So ... what is madness? To me psychiatric illness is not a disease, but sometimes it is a search for oneself. And many search and search and cannot find themselves. But others do. I, for one, I think I'm finding myself, but don't forget I have also paid my dues, I've been experiencing the psychiatric world since 1987. So information on psychiatric care and psychiatric illness must be disclosed to all members of society, to avoid misconceptions. For example, if I tell my nephew I'm going to bring him here he will be really scared, he thinks if he comes here someone is going to beat him up, he thinks the inmates are going to grab him. The media doesn't help spreading knowledge, they only want to relay stories. What's important is knowledge. People have to get knowledge, not stories. [...] What I want is to know, to acquire knowledge." (Min. 25:33-27:57)

Die Integration all der vorgestellten PatientInnen war Ziel des „Serviço de Atenção Diária do Espaço Aberto ao Tempo“. Entgegen der Abschiebung der PatientInnen in eine geschlossene Institution („asilão“) sollten durch den Aufbruch und Abbau ebenjener neue Freiheiten erlangt werden. Ziel war die Schaffung eines solidarischen Ortes (*EAT*), an dem die einzelnen PatientInnen wieder als Personen mit Gefühlen, Wünschen, aber auch Widerständen wahrgenommen werden, die sie dort frei von Vorurteilen und ohne Angst vor Repressionen und Stigmatisierungen artikulieren können. Der Film transportiert die offene Haltung und den liebevollen Umgang der PflegerInnen mit den KlientInnen und hält als Ergebnis den positiven und teilweise humorvollen Blick der psychisch Kranken auf sich selbst fest.

Letztlich kann erst durch die Beschreibung von Lula Wanderleys Arbeit – der Clarks Methode adaptierte – das weitreichende therapeutische Potential des „Estruturação do Self“ für die psychiatrische Praxis vollumfassend verstanden werden. Das Resultat des dritten Kapitels zeigt im Unterschied zu den Jahren 1920 bis 1950 dann jedoch keine Institutionalisierung eines Ateliers oder Museums, sondern den Abbau der „Institution Psychiatrie“ samt strenger Richtlinien. Lygia Clarks und Lula Wanderleys Beispiel vereint in sich vielleicht am besten den transdisziplinären Ansatz, der in vorliegender Arbeit verfolgt wird: auf überzeugende Weise bewegte sich ihre Forschung stets zwischen den Disziplinen, indem sie ihren (künstlerischen) Blick auf ebenjenen Zwischenraum richtet.

3.4 Resultat: Institutionalisierung von Freiräumen

Wanderleys Abbau der Institution durch ästhetische und klinische Experimente (Öffnung der Türen, Anwendung von Lygia Clarks „Estruturação do Self“) verweigert sich jeglicher, klassischer therapeutischer Lesart und ist nur schwer in das klinische Behandlungsspektrum einzuordnen. Er ermöglicht seinen PatientInnen eine kulturelle Erfahrung, die der Person helfen soll, das Chaos in sich zu ordnen und neu zu bewerten.⁴³¹ Welchen Nutzen konnte Wanderley – auch trotz leichter Abwandlung – aus Clarks Methode für die psychiatrische Praxis ziehen? Befragt man Clarks Technik hinsichtlich der therapeutischen Qualität für die klinische Praxis, so muss einerseits der „integrative Ansatz“⁴³² in der Kunsttherapie zum Vergleich herangezogen werden. Christoph Thomas' Einschätzung folgend, existiert in der Gesellschaft eine

„Randgruppenproduktion [...] [in der] jeder ausgeschlossen wird, der sich nicht mehr den Prinzipien eines leistungsorientierten Systems unterordnen kann. Damit verbunden sind Berührungsängste, denn es muß vermieden werden, mit der anderen Seite in Kontakt zu kommen. Wenn die Grenzen zwischen Krank- und Gesundsein fließend sind, ist es wichtig, sich für gesund zu halten und damit auf der ‚richtigen‘ Seite zu stehen.“⁴³³

Es geht somit um die Veränderung von Maßstäben und Bewertungssystemen der Gesellschaft, welche die Definition von „krank“ und „gesund“ festsetzt. Susan Sontag konnte in ihrem Essay „Krankheit als Metapher“ überzeugend ihre Kritik der positiven (Tuberkulose) und negativen Bedeutungsüberlagerung (Krebs, Aids) darlegen, mit denen die Kranken neben der Diagnose noch zusätzlich belastet werden. Es kursieren bis heute Straf-, Schuld- und Minderwertigkeits-Trugbilder, welche Randgruppen stigmatisieren und dann mit Berührungsängsten belegen. Clarks integratives Ziel ihres „Estruturação do Self“ sollte diese Vorurteile und streng gezogenen Grenzen auflösen. Sie entwickelte anhand ihrer Erfahrungen der 1970er-Jahre eine Perspektive, die es ihr erlaubte, nicht nur „Kranke“ zu therapieren, sondern auch (vermeintlich) „Gesunde“, die noch nie mit der Psychiatrie in

⁴³¹ Vgl. Freire de Araújo Lima, Elizabeth Maria: For a minor art: resonances between art, clinical practice and madness nowadays. In: Interface (vol. 3), Botucatu 2007. http://www.scielo.br/pdf/icse/v10n20/en_04.pdf [Stand 29.7.2017].

⁴³² Thomas, Christoph: „Ich kann aber nicht malen“ – Geschichte, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen der Kunsttherapie. In: Kraus, Werner (Hrsg.): Die Heilkraft des Malens. München 1998, S. 29.

⁴³³ Ebd., S. 28.

Berührung gekommen waren, zu sich in die Praxis einzuladen und mit ihnen zu arbeiten. Bei vermeintlich „gesunden TeilnehmerInnen“ bemerkt man hier, dass die gleichen Probleme und Hemmungen wie bei „kranken TeilnehmerInnen“ existieren, nur, dass diese im Alltag beim „Gesunden“ (noch) weniger akut und dringlich auftreten. Das Potential von Clarks Ansatz lag in der Anwendung der Technik in gemischten Gruppen, denn „[...] die eigene Krankheit kann als ‚Übergangsstadium‘ erlebt werden, wenn die TeilnehmerInnen nicht (nur) auf eine Zielgruppe beschränkt sind.“⁴³⁴ Der integrative Ansatz der Kunsttherapie setzt an diesem Punkt an:

„Die Wertmaßstäbe einer leistungsorientierten Gesellschaft bringen es mit sich, daß ‚Kranksein‘ und ‚Probleme haben‘ als Makel empfunden werden, denn die Schwierigkeiten des Einzelnen könnten das ganze System in Frage stellen. Wenn Leistung zum obersten Prinzip erhoben wird, entsteht Konkurrenz, und wer sich darin durchsetzen kann, erhält Anerkennung und kann aufsteigen. In belastenden Lebenssituationen, bei Schwierigkeiten in Beziehungen, bei Krankheiten geraten wir schnell in eine persönliche Krise, die unser Leistungspotential schwächt und dazu führt, daß wir den Anforderungen [...] nicht mehr in dem Maße gewachsen sind [...]. Dies bedeutet gleichzeitig, nicht mehr mithalten zu können, mit denen, die ‚gesund‘ sind. Es liegt also nahe, Kranksein zu verbergen, Probleme und Schwierigkeiten zu verdrängen, sich morgens eine Maske aufzusetzen, die suggeriert, daß alles in Ordnung sei. Erst wenn es nicht mehr gelingt, dieses Bild aufrechtzuerhalten, wird die Krankheit manifest, oft sehr spät und meist schon weit fortgeschritten. An diesem Spaltungsprozeß beginnt der integrative Ansatz, die kunsttherapeutische Arbeit mit ‚Gesunden‘ und ‚Kranken‘.“⁴³⁵

Wendet man die Technik auf einen weit gefassten Kreis von Personen und nicht nur auf PatientInnen mit psychisch abweichendem Verhalten an, so verliert die ‚Krankheit‘ ihr Stigma. Clark hat bei ihrer Arbeit mit ihren KlientInnen nie einen Unterschied gemacht, mit wem sie interagierte. Ihr Fokus lag in dem Bewusstsein, dass sie durch die Anwendung ihrer Objekte auf den Körper die ihm inhärenten Kräfte und unbewussten, inwendigen Affekte mobilisieren kann.

Im Kontext der täglichen Arbeit in der Psychiatrie mit künstlerischen Praktiken (mit Farben, Ton, Musik, Bewegung) müssen noch die Vorteile (Anwendung von Kunst, Analyse der PatientInnen mittels Kunstwerken) der von Nise da Silveira bereits in den 1940er-Jahren angewendeten Praxis der „occupational therapy“ [etwa gleichbedeutend mit Ergo-

⁴³⁴ Thomas, Christoph: „Ich kann aber nicht malen“ – Geschichte, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen der Kunsttherapie. In: Kraus, Werner (Hrsg.): Die Heilkraft des Malens. München 1998, S. 30.

⁴³⁵ Ebd., S. 29.

therapie / Beschäftigungstherapie] näher erläutert werden. Die offizielle Definition des Deutschen Verbands der Ergotherapeuten (DVE) von Ergotherapie lautet:

„Ergotherapie unterstützt und begleitet Menschen jedes Alters, die in ihrer Handlungsfähigkeit eingeschränkt oder von Einschränkung bedroht sind. Ziel ist, sie bei der Durchführung für sie bedeutungsvoller Betätigungen in den Bereichen Selbstversorgung, Produktivität und Freizeit in ihrer persönlichen Umwelt zu stärken. Hierbei dienen spezifische Aktivitäten, Umweltanpassung und Beratung dazu, dem Menschen Handlungsfähigkeit im Alltag, gesellschaftliche Teilhabe und eine Verbesserung seiner Lebensqualität zu ermöglichen.“⁴³⁶

Den PatientInnen hilft kreative Betätigung, da für ihren Leidensdruck ein Ventil geschaffen wird und bildnerische Strategien zur Bewältigung innerer und äußerer Konfliktsituationen beitragen können. Wanderley trat durch die Anwendung von Clarks „Estruturação do Self“ in der Klinik ebenfalls wie seine VorläuferInnen César und Silveira in einen Grenzbereich, in dem die Grenze zwischen Kunst und klinischer Praxis zu verschwimmen begann. Sowohl Gemeinsamkeiten als auch Dissonanzen wurden miteinander verwoben und in beiden Feldern (Kunst und Medizin) kam es zu einer Destabilisierung. Auf künstlerischer Seite bedeutete dies oftmals eine Fehlwahrnehmung und -einordnung von Clarks Kunst. Auf psychiatrischer Seite zwang die von Wanderley vorangetriebene, konsequente Implementierung von Kunst in den Klinikalltag die Institution, eingefahrene Behandlungswege und den Umgang mit den PatientInnen zu überdenken. Die PatientInnen wurden im geschützten Rahmen der Therapie ermutigt, die – im vorliegenden Fall – psychischen Beeinträchtigungen oder durch Krankheit ausgelöste Handlungsunfähigkeit zu überwinden und durch positive Schöpfungserlebnisse zu einem neuen Selbstbewusstsein und Handlungsspielraum zu gelangen. Der integrative Ansatz der Kunsttherapie baut dabei Berührungsängste und Stigmata ab. Wanderley hatte die mächtige Wirkung von Lygia Clarks Kunst als Ideengeber für die klinische Praxis erkannt und mittels ihrer Kunst sehr erfolgreich PatientInnen im neu errungenen klinischen Freiraum behandelt.

⁴³⁶ Definition Ergotherapie (08/2007), Deutscher Verband der Ergotherapeuten e. V. <https://www.dve.info/ergotherapie/definition> [Stand 29.07.2017].

SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Wie können also die engen und mannigfachen Verflechtungen von Psychiatrie und Kunst in Brasilien verstanden werden? Im Folgenden sollen drei Dynamiken im Verhältnis von Kunst und Psychiatrie aufgezeigt werden, die weit über die reine Erklärung der Erkenntnis hinausgehen, dass Kunst eine heilende und lindernde Wirkung hat und – darin implizit – die Kunstproduktion unterstützend zur Bewältigung psychischer Leiden angewendet werden kann. Die in der Einleitung aufgeworfenen Fragen werden nach der umfassenden Zusammenschau der bearbeiteten Themenfelder (Kunst, PatientInnenkunst, Medizin, Psychiatrie, Museen, Institution und die politische Situation der Diktatur) in Brasilien des 20. Jahrhunderts am Ende vorliegender Dissertation erneut aufgegriffen und beantwortet.

1. Erklärung: Blick in die Geschichte der Psychoanalyse in Lateinamerika

Die erste Frage nach dem Stellenwert der Psychoanalyse in Brasilien mündete in der Einordnung des affinen Verhältnisses der Bereiche Kunst und Psychiatrie. Eine Erklärung bot der genauere Blick in die Geschichte der Psychoanalyse in Lateinamerika und im speziellen in Brasilien⁴³⁷. Die historischen Punkte, an denen eine Durchlässigkeit zwischen den (ansonsten zu dieser Zeit stark abgegrenzten) Fächern entstand, konnte bereits in Kapitel I dargelegt werden. Sehr früh entwickelte sich die psychoanalytische Methode in Brasilien und wurde sogleich in verschiedenen Feldern rezipiert. Die Frühphase war, wie im Fallbeispiel von Osório César deutlich gemacht wurde, bis 1927 von einer Aufbruchstimmung geprägt. Die erste psychoanalytische Gesellschaft Lateinamerikas (*Sociedade Brasileira de Psicanálise*) und die Zeitschrift „Revista Brasileira de Psicanálise“ wurden gegründet und primär von Kulturschaffenden konsumiert und rezipiert und nahmen somit tiefgreifenden Einfluss auf deren kulturelle Produktion. Aus Mangel an Lehrpersonal und einem breiten, medizinischen Interesse jenseits des kulturell geprägten Milieus löste sich die Psychoanalysegesellschaft jedoch bereits nach dreijährigem Bestehen 1930 auf.⁴³⁸ Die Modernisten sahen zu jener Zeit in der Psychoanalyse eine Theorie,

⁴³⁷ Vgl. hierzu den grundlegenden Aufsatz zum Thema von Figueiredo, Ana Cristina: *Brilhante história da Psicanálise no Brasil*. Rio de Janeiro 2006.

⁴³⁸ Busslinger legte dar, dass erst mit der Anwerbung der deutschen Analytikerin Adelheid Koch im Jahr 1936 eine Lehrerin nach Brasilien gelang, die die Institutionalisierung der Ausbildungsstätten für Psychoanalyse wiederaufnahm und weiter vorantreiben sollten. Vgl. Busslinger, Gregor: *Aufbruch, Brüche und*

„die es ihnen erlaubte, ihren avantgardistischen Subjektivismus theoretisch zu begründen. Sie sollte künstlerische und soziale Experimente und Grenzverwischungen zwischen verschiedenen Bereichen rechtfertigen. Man bediente sich Freud, um die europäisch geprägte Zivilisation zu kritisieren und um die Peripheriekulturen, wie die brasilianische, aufzuwerten. [...] Der Einfluß der Psychoanalyse auf Literaten und Künstler war beträchtlich. Es ist seit damals eine Konstante in der Geschichte der brasilianischen Psychoanalyse, daß Psychoanalytiker oft auch selbst Literaten sind, bzw. ein ausgeprägtes Interesse an Literatur und Kunst haben.“⁴³⁹

Hans Füchtner konnte 2003 überzeugend darstellen, dass sich auch „der Staat [...] die Psychoanalyse auf vielfältige Weise zu Nutzen machte. Er kann sie ideologisch, pädagogisch, therapeutisch, gesundheitspolitisch und für manipulative und repressive Zwecke nützen.“⁴⁴⁰ Aufgrund der aufkommenden Repressionen und Verfolgungen des Nationalismus in Europa flohen und emigrierten zahlreiche Psychoanalytiker nach Nord- und Südamerika und entwickelten dort ihre Studien weiter. Während des Vargas-Regimes (1937–1945) bildeten sich drei konkurrierende Gruppen mit verschiedenen LehrerInnen und Ansätzen heraus: die Schulen von Mark Burke (ein polnischer Jude aus England), Werner Kemper (ein ehemaliges Mitglied des Göring-Instituts aus Deutschland) und die „Argentinier“ (eine aus Argentinien stammende Gruppe, die der sogenannten „kleiniani-schen Psychoanalyse“⁴⁴¹ verbunden waren).

Bis in die 1960er-Jahre entwickelte sich die psychoanalytisch orientierte klinische Psychologie, wobei der Andrang mit der Universitätsreform von 1968 stark zunahm und im sogenannten „Psychoboom“⁴⁴² bis in die 1970er-Jahre anhalten sollte. In dieser Zeit liegt die Hochphase des zweiten Fallbeispiels von Nise da Silveira. Sie war selbst von den Repressionen des Vargas-Regimes betroffen gewesen und suchte aus Mangel an entsprechenden brasilianischen LehrerInnen den direkten Kontakt zu C. G. Jung in Europa. Silveira profitierte in den 1970er-Jahren auf zweierlei Weise, trotz Diktatur. Einerseits ist Nise da

Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse. In: Journal für Psychoanalyse, Nr. 56, 2015, S. 123.

⁴³⁹ Füchtner, Hans: Organisierte Psychoanalyse und Staat in Brasilien.

<http://www.psychanalyse.lu/articles/FuechtnerPsychoanalyseStaat.htm> [Stand 15.07. 2017].

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Die aus Ungarn stammende Psychoanalytikerin Melanie Klein entwickelte die Erkenntnisse der Objektbeziehungstheorie in Zusammenschau mit der Psychoanalyse Freuds weiter. Diese Richtung der Psychoanalyse verpflichtete sich in Argentinien zuerst einem sozialen Engagement und setzte sich für weniger privilegierte soziale Gruppen ein.

⁴⁴² Busslinger, Gregor: Aufbruch, Brüche und Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse. In: Journal für Psychoanalyse, Nr. 56, 2015, S. 124.

Silveiras Karriere als Ärztin ohne die Emanzipation der Frau nicht nachzuvollziehen. Andererseits – wie Sérvulo A. Figueira bereits 1985 angeführt hatte – wurden

„die schlimmsten Jahre der Diktatur [...] für die Psychoanalytiker zur goldenen Zeit, zum lukrativen Boom, der die städtische brasilianische Kultur zur psychoanalytisch durchdrungenen werden ließ.“⁴⁴³

Als Gründe führte Figueira auf:

„[...] Die kritische Intelligenz wurde kaltgestellt oder vertrieben. Es herrschten Militärs und willfährige Technokraten. Die übrige Mittelklasse hatte nichts mehr zu sagen. Sie hat anfangs darunter nicht sehr gelitten, da das neue Regime ihr zunächst ein beeindruckendes, aber durch gigantische Auslandsschulden finanziertes, kurzlebiges Wirtschaftswunder bescherte. Man zog sich aus dem öffentlichen Leben in die sich verändernde Familie zurück und erfreute sich neuer Arbeits- und Konsummöglichkeiten. Dazu gehörte auch die Psychoanalyse.“⁴⁴⁴

Technische Modernisierungen und die zunehmende Verbreitung des Fernsehens eröffneten den BrasilianerInnen völlig neue Konsummöglichkeiten. Auch der Besuch bei PsychologInnen beziehungsweise PsychoanalytikerInnen wurde zum bezahlbaren Schutzraum während der Diktatur und „die psychoanalytischen Praxen boten sich in dieser Situation als finanziell erschwingliche Rückzugsräume an.“⁴⁴⁵

In die Zeit politischer Repression fällt auch das dritte Fallbeispiel von Lula Wanderley und der von Lygia Clark entwickelten Technik des „Estruturacão do Self“, die im *EAP* institutionalisiert wurde. Clark stand in ihrer Gründung eines Lehrbetriebs nicht allein. In den 1970er-Jahren wurden zahlreiche Gruppen gegründet, in denen PsychoanalytikerInnen und klinische PsychologInnen mittels gemeinsam organisierter Veranstaltungen ihre Lehren vermittelten. Auch Clark war bei ihrer Rückkehr nach Brasilien ab spätestens 1981 daran interessiert, NachfolgerInnen zu finden, die ihre Technik weiter anwenden und gegebenenfalls entwickeln würden. Letztlich trug auch Clark dazu bei, dass zwischen den „ärztlichen Psychoanalytikern [...] gegenüber den Laienanalytikern“⁴⁴⁶ ein Kampf entbrannte, der erst in den 1990er-Jahren mit einem Abflauen des genannten Booms, neuen

⁴⁴³ Vgl. Figueira, Sérvulo A.: *Cultura da Psicanálise*. São Paulo 1985. Zitiert nach Füchtner, Hans: *Organisierte Psychoanalyse und Staat in Brasilien*.

<http://www.psychanalyse.lu/articles/FuechtnerPsychoanalyseStaat.htm> [Stand 15.07.2017].

⁴⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁴⁵ Busslinger, Gregor: *Aufbruch, Brüche und Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse*. In: *Journal für Psychoanalyse*, Nr. 56, 2015, S. 124.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 126.

Erkenntnissen aus den Neurowissenschaften und der aufkommenden Verhaltenstherapie beendet werden konnte. Letztere waren (scheinbar) effizienter und besser kontrollierbar. Es ist aus historischer Perspektive also kein Zufall, dass Clark mit ihrer hybriden Kunstform just in dieser Zeit auftrat. Das soziale und kulturelle Leben lag durch die Erfahrungen der Diktatur zerstört am Boden und viele Menschen waren durch die letzten Jahre traumatisiert. Suely Rolnik plädierte bereits für die gemeinsame Erforschung der beiden sich durchdringende Sphären Klinik und Kunst in Clarks Werk: „Die Hybridität ihrer Technik von Kunst / Klinik zeigt sich in ihrer gegenseitigen Befruchtung. Diese Grenzstellung in den Mittelpunkt zu stellen, könnte sowohl in der Kunst, wie auch in der Klinik sehr fruchtbar sein“.⁴⁴⁷ Um einer Pathologisierung der Kunst in und aus dem Psychatriekontext entgegen zu wirken, helfen Clarks und Wanderleys Ansätze, indem sie den Körper als experimentelles Feld betrachten.

2. Erklärung: die Antropofagia in der Rezeption der Sphären Kunst und Psychiatrie

Die eingangs gestellten Fragen waren: Welche Resonanz ergab sich aus dem „Movimento antropofágico“ in den medizinischen, künstlerischen und intellektuellen Feldern, in Bezug auf (künstlerische) Techniken, Therapiemaßnahmen und die Selbstbestimmung der PatientInnen? Seit der Definition der Antropofagia als „núcelo histórico“⁴⁴⁸ der brasilianischen Kunstgeschichtsschreibung durch den Kurator Paulo Herkenhoff kommt kein Forschungstext zu Lateinamerika ohne jenes Begriffskonzept aus. Nicht das koloniale Erbe des ‚Menschenfleisch verzehrenden Wilden‘ stand hier im Mittelpunkt, sondern das kulturelle Konzept, welches das spezifisch brasilianische Verhältnis von Kunst und Psychiatrie mit erklären konnte. Die Antropofagie wird fast das gesamte 20. Jahrhundert als Teil des *Modernismo* sichtbar und in vorliegendem Text zeigte sie sich in den Bereichen der Psychoanalyse, zeitgenössischen Kunst, Philosophie und dem politischen Engagement.

⁴⁴⁷ „O híbrido arte / clínica que se produz na obra de Lygia explicita a transversalidade existente entre estas duas práticas. Problematizar esta transversalidade pode mobilizar a potência da crítica tanto na arte, quanto na clínica.“ Rolnik, Suely: Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. o.O o.J., S. 7.
<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf> [Stand 19.06.2017].

⁴⁴⁸ Die Antropofagia als für Lateinamerika essentielle Denkfigur entdeckte Herkenhoff in Zusammenhang mit São Paulo Biennale von 1998 in der Einleitung des Ausstellungskatalogs neu. Vgl. Ausst.Kat. XXIV Bienal de São Paulo: Núcelo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo 1998.
<https://issuu.com/bienal/docs/name208154> [Stand 15.07.2017].

Die verschiedenen Felder griffen vielschichtig ineinander, spielen aufeinander an und ‚verschlucken‘, ‚fressen‘, ‚verarbeiten‘ und ‚verdauen‘ diverse Diskurse miteinander zu einem neuen großen Ganzen. Dabei war der Kerngedanke der Antropofagia höchst ambivalent: Das Verzehren des Fremden beinhaltet ein großes Identifizierungspotential. Die medizinische Sphäre macht sich der künstlerischen habhaft und andersherum. Erst durch den Akt der Einverleibung der Praxis eines anderen Wissenschaftsfeldes können jegliche gesellschaftlichen Einschränkungen und Grenzen überwunden werden und Neues entstehen.

Immer wieder tauchten in der kunstkritischen sowie der medizinischen (Fach-)Literatur die Einflüsse des antropofagischen Diskurses in extrem verdichteter, vielschichtiger Form auf. Wer waren die ProtagonistInnen und treibenden Kräfte und wie mischten sich die Felder Kunst und Psychiatrie vor dem Hintergrund der Antropofagia? Beide Fachdisziplinen hatten das 20. Jahrhundert hindurch das Ziel, einen Zugriff auf die tieferen Ebenen des Subjekts zu erhalten und haben keinerlei Berührungängste, sich die Errungenschaften der jeweils anderen Disziplin anzueignen und selbst anzuwenden, um ein tieferes Wissen und besseres Verständnis der eigenen Profession zu erlangen. Wie Catrin Franzen bereits treffend für die unterschiedliche Auffassung der Antropofagia in den Feldern der Psychoanalyse festhielt:

„Die von Freud in Totem und Tabu hergestellte Gleichung vom Wilden und Neurotiker [...] wird aus der antropofagischen Perspektive zurückgewiesen: der Tupi [große, indigene Ethnie Brasiliens vor der Kolonialzeit] kennt keine Neurose. Die freche Lektüre Freuds durch die Antropofagia, die sich unbekümmert Fehllektüren leistet, unternimmt eine spezifische Kritik, die [...] mit ‚provincializing Freud‘ umschrieben werden kann.⁴⁴⁹

Die Grenze zwischen den Feldern war fließend: so interessierte sich der im Kulturbereich engagierte Mediziner Osório César für die Kunst seiner PatientInnen, was letztlich zur Gründung des Ateliers hinter Psychiatriemauern führte; so rezipierte Alice Brill mit großer Leichtigkeit und mit dokumentarischem Interesse bereits 1950 ein Atelier hinter klinischen Mauern. Die Klinik wurde von der Gesellschaft als solch gefährlicher Ort wahrgenommen, dass, dass sie vermeintlich nur durch den sie begleitenden Ehemann geschützt werden konnte, der sie in ihrer fotografischen Arbeit unterstützte. So engagierte die Me-

⁴⁴⁹ Vgl. See Franz, Catrin: Tupi Talking Cure. Zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens. Berlin, Zürich, Wien 2013, S. 21.

dizinerin Nise da Silveira instinktiv einen ausgebildeten Maler, um durch technische Anleitung zu klareren Ergebnissen in der Malerei ihrer PatientInnen zu kommen (und somit ein besseres Analyseinstrument für das Unterbewusste zu erhalten). Und so steht letztlich in reinster „antropofagischer“ Form, da gänzlich und ohne Abwandlungen, der Komplex Wanderley / Clark. Bei Clark ist es zuerst die Aneignung von Formen, bis zu ihrer Auflösung, so etwa in der Arbeit „Caminhando“ von 1963 und später der ‚relationalen Objekte‘. Die TeilnehmerInnen in Clarks Versuchen beschnitten etwa das Möbiusband so lang, bis die Form verschwand und sie die BetrachterInnen durch die stete Verkleinerung ganz in sich aufgenommen, also quasi „anthropofagisch heruntergeschluckt“⁴⁵⁰ hatten. Von hoher Relevanz war dann die Fortentwicklung der künstlerischen Technik, die bereits von Anfang an strukturell als Therapie angelegt war. Clark verleibte sich psychiatrische Techniken (Körpererfahrung, Therapiesitzung) ein und verwandelte sie in Kunstwerke. Diese wurden dann ohne Modifikation von Wanderley als unterstützendes Element der Zustandsstabilisierung in die Psychiatrie übernommen. Wanderley absorbierte Clarks Technik zu einhundert Prozent und „verleibte sich“ das Kunstwerk des „Estruturação do Self“ ein, um daraus den auf diesem Gedankengut basierenden Freiraum des *EAT* zu gründen und die Institution ‚Psychiatrie‘ zu sprengen.

Die Leichtigkeit der gegenseitigen Rezeption wäre ohne das brasilianische Konzept der Antropofagia undenkbar. Denn erst die antropofagische Dialektik ermöglichte es den künstlerischen und medizinischen VertreterInnen, sich frei von Zwängen auf neue Felder zu bewegen und ihren Einflussbereich offen zu gestalten.

3. Erklärung: Institutionalisierungsbestrebungen und deren Kritik

Die am Anfang aufgeworfenen Fragen lauteten: Wie wurde die Verbindung von Kunst und Psychiatrie, die scheinbar als Experiment begonnen hatte, letztlich an diversen Stellen institutionalisiert? Und welche Maßnahmen und Techniken ergriffen KünstlerInnen und MedizinerInnen im Angesicht des aufkommenden Regimes und später aus dem Exil heimkehrend, um bestehende Institutionen zu kritisieren? An den aufgezeigten Beispielen konnten zwei verschiedene Prozesse der Institutionalisierung und im letzten Beispiel ein

⁴⁵⁰ Portugiesisch. „antropofagicamente degulitda“, nach Maluf, Daniela Pinotti: Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos. Campinas, São Paulo 2007, S. 70. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp143907.pdf> [Stand 27.01.2017].

Fall von Institutionskritik aufgezeigt werden. César hatte gezeigt, dass er trotz anfänglichen Widerstandes des medizinischen, neurochirurgisch arbeitenden Gegenlagers mit der Angliederung eines Ateliers an einen Psychatriekomplex den zukunftsweisenden, therapeutischen Weg sehr früh eingeschlagen hatte. Die Richtigkeit und den Erfolg der Abschaffung martialischer Behandlungsmethoden und Substitution durch künstlerische Betätigung unterstrich Alice Brills fotografische Dokumentation des Ateliers. Sie hielt die Wichtigkeit der institutionellen Rahmenbedingungen für die Allgemeinheit fotografisch fest und fand in der Rezeption großen Anklang. Wenn auch der wirtschaftliche Verwertungsprozess der Kunstwerke die Auflösung des Ateliers und der Sammlung nach sich zogen, so wurden die vielfältigen von Juqueri ausgehenden Neuerungen und Modernisierungsprozesse hervorgehoben.

Nicht unerwähnt soll Silveiras Museumsgründung bleiben. Von gleicher Kritik am vorherrschenden Behandlungssystem bestimmt, unternahm Silveira zusammen mit Almir Mavignier einen ähnlichen Versuch, die Kunst in der Psychiatrie dauerhaft anzusiedeln. Mit ihrer Sammlungspraxis und jungianischer Ausrichtung formte, stabilisierte und lenkte sie die Institution des Klinikateliers, was letztlich zur Gründung eines klinikinternen Museums führte, welches bis heute Bestand hat. Für dessen Erfolg war der Psychiaterin die Wichtigkeit der Schaffung langandauernder, kontinuierlich bestehender institutioneller Rahmenbedingungen bewusst. Durch die Schaffung dieses institutionellen Rahmens garantierte Silveira eine Ordnung, mit der die alltägliche Kunstproduktion der PatientInnen dauerhaft archiviert werden und so die Zustandsveränderungen – in jungianischer Bildanalyse – über einen längeren Zeitraum piktoral nachvollziehbar gemacht werden konnten. Dass die Masse an Material letztlich nicht nur ins Archiv wanderte, sondern ab 1949 bis heute regelmäßig in Ausstellungen gezeigt wurde, gereichte nicht nur dem Klinikpersonal und den PatientInnen zum Vorteil, sondern auch einem interessierten ForscherInnenpublikum.

Die von Wanderley angestrebte De-Institutionalisierung blieb nicht nur eine radikale und emanzipative Denkfigur. Vielmehr formulierte er durch seinen ästhetischen Zugang auf die PatientInnen ein neues Vertrauen in deren Selbstheilungskräfte, Selbsteinschätzung und -ordnung. Die steifen, überkommenen Strukturen in den Kliniken sollten einer Revision unterzogen werden. Wanderley tat dies mit radikalen Gesten, die an die

Nebenkultur des Punk der 1980er-Jahre erinnern lassen.⁴⁵¹ Von den bestehenden Regeln und Normen in der Psychiatrie frustriert, gepaart mit politischer Skepsis gegenüber der noch jungen Demokratie, hinterfragte Wanderley die Institution mit einem radikalen Nonkonformismus. Er boykottierte die bis dahin aufgestellten, institutionalisierten Regeln und Behandlungsmethoden (vor allem Freiheitsberaubung und Zwangsbehandlungen) und erprobte alternative Unterstützungen und Schutzmaßnahmen für psychisch Kranke. Erst durch den Abbau der Institution wurde den PatientInnen wieder eine Mündigkeit zugestanden. Wanderley verwarf die Institution ‚Psychiatrie‘ als Anlaufpunkt für Krisensituationen jedoch nicht gänzlich. Vielmehr sollte durch die Zersplitterung und Öffnung ein neuer, offener Umgang mit den PatientInnen auf Augenhöhe etabliert werden. Dieses Ziel arbeitete Wanderley in den letzten 20 Jahren seiner Tätigkeit präzise heraus, wie durch das Einräumen von Freiräumen in den PatientInnen positive Effekte erzielt werden können.

Die Dynamiken und VorreiterInnen gesellschaftlich relevanter Bewegungen wurden in dem vorliegenden Text an drei Beispielen genauer betrachtet und herausgearbeitet. Die entwickelten Strategien der KünstlerInnen und MedizinerInnen in Zusammenhang mit den politischen Veränderungen in Brasilien im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden aufgezeigt. Die Rezeptionswege der PatientInnenkunst zeigten, dass sich in der (brasilianischen) Kunst des 20. Jahrhunderts die saubere Trennung zwischen ausgebildeten, ‚geistig gesunden‘ und ‚psychisch kranken‘ KünstlerInnen nicht mehr aufrechterhalten lässt. Vielmehr verwischen die vermeintlich streng gezogenen Grenzen zwischen gesunder und kranker KünstlerIn, TherapeutIn, MedizinerIn und KunstkritikerIn (und damit auch zwischen ‚krankem‘ und ‚gesundem‘ Menschen allgemein). Die öffentliche Wahrnehmung bildet letztlich den entscheidenden Faktor der künstlerischen Entwicklung. Sowohl der Erfolg und die öffentliche Anerkennung als auch deren Fehlen wirken sich in weitreichender Weise positiv oder negativ auf das künstlerische Schaffen in der Psychiatrie aus. Es bleibt Spekulation, wie sich das Werk von KünstlerInnen aus der Psychiatrie entwickelt hätte, wenn diese etwa zu Lebzeiten Anerkennung gefunden hätten. Klar ist, dass das Werk von (PatientInnen-)KünstlerInnen beziehungsweise Psychiatrie-Erfahrenen von

⁴⁵¹ Vgl. Chaimovich, Felipe: Brazil: Art after 1980. In: Oxford Art Online. http://www.oxfordartonline.com/public/page/GAO_free_Brazil_Art_After_1980 [Stand 19.09.2017].

dessen Rezeption nicht zu trennen ist. Wie bereits Sandro Bocola unterstrichen hat, weist der

„Erfolg eines Künstlers [...] darauf hin, daß sich das Publikum in irgendeiner Weise in seinem Werk (oder seiner Person) erkennt oder zu erkennen vermeint und sich damit identifiziert. Nur das ‚erfolgreiche‘ Werk spiegelt das Bewußtsein ‚seiner‘ Zeit; das gilt auch dann, wenn dieses Bewußtsein – und damit der Erfolg – wie im Fall mancher Pioniere, der Entstehung des Werkes zeitlich nachhinkt.“⁴⁵²

Durch Ansätze wie diejenigen des Mediziners Wanderley, der den Menschen mehr Handlungsfähigkeit und Selbstbestimmung im Alltag verschaffen will, darf man dennoch als KunsthistorikerIn, Mitarbeitende/r in der Klinik, oder interessierte/r MuseumsbesucherIn den Leidensdruck nicht ganz aus dem Blick verlieren. Durch die Inklusion von neuem Gedankengut und moderner Forschung haben sich nicht nur in Brasilien in den letzten 25 Jahren die Bedingungen, unter denen die Psychiatrie-Erfahrenen Kunstwerke produzieren, grundlegend gewandelt. Osório César, Nise da Silveira einerseits und Lula Wanderley andererseits verkörpern drei Neuanfänge in der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts in Brasilien.

Zur Einordnung erfolgte zunächst eine historische, politische und urbane Kontextualisierung. Die Einführung in die Frühgeschichte der Kunst im psychiatrischen Kontext zeigte, dass sich bereits früh – nicht nur in Europa, sondern auch in Brasilien – die Felder Medizin und Kunst ab den 1920er-Jahren fruchtbar bedingten und sich künstlerische Gestaltungsmöglichkeiten in der Psychiatrie ergaben. Nach der Einführung lag der Fokus auf dem Fortgang und weiteren Kooperationen, die durch die oftmals medizinischen WegbereiterInnen möglich gemacht wurden. Beispielhaft wurden dazu die drei Kooperations-Beispiele Osório César mit Alice Brill, Nise da Silveira mit Almir Mavignier und Lula Wanderley mit Lygia Clark herausgegriffen und ihre mannigfaltigen Verbindungslinien beleuchtet. Jeglicher Widerstand, ob politische Repression, Flucht oder Exil hinderte die Kooperationen nicht an der Fortentwicklung der künstlerischen Arbeit in der Psychiatrie, indem sie stets ohne Gewalt, aber mit visuellen Antworten auf die sich verändernde Lage reagierten. Durch die Konstanz der Berührungspunkte wurden Bedingungen geschaffen,

⁴⁵² Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. München, New York 1994, S. 3.

die ein mannigfaltiges, künstlerisches Schaffen und eine neue Art der Kunsterfahrung ermöglichten.

Die zwei vermeintlich völlig gegensätzlichen Disziplinen von Psychiatrie und Kunst kooperierten und agierten in Brasilien im 20. Jahrhundert an einer Schnittstelle auf der Suche nach Behandlungsalternativen bei Schizophrenie. Die MedizinerInnen waren sowohl offen für die neuen Theorien von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung, welche sie in der Praxis anwendeten, als auch für die Ideen und Aktivitäten der KünstlerInnen, die sie in den brasilianischen Klinikalltag einbanden. Zum Beweis der Strahlkraft der brasilianischen psychiatrischen und künstlerischen Praxis stehen die jeweiligen Schlüsselbeziehungen auf medizinischer und künstlerischer Ebene. Jede PsychiaterInnen-KünstlerInnen-Beziehung wurde vor ihrem kulturellen und politischen Hintergrund gelesen und die mehrfache Erneuerung sowie das Bestreben dokumentiert, die Felder näher miteinander zu weben, dokumentiert. Dieses mehrfache Auftreten der Offenheit der Felder Psychiatrie und Kunst auf institutionalisierter Ebene zeigt, dass es sich um keinen singulären Einzelfall in Brasilien handelte.

Vielmehr ist und war der brasilianischen, psychiatrischen Avantgarde gemein, mit Offenheit, Toleranz und Mut jenseits der eigenen Fachdisziplin ein Verständnis für andere Bereiche zu entwickeln und mit hoher Dynamik und Ausdauer nach Lösungen für die psychischen Probleme des 20. Jahrhunderts zu suchen.

Quellen und Literaturverzeichnis

Bereiche, die kein Ergebnis gezeigt haben werden als Negativbefunde aufgeführt, um die Resultate der geprüften Institutionen transparent zu gestalten. Übersetzungen brasilianischer Zitate ins Deutsche stammen, soweit nicht anders vermerkt, von der Autorin.

Für oft besprochene Sammlungen, Institutionen und Archive werden folgende Siglen eingeführt.

AIBA:	Academia Imperial de Belas Artes
CPPII.:	Centro Psiquiátrico Pedro II.
ELAP:	Escola Livre de Artes Plásticas
IMS:	Instituto Moreira Salles
MAC-USP:	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-SP:	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAP-FAAP:	Museu de Arte Brasileira da FAAP
MASP:	Museu de Arte de São Paulo
MII:	Museu dos Imagens do Inconsciente
SAM:	Semana de Arte Moderna

PRIMÄRQUELLEN (chronologisch)

Briefkontakt zwischen Osório César und Sigmund Freud

- 10.01.1927, Wien. Brief von Sigmund Freud an Osório César, deutsch.
(Reproduktion im Privatarchiv von Maria Helios Corrêa de Toledo Ferraz São Paulo, sowie in: Ausst.Kat. São Paulo 2000. Sigmund Freud: Conflito & Cultura/ Brasil Psicanálise & Modernismo. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaurbiand. São Paulo 2000, S. 6.)

Interne Aufzeichnungen des MASP 1948–1950

- 10.03.1948, São Paulo. Brief des Museu de Arte de São Paulo an Dotto Monotti. – Kollaboration des Museums mit der Associação Paulista de Medicina.
- 02.07.1948, São Paulo. Brief von Ernesto Mendes an Pietro María Bardi. – Curso sobre Ciências Médicas e Arte.
- 08.07.1948, São Paulo. Brief von Flavio Motta an Ernesto Mendes. – Curso sobre Ciências Médicas e Arte.
- 04.11.1949, São Paulo. Brief Pietro María Bardi an Nise da Silveira. – Publikation zu Rafael, Engenho de Dentro.
- 04.11.1949, São Paulo, Engenho de Dentro. Brief Pietro María Bardi an Paulo Franklin de Souza Elejalde. – Publikation zu Rafael.
- 14.11.1949, São Paulo. Brief Pietro María Bardi an Osório César. – Dank für das Buch,

Lob der Ausstellung.

- 14.11.1949, São Paulo. Bestätigung von Jorge Wilhelm. – Almir Mavignier hat 14 Zeichnungen von Rafael aus Engenho de Dentro an das Museu de Arte de São Paulo übergeben, damit diese in einem Katalog reproduziert werden können.
- 17.11.1949, Rio de Janeiro. Brief von Paulo Franklin de Souza Elejalde an Pietro María Bardi. – Dank für die Produktion des Kataloges zu Rafael und Kooperation mit Nise da Silveira.
- 15.03.1950, Rio de Janeiro. Brief von Nise da Silveira an Pietro María Bardi. – Erinnerung an Rücksendung der Zeichnungen von Rafael und Einladung in das Atelier in Engenho de Dentro.
- 1950, Rio de Janeiro. Brief von Paulo Franklin de Souza Elejalde an Pietro María Batis-ta [wahrscheinlich Bardi gemeint]. – Bitte um Rücksendung der für die Produktion des Katalogs ausgeliehen Zeichnungen von Rafael.
- 28.08.1950, São Paulo. Brief Pietro María Bardi an Almir Mavignier. – Rücksendung der Zeichnungen von Rafael für die Ausstellung Arte Psicopatológica in Paris.

(alle in: Archiv und Bibliothek des Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Box 3/Umschlag 34; Título atribuída 1948 – Conferência „As Ciências médicas e a arte“ – Programma 2)

Akte bez. „Alice Brill“ im MAC-SP

- 107 Abzüge von Fotografien, inkl. Stempel des Ateliers von Alice Brill und teilweise beschriftet auf den Versoseiten: Serie „Hospital do Juqueri“ (Nr. 1974.12.17–1974.12.43)
- Verkaufsurkunde, welche belegt, dass die Fotografien von Brill an das MAC-SP verkauft wurden: „Tendo com-parecido ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo na presente data [17.06.1996], o Setor de Catalogação/Documentação indagou-me sobre o possível valor, para efeito de seguro, de cada um das 107 fotografias de minha autoria pertencentes ao Acervo desta instituição, e que foram por mim doadas em 1974. Considero que seria razoável atribuir um valor de US\$ 500,00 (quinhentos dólares) para cada uma das ampliações, por possuírem um cunho histórico, uma vez que foram feitas a partir de matrizes da década de 1950. Alice Brill [gez.]“.17.06.1996.
- Weitere Serien in der Akte: „Flagrantes de São Paulo“ (Nr. 1974.12.1–1974.12.16, 1974.12.43–1974.12.104), „Salvador, c.1953“ (Nr. 1974.12.106–1974.12.108); Einzelarbeit: „Fotografia de Trabalho de Artista Primitivo, c.1954“

Pressespiegel des MASP zur Konferenz „Die Wissenschaft und die Kunst“, 1948

- 28.09.1948. Diário de São Paulo, ohne Autor: No Museu de Arte. Relações entre medicina e arte numa série de conferências. Exposição de desenhos executados por alienados e de projetos sobre arquitetura sanitária.
- 30.09.1948. Diário de São Paulo, Ciências Médicas e Arte: Ciências médicas e Arte. Não deve a expressão artística estar ligada às formas sensíveis. O sentido da conferência de hoje, do prof. Carlo Foá, no Museu de Arte.
- 30.09.1948. Diário de São Paulo, ohne Autor: Relações entre a Medicina e a Arte.
- 30.09.1948. Diário de São Paulo, ohne Autor: As Formas da Natureza e a Liberdade do Artista. (palestra)
- 17.10.1948. Diário de São Paulo, ohne Autor: No Museu de Arte. Exposição de arquitetura sanitária. Mostra de pintura, desenhos e esculturas de alienados.

- 20.10.1948. Folha da Noite. Estudo das manifestações artísticas para estabelecer etapas da evolução humana. (Osório Cesar procurará demonstrar a semelhança entre desenhos de alienados mentais e de povos em várias fases de evolução cultural)
- 20.10.1948. Diário de São Paulo: Entre os alienados a forma mais prática à evasão dos próprios sentimentos é a arte desornativa. Expõe o sr. Osório Cesar as linhas principais da conferência que pronunciará hoje.
- 09.02.1949. Diário da Noite. No Museu de Arte. Primitivos, loucos e arte popular.
- 09.02.1949. Diário da Noite. Hoje a Conferência do Sr. Sérgio Milliet.
- 09.02.1949. Folha da Noite. Osório Cesar: Artes Plásticas. Programação do Museu de Arte de São Paulo para 1949.

(alle in: Archiv und Bibliothek des Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Box 3/Umschlag 34; Título atribuída 1948 – Conferência „As Ciências médicas e a arte“ – Recorte do Jornal [Pressespiegel])

Briefkontakt zwischen Nise da Silveira und C.G. Jung 1954–1956

- 12.11.1954, Rio de Janeiro. Brief von Nise da Silveira an Carl Gustav Jung – Übersendung von einigen Fotografien und Mandalas.
- 15.12.1954, Zürich. Brief von A. Jaffé (Sekretär von Carl Gustav Jung) an Nise da Silveira – Dank für die Mandalas, weiteres Interesse/Fragenkatalog zu Patienten.
- 03.08.1956, Zürich. Brief von Carl Gustav Jung an Nise da Silveira – Einladung in das Institut C.G. Jung

(alle in: Archiv und Bibliothek des Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro)

Briefkontakt zwischen Engenho de Dentro und MAM-SP Ausstellungsvorbereitung „9 Artistas de Engenho de Dentro“, 1949–1950

- 26.04.1949, Rio de Janeiro. Brief von Paulo Franklin de Souza Elejalde an Francisco Matarazzo Sobrino. – Dank für die persönliche Einladung ins MAM durch Almir Mavignier und deren Annahme, Terminbesprechung für die Ausstellung, Versprechen eine Bildauswahl zu treffen, Vermerkt, dass Nise da Silveira die von Matarazzo Sobrino vorgeschlagene Konferenz im Rahmen der Ausstellung organisieren wird.
- 21.07.1949, Rio de Janeiro. Brief von Francisco Matarazzo Sobrino (Präsident des MAM-SP) an Paulo Franklin de Souza Elejalde (Direktor des Hospital de Psiquiatria Nacional de Engenho de Dentro). – Dank für Fotografien der Arbeiten, die in der Ausstellung des MAM gezeigt werden sollen, Besprechung des Rahmenprogrammes und Bitte um Vorbereitung einer Begleitkonferenz durch Nise da Silveira.
- 03.09.1949, Rio de Janeiro. Brief von Nise da Silveira an Lourvial Gomes Machado. – Übersendung des Vorworts zum Katalog, weist darauf hin, dass die „Autoren“ der Bilder nicht vergessen werden sollen; Kostenvoranschlag/Budgetaufstellung: Transport + Verpackung (2000,30 Cr\$).
- 09.09.1949, São Paulo. Brief von Lourvial Gomes Machado an Almir Mavignier. – Eröffnungsdatum der Ausstellung, Bildauswahl, Vorschlag zur Kombination mit Bildern aus dem Archiv des MAM-SP. „Prova concreta que consieramos os artistas de Engenho de Dentro em pé igualdade com os demais artistas.“
- 15.09.1949, Rio de Janeiro. Liste von León Degand – Erstauswahl der Arbeiten aus Engenho de Dentro.
- 19.09.1949, São Paulo. Brief von Lourvial Gomes Machado an Almir Mavignier. Transport der Kunstwerke, Kilopreis der Post oder persönlicher Transport, fotografisches

Material für den Katalog.

- 20.09.1949, Rio de Janeiro. Brief von Almir Mavignier an Lourvial Gomes Machado. – Übersendung der Auswahlbilder für den 21.09. geplant, bevorzugt Lufttransport, ab 1.000 Kilo Transport mit dem Zug, 20 Tage für die Vorbereitung des Materials vor Ort, macht sich Sorgen wg. des Vergleichs mit den Künstlern aus dem MAM-SP (dieser Blickwinkel müsste gut vorbereitet werden, um keine Vorurteile der Betrachter zu bedienen).
 - 20.09.1949, Rio de Janeiro. Telegramm von Nise da Silveira an Lourvial Gomes Machado. – Mitteilung, dass Almir den vereinbarten Termin am 21.9. um 9:30 Uhr geschafft hat.
 - 20.10.1949, São Paulo. Brief von Lourvial Gomes Machado an Mário Pedrosa. – Einladung zur Konferenz über die Ausstellung „9 artistas de Engenho de Dentro“.
 - 16.01.1950, São Paulo. Telegramm von Lourvial Gomes Machado an Almir Mavignier. – Bestätigung des Versandes des Materials durch das MAM, Grüße.
 - 07.04.1950, Paris. Brief von Jean Dubuffet an den „Diretor do Museu“ [wahrscheinlich Lourvial Gomes Machado]. – Dank für das Buchpaket aus São Paulo, Exemplare von José Antonio da Silva wurden in die Bibliothek des „Foyer de L’art Brut“ eingepflegt.
- (alle in Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo (enthält das Archiv des MAM-SP bis 1950))

Outsiders-Ausstellung 1979

- 1977–1981: 2 Boxen

(im Archiv des *Arts Council of Great Britain*, London oder

<http://www.vam.ac.uk/vastatic/wid/ead/acgb/acgb-121.html> [Stand 07.11.2014])

Konsultierte Archive

Archiv des *Arts Council of Great Britain*, London

Archiv *documenta*, Kassel. https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_x
[Stand 28.01.2018]

Archiv und Bibliothek des Casa das Palmeiras, Rio de Janeiro

Archiv und Bibliothek der Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo

Archiv und Bibliothek des Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, São Paulo

Archiv und Bibliothek des Museu de Arte Brasileiro, São Paulo

Archiv und Bibliothek des Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, São Paulo

Archiv und Bibliothek des Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

Archiv und Bibliothek des Museu de Arte de São Paulo, São Paulo

Archiv und Bibliothek des Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

Bibliothek der Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo

Privatarchiv von Elvia Maria de Sá Bezerra, Rio de Janeiro

Privatarchiv von Ieda Britto, São Paulo

Privatarchiv von Maria Heloisa Corrêa de Toledo Ferraz, São Paulo

Privatarchiv von Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves, São Paulo

Geführte Interviews

Interview mit Daniela Alarcon, 04.06.2014.

Interview mit Elvia Maria de Sá Bezerra, 13.06.2014.

Interview mit Gladys Schincariol, 03.07.2014.

Interview mit Ieda Britto, 18.07.2014 und 24.07.2014

Interview mit Lula Wanderley, 03.07.2014.

Interview mit Luiz Carlos Mello, 02.07.2014.

Interview mit Maria Helios Corrêa de Toledo Ferraz, 15.07.2014 und 21.07.2014.

Interview mit Martha Pires Ferreira, 30.06.2014.

Interview mit Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves, 17.07.2014.

Interview mit Almir da Silva Mavignier, 19.09.2014.

Interview mit Carлга Guagliardi, 04.08.2016.

LITERATUR

A curiosa exposição de trabalhos artisticos de loucos e crianças no clube dos artistas modernos. In: Correio de São Paulo, 7.9.1933, S. 6.

Alarcon, Daniela: Diário íntimo. A fotografia de Alice Brill. São Paulo 2008.

Alves de Almeida, Eduardo Augusto: O museu insuficiente, a clínica artística e micropercepção do receptor na *Estruturação do Self* de Lygia Clark. In: Revista de História da Arte e Arqueologia. Nr. 17 (Januar–Juni 2012), S. 185–201.

<http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2017%20-%20artigo%209.pdf>
[Stand 04.06.2017]

Andrade, Oswald de; Bary, Leslie (Hrsg.): Cannibalist Manifesto. In: Latin American Literary Review. Vol. 19, No. 38 (Juli–Dezember 1991), S. 38–47

<http://www.jstor.org/stable/20119601> [Stand 12.01.2017] (Text erstmalig 1928 publiziert)

Andress, Reinhard: Canção do Exílio. In: Revista O Dom da Diáspora, 4, H. 16. São Paulo 2006, S. 54–58. <http://issuu.com/robaro/docs/diaspora> [Stand 18.07.2014]

Andriolo, Arley: A ‚Psicologia da Arte‘ no Olhar de Osório César. Leituras e Escritos. In: Psicologia Ciência e Profissão, 23, H. 4, 2003, S. 74–81.

Archivo Nacional: A ‚Exposição Internacional‘ de 1922 – memória e civilização. 20.11.2016.

<http://www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br/pt-br/exposicoes/60-4-rio-do-morro-ao-mar/283-a-exposicao-internacional-de-1922-memoria-e-civilizacao> [Stand 02.07.2017]

Arantes, Otília (Hrsg.): Mário Pedrosa: Forma e percepção estética. Textes escolhidos II. São Paulo 1996.

Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin 2000 (1954).

Art Brut/Surrealismus. o.J. <http://www.abcd-artbrut.net/spip.php?article1158>
<http://www.abcd-artbrut.net/spip.php?article1158> [Stand 07.11.2014]

Emanuela Assenza: Die ästhetische Funktion der Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty. Diplomarbeit 2010. <http://emanuela-assenza.com/vita/DiplomarbeitMerleau-Ponty.pdf> [Stand 14.02.2018]

Ausst.Kat. 8 Pintores do Grupo Santa Helena. Exposição na Galeria de arte Uirapuru. São Paulo 1973.

Ausst.Kat. 9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro. Museu de Arte Moderna São Paulo 1949.

Ausst.Kat. XVI Bienal de São Paulo. Arte Incomum. São Paulo 1981.
<http://issuu.com/bienal/docs/name485f14> [Stand 03.03.15]

Ausst.Kat. XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. São Paulo 1998. <https://issuu.com/bienal/docs/name208154> [Stand 15.07.2017]

Ausst.Kat. 40 anos grupo St. Helena. Exposição Museu da Imagem e do Som. São Paulo 1975.

Ausst.Kat. Alice Brill. Aliceres da Forma – retrospectiva. Museu Arte Brasileira da Fundação Armando Altares Penteado. 03.06.–15.07.2007. Bearb. von Carla Ogawa. São Paulo 2007.

Ausst.Kat. Alice Brill. Exposição na Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli. São Paulo 1979.

Ausst.Kat. Alice Brill. Exposição na Galeria Paulo Prado. São Paulo 1981.

Ausst.Kat. Alice Brill. Exposição na Galeria de Arte Alberto Bonfiglioli. São Paulo 1983.

Ausst.Kat. Almir Mavignier: Poster. 01.05.–29.06.2003. Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt. Ingolstadt 2003.

Ausst.Kat. Arqueologia da Psíque. Exposição. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro o.J.

Ausst.Kat. Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Laser Segall e obras de pacientes internados. Exposição 2002. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002. <http://www.museumcultural.com.br/5.pdf> [Stand 18.07.2014]

Ausst.Kat Caminhos do Contemporâneo. Exposição no Paço Imperial. Rio de Janeiro 2002.

Ausst.Kat Casa das Palmeiras: 40 anos de estética. 11.–30.09.1997. Museu da República. II. Colóquio Latino-Americano de estética. Estética em questão. Rio de Janeiro 1997.

Ausst.Kat. Dubuffet & Art Brut. Im Rausch der Kunst, Hrsg. von Jean-Hubert Martin. Museum Kunst Palast Düsseldorf 2005.

Ausst.Kat. Expressionismus und Wahnsinn. 14.09–14.12.2003 Hrsg. v. Guratzsch Herwig. München, Berlin, London, New York 2003.

Ausst.Kat. Flávio de Carvalho. A Revolução Modernista no Brasil. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo 07.02.–29.04.2012.

<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Flavio2.pdf> [Stand 20.12.2014]

Ausst.Kat. Grupo Seibi – Grupo Santa Helena. Década 35 a 45. Fundação Armando Alvares Penteado. Museu de Arte Brasileira. März–April. São Paulo 1977.

Ausst.Kat. Hélio Oiticica. To organize Delirium. Whitney Museum of American Art, New York 2017.

Ausst.Kat. Bildnerie der Geisteskranken = L'art brut = Insania pingens. Kunsthalle Bern. Bern 1963.

Ausst.Kat. Juquery: encontros com a arte. 20.11.–31.12.1998. Exposição no SESC Pompeia. São Paulo 1998.

Ausst.Kat. La Lasa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999.

Ausst.Kat. Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988. Bearb. v. Antonio Sergio Bessa et al. New York 2014.

Ausst.Kat. Lygia Clark, de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule, à vous de donner le souffle. Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes 2005.

Ausst.Kat. Mário Pedrosa. Arte, Revolução, Reflexão. Centro Cultural Banco do Brasil. Porto Alegre 1992.

Ausst.Kat. Mário Pedrosa. De la naturaleza afectiva de la forma. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2017.

Ausst.Kat. Mostra do Redescobrimento. Imagens do Inconsciente. 23.04.–07.09.2000. Parque Ibirapuera. Pavilhão Lucas Nogueira Garcez. Pavilhão Civilli Matarazzo. Pavilhão Patres Manoel da Nóbrega. São Paulo 2000.

Ausst.Kat. Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde. Exposição de 25.10.2008–01.03.2009. Museu de Oscar Niemeyer. Curitiba 2008.

Ausst.Kat. O grupo Santa Helena. Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Fluvio Pennacchi, Rebolo Gonsales, Alfredo Rullo Rizzotti, Humberto Rosa, Alfredo Volpi, Mário Uanini. 04.05.–18.06.1995. Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo 1995.

Ausst.Kat. O mundo de Alice Brill. Retrospectiva. Exposição 2005. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2005.

Ausst.Kat. Os inumeráveis estados do ser. Exposição. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 1987.

Ausst.Kat. O universo de Fernando Diniz. Exposição. Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 1991.

Ausst.Kat. Outsiders: an art without precedent or tradition. Hayward Gallery, London 1979.

Ausst.Kat. Raphael e Emygdio: dois modernos no Engenho de Dentro. Exposição no Centro Cultural IMS. 2012–2013. Instituto Moreira Salles. São Paulo 2012.

Ausst.Kat. Sigmund Freud: Conflito & Cultura / Brasil Psicanálise & Modernismo. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo 2000.

Basbaum, Ricardo (Hrsg.): Arte Contemporânea Brasileira. Rio de Janeiro 2001.

Basulado Carlos: Anmerkungen zum Lesen des Werkes von Lygia Clark. In: Ausst.Kat. La Lasa, il corpo, il cuore. Konstruktion der Identitäten. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 1999, S. 83–91.

Best, Sue: Lygia Clark (1920–1988) Bodily Sensation and Affect: Expression as Communion. Australian and New Zealand Journal of Art, S. 82–104.

Bezerra, Elvia: A Trinca do Curvelo. Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Nise da Silveira. Rio de Janeiro 1995.

Boaventura, Maria Eugênia: 22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos. São Paulo 2000.

Bömelburg, Helen: Der Arzt und sein Modell aus der deutschen Psychiatrie 1880–1933. Stuttgart 2007.

Bois, Yve-Alain im Interview mit Jane de Almeida, 02.07.2005.
www.janeddealmeida.com/yve_alain_bois.pdf [Stand 19.06.2017]

Brett, Guy: Kinetic Art. London 1968.

Brett, Guy: Lygia Clark: The borderline between art life, Third Text, 1:1, S. 65–94.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528828708576174> [Stand 20.01.2017]

Brett, Guy: Lygia Clark: In Search of the Body. In: Art in America (Westport, Connecticut), Vol. 82, Nr. 7 (July 1994), S. 56–63, 108.

Brett, Guy: Prefácio. In: Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002, S. 7–14.

Brill, Alice: Da Arte e da Linguagem. São Paulo 1988.

Brill, Alice: Meu envolvimento com a fotografia. Archiv des Instituto Moreira Salles. o.O o.J.

Brito, Ronaldo: Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro 1985.

Busslinger, Gregor: Aufbruch, Brüche und Entfaltung im Auseinanderbrechen: Historischer Abriss der brasilianischen Psychoanalyse. In: Journal für Psychoanalyse, Nr. 56, 2015, S. 117–131.

Cabañas, Kaira: Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art. Chicago: University of Chicago Press.

<http://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/L/bo28638781.html> [Stand 01.09.2018]

Câmara, Fernando Portela: Vida e obra de Nise da Silveira. In: Psychiatry Online Brasil, 7, H. 9. 2002. <http://www.polbr.med.br/ano02/wal0902.php> [Stand 19.07.2014]

Câmara, Fernando Portela: A contribuição de Nise da Silveira para a psicologia junguiana. In: Psychiatry Online Brasil, 9, H. 3. 2004. <http://www.polbr.med.br/ano04/wal0304.php> [Stand 19.07.2014]

Cardeiro, Waldemar: Manifesto ruptura. In: Amaral, Aracy (Hrsg.): Arte Construtiva no Brasil. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo 1998, S. 266.

Cardinal, Roger: Outsider Art. New York, London 1972.

Carneiro Amina, Raquel: O „mês das crianças e dos loucos“: reconstituição da exposição paulista de 1933. Campinas 2009.

Carneiro Horta, Bernardo: Nise. Arqueóloga dos Mares. Rio de Janeiro 2008.

Carneiro Amin, Raquel/ Reily, Lucia: O „Mês das Crianças e dos Loucos“: um olhar sobre a exposição paulista de 1933. In: ARS 11, H. 22. 2013, S. 123–142.

<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/80659> [Stand 24.04.2015]

Carus, Carl Gustav: Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele. Pforzheim, 1846.

http://www.deustextarchiv.de/book/view/carus Psyche_1846?p=17 [Stand 30.06.2017]

Carvalho, Rosa Christina Maria de: Atuação do artista plástico no ambiente psiquiátrico: a experiência do Juqueri na década de 50. Campinas 2008.

Cavalcanti, Laura: Modernistas, arquitetura e patrimônio. In: Pandolfini, Dulce (Hrsg.): RE-PENSANDO o Estado Novo. Rio de Janeiro 1999, S. 179–191.

César, Osório: A arte nos loucos e vanguardistas. Rio de Janeiro 1934.

César, Osório: A arte primitiva nos alienados manifestação escultórica com caráter simbólico feiticista num caso de síndrome paranóide. São Paulo 1924.

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233017474010> [Stand 11.11.2014]

César, Osório/Marcondes, Durval: Dois casos de *esterotypia graphica* com simbolismo sexual. In: Memórias do Hospital de Juquery, H. 3–4. São Paulo 1927, S. 161–165.

César, Osório: A expressão artística nos alienados. Contribuição para o estudo dos símbolos na arte. São Paulo 1929.

César, Osório: A Expressão Artística nos Alienados. In: Boletim da Psicologia, H. 6–7. São Paulo 1955, S. 125–137.

César, Osório: Higiene Mental e Arte. In: Imprensa Médica, H. 403, 1947, S. 80–87.

César, Osório: Os Místicos dos Hospícios. Delírios religiosos. Observações psiquiátricas. In: Arquivos do Departamento de Assistência a Psicopatas do Estado de São Paulo, H. 17. São Paulo 1952.

César, Osório: O simbolismo místico nos alienados. In: Revista do Arquivo Municipal, H. 124. 1949, S. 47–72.

Chaimovich, Felipe: Brazil: Art after 1980. In: Oxford Art Online. Digital abrufbar http://www.oxfordartonline.com/public/page/GAO_free_Brazil_Art_After_1980 [Stand 19.09.2017]

Clark, Lygia: De la réalité fantastique d’hier et d’aujourd’hui. In: Ausst.Kat. Lygia Clark. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1997, S. 219–220.

Clark, Lygia: *Respire Comigo* [Breathe with Me], 1966. Industrial rubber, 0,4 x 40 cm, Courtesy Associação Cultural „O Mundo de Lygia Clark“. Special Exhibitions Audio: Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988.

https://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/6845/694e.mp3 [Stand 12.02.2017]

Clark, Lygia: Nostalgia of the body. In: October, Nr. 69, 1994, S. 85–109.

Coli, Jorge: O que é arte. São Paulo 1981.

Conley, Katharine/Taminiaux, Pierre: Surrealism and Its Others. New Haven, London 2006.

Conley, Katharine: Surrealism and Outsider Art: From the ‚Automatic Message‘ to André

Breton's Collection. In: Conley, Katharine/Taminiaux, Pierre: Surrealism and Its Others. New Haven, London 2006, S. 129–143.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4149290?uid=2134&uid=2479610297&uid=2129&uid=3737864&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2479610287&uid=60&sid=21105110855843> [Stand 03.11.2014]

Constable, Joseph: Rejecting the Object: Curating Lygia Clark. In: linemagazine 2015.
<http://blog.linemagazine.co.uk/post/52869234088/rejecting-the-object-curating-lygia-clark> [Stand 12.01.2017]

Corrêa de Toledo Ferraz, Maria Heloisa: Arte e Loucura. Limites do Imprevisível. São Paulo 1998.

Corrêa de Toledo Ferraz, Maria Heloisa: O pioneirismo de Osório César. In: Ausst.Kat. Arte e inconsciente: três visões sobre o Juquery. Fotos de Alice Brill, desenhos de Laser Segall e obras de pacientes internados. Exposição 2002, Instituto Moreira Salles. São Paulo 2002, S. 11–19.

D'Assunção Barros, José: Mário Pedrosa e A Crítica de Arte no Brasil. São Paulo 2008.
<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/04.pdf> [Stand 03.03.2015]

Deleuze, Gilles: La littérature et la vie. In: Critique et clinique. Paris 1993, S. 11–17.
<https://ec56229aec51f1baff1d-185c3068e22352c56024573e929788ff.ssl.cf1.rackcdn.com/attachments/original/0/6/3/002742063.pdf> [Stand 04.06.2017]

Dias, Paula Barros: Arte, loucura e ciência no Brasil: as origens do Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 2003.

Dilling, Horst/ Reimer, Christian (Hrsg.): Psychiatrie und Psychotherapie. Berlin Heidelberg 1995 (1990)

Eco, Umberto: Die Grenzen der Interpretation. München, Wien 1992. Italienische Erstausgabe Eco, Umberto: I limiti dell'interpretazione. Milano 1990.

Eissing-Christophersen, Christoph (Hrsg.): Réja, Marcel: Die Kunst bei den Verrückten. Wien, New York 1997.

Fabrini, Ricardo Nascimento: O Espaço de Lygia Clark. São Paulo 1994.

Fabris, Annateresa: Escola livre de Artes Plásticas do Juqueri. In: Ausst.Kat. São Paulo 1981. 16. Bienal de São Paulo. Arte Incomum. São Paulo, Oktober–Dezember 1981, S. 41–43.

Fecchio da Cunha Gonçalves, Tatiana: A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Claudia Martins. Campinas 2010.

Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents. New York 2016.

https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/publication_pdf/3232/Pedrosa_PREVIEW.pdf?1456334850 [Stand 19.09.2018]

Ferreira, Gullar: Manifesto Neoconcreto. In: Jornal do Brasil, 21.03.1959 Rio de Janeiro, S. 47–48. <https://issuu.com/museoreinasofia/docs/neoconcreto> [Stand 19.09.2018]

Fidelis da Ponte, Carlos: Médicos, psicanalistas e loucos: uma contribuição à história da psicanálise no Brasil. Rio de Janeiro 1999.

<http://portalteses.icict.fiocruz.br/pdf/FIOCRUZ/1999/pontecfm/pdf/capa.pdf> [Stand 18.06.2017]

Figueira, Sérvulo A.: Cultura da Psicanálise. São Paulo 1985.

Figueiredo, Ana Cristina: Brilhante história da Psicanálise no Brasil. Rio de Janeiro 2006.

Filho, Paulo Venâncio: A modernização abstracionista. In: Fundação Nacional de Arte / Instituto Nacional de Artes Plásticas (Hrsg.): Abstratação Geométrica 2. Rio de Janeiro 1988, S. 7–11.

Fraletti, Paulo: Duas Palavras sobre a Arte Sandia. In: Anuário da Instituição de Assistência Social ao Psicopata, 1. São Paulo 1955, S. 18–19.

Franzke, Hans (Hrsg.): Schriften. Jean Dubuffet: Die Malerei in der Falle. Berlin, Bern 1991.

Frayze-Pereira, João Augusto: Estética da forma: Mário Pedrosa – crítica de arte, psicologia e psicanálise. In: Ide (São Paulo), Nr. 48, 2009, S. 130–146.

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062009000100016 [Stand 06.01.2017]

Frayze-Pereira, João Augusto: Olho d'água: Arte e Loucura em Exposição. São Paulo 1995.

Frayze-Pereira, João Augusto.: Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política. In: Estudos Avançados, 17, H. 49. 2003, S. 197–208.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300012 [Stand 19.07.2014]

Freire de Araújo Lima, Elizabeth Maria: For a minor art: resonances between art, clinical practice and madness nowadays. In: Interface (vol. 3), Botucatu 2007. Online abrufbar unter http://www.scielo.br/pdf/icse/v10n20/en_04.pdf [Stand 29.07.2017]

Freire de Araújo Lima, Elizabeth Maria: Crossing borders and inhabiting margins in Brazil: art, subjectivity, health and participation in Lygia Clark's and Hélio Oiticica's poetics.

In: World Cultural Psychiatry Research Review. Vol. 10, Nr. 3/4, 2015, S. 168–147. Online abrufbar unter <http://www.wcpr.org/wp-content/uploads/2015/10/2015.03-04.175-188.pdf> [Stand 08.01.2017]

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Schriften aus dem Nachlass (Bd. 17), London 1941. Online abrufbar unter http://freud-online.de/Texte/PDF/freud_werke_bd17.pdf [Stand 01.10.2017]

Freud, Sigmund: Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V (1917). S. 7. <http://www.gutenberg.org/files/29097/29097-h/29097-h.htm> [Stand 9.7.2016]. Zuerst in ungarischer Sprache abgedruckt in der Zeitschrift „Nyugat“, herausgegeben von H. Ignotus, Budapest 1917.

Freud, Sigmund: Der Wahn und die Träume in W. Jensens ‚Gradiva‘. Wien, Leipzig 1907. <http://www.gutenberg.org/files/35549/35549-h/35549-h.htm> [Stand 11.11.2014].

Freud, Sigmund: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci. Leipzig, Wien 1910. https://archive.org/stream/SzaS_7_Freud_1910_Leonardo#page/n1/mode/2up [Stand 11.11.14].

Freud, Sigmund: Der Moses des Michelangelo. In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften, H. 3 (1914). S. 15–36. <http://www.gutenberg.org/files/30762/30762-h/30762-h.htm> [Stand 11.11.2014].

Füchtner, Hans: Organisierte Psychoanalyse und Staat in Brasilien. Online abrufbar unter <http://www.psychanalyse.lu/articles/FuechtnerPsychoanalyseStaat.htm> [Stand 15.07.2017]

Fundação Nacional de Artes/ Instituto Nacional de Artes Plásticas (Hrsg.): Academismo. (Projeto Arte Brasileira). Rio de Janeiro 1986.

Fundação Nacional de Arte / Instituto Nacional de Artes Plásticas (Hrsg.): Modernismo. (Projeto Arte Brasileira). Rio de Janeiro 1986.

Fundação Nacional de Arte / Ministério da Educação e Cultura/ Institut Nacional de Artes Plásticas (Hrsg.): Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 1980.

Fundação Nacional de Arte / Instituto Nacional de Artes Plásticas (Hrsg.): Abstratação Geométrica 1 Concretismo e Neoconcretismo (Projeto Arte Brasileira). Rio de Janeiro 1988.

Gorsen, Peter: Art Brut versus Art Fou. Sammeln als Positionssuche bei Jean Dubuffet. In: Röske, Thomas/ Brand-Claussen, Bettina/ Dammann, Gerhard (Hrsg.): Wahnsinn sammeln. Outsider Art aus der Sammlung Dammann, Heidelberg 2006. S. 48–63.

Gilman, Sander L.: Seeing the Insane. New York 1982.

Grinspum, Denise: Uma pioneira da nova fotografia brasileira. In: Revista O Dom da Diáspora, 3, H. 14. 2005, S. 43–46.

Haddad Antunes, Eleonora/ Siqueira Barbosa, Lúcia Helena/ de França Pereira, Lygia Ma-

ria: Psiquiatria, Loucura e Arte. Fragmentos da História Brasileira. São Paulo 2002.

Hall, Michael D./ Metcalf, Jr., Eugene: The Artist Outsider. Creativity and the Boundaries of Culture. Washington, London 1994.

Hernández Pumajero, Rachel: An analysis of empathy in creative-based methods and processes. London 2009.

http://rachelhernandezpumarejo.com/pdf/thesis_rachelhernandez_190609.pdf [Stand 16.10.2016]

Homenagem Nise da Silveira. Quaterni: Revista do Grupo de Estudos C.G. Jung, H. 8. Rio de Janeiro 2001.

Incêndio atinge prédio do hospital psiquiátrico do Juquery. In: Folha de São Paulo. 17.12.2005. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u116386.shtml> [Stand 30.09.2014]

Itaú Cultural. Enciclopédia. Grimm, Georg: Artikel zu Leben und Werk. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23394/georg-grimm> [Stand 21.11.2014]

Itaú Cultural. Enciclopédia. Mário Pedrosa. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa445/mario-pedrosa> [Stand 12.11.2014]

Kierkegaard, Søren: Die Krankheit zum Tode. Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung. Übersetzt von A. Bärthold. Halle 1881.

Kraus, Werner (Hrsg.): Die Heilkraft des Malens. München 1998.

König, Hans-Joachim: Geschichte Brasiliens: Reclams Ländergeschichten. Reclams Universal-Bibliothek. Stuttgart 2014.

Krüger, Ernst: Zum zweiten Mal Getulio Vargas. In: Die ZEIT. 12.10.1950. <http://www.zeit.de/1950/41/zum-zweiten-mal-getulio-vargas> [Stand 21.11.2014]

Léon, Ana María: Lygia Clark. Between Spectator and Participant. In: thresholds, Nr. 39, Vol. 07, 2011, S. 45–53. http://thresholds.mit.edu/issue/39/Thresholds39_hi_res.pdf [Stand 08.01.2017]

Lepecki, André: Part 3: Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance. In: Ausst.Kat. Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988. Bearb. v. Antonio Sergio Bessa et al. New York 2014. http://post.at.moma.org/content_items/1031-part-3-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance [Stand 26.01.2018]

Lübken, Uwe: Bedrohliche Nähe. Die USA und die nationalsozialistische Herausforderung in Lateinamerika, 1937–1945. (Transatlantische Studien, 18). Stuttgart 2004.

Maluf, Daniela Pinotti: Lygia Clark e Merleau-Ponty: paralelos. Campinas, São Paulo 2007. <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp143907.pdf> [Stand 27.01.2017]

Martschukat, Jürgen/ Patzold, Steffen: Geschichtswissenschaften und “performative turn”. In: Martschukat, Jürgen/ Patzold, Steffen (Hrsg.): Geschichtswissenschaften und “performative turn”. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 1–31.

Matzel, Marieluise: „Irrsinn“ in Kunst – Öffentliche Auseinandersetzung zur Psychopathologisierung bildender Kunst (1910–1925). Hamburg 2008. <https://d-nb.info/994469071/34> [Stand 22.01.2018]

Mavignier, Almir (Hrsg.): Bilder des Unbewussten aus Brasilien/ Images of the Unconscious from Brazil. São Paulo 1994.

Melo, Walter: Nise da Silveira, Fernando Diniz e Leon Hirszman: Política, Sociedade e Arte. In: Psicologia USP, 21, H. 3, 2010, S. 633–652. <http://www.scielo.br/pdf/pusp/v21n3/v21n3a11.pdf> [Stand 19.12.2014]

Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception. London 1962. (Text erstmalig auf französisch publiziert Merleau-Ponty, Maurice: Phénoménologie de la perception, Paris 1945)

Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Hrsg. v. Claude Lefort. München 1994.

Miceli, Sérgio: A política cultural. In: Pandolfini, Dulce (Hrsg.): REPENSANDO o Estado Novo. Rio de Janeiro 1999, S. 191–196.

Morais, Frederico: Abraham Palatnik. Um pioneiro da arte tecnológica. In: Retrospectiva a Abraham Palatnik: a trajetória de um artista inventor. São Paulo 1999, S. 9.

Morgenthaler, Walter: Ein Geisteskranker als Künstler. Adolf Wölfli. Bern 1921.

Moretzsohn, Maria Ângela Gomes: De Berggasse á Villa Nova: uma aventura vienense na pauliceia desvairada. In: JORNAL de PSICANÁLISE 47 (87) 2014, S. 251–260. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jp/v47n87/v47n87a16.pdf> [Stand 15.07.2017]

Motta, Giovana Caires/ Dantas, Marta: Simplicidade e singularidade: arte „virgem“ na concepção de Mário Pedrosa. In: Semina: Ciências Sociais e Humanas. Vol. 29, H. 1 (2008), S. 75–100. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/view/5479/5007> [Stand 28.01.2018]

Navratil, Leo: Schizophrenie und Sprache. München 1966.

Pandolfini, Dulce (Hrsg.): REPENSANDO o Estado Novo. Rio de Janeiro 1999.

Pape, Cora von: Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20.

Jahrhunderts. Bielefeld 2008.

Pedrosa, Mário: Arte, necessidade vital. In: Correio de Manhã 13.04.1947 und 21.04.1947. Text reproduziert in: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (Hrsg.): Mário Pedrosa. Forma e percepção estética. Textos escolhidos II. São Paulo 1995, S. 41–58.

Pedrosa, Mário: Mestres da Arte Virgem. In: Arantes, Otilia (Hrsg.): Mário Pedrosa: Forma e percepção estética. Textes escolhidos II. São Paulo 1996. S. 85–94.

Pedrosa, Mário: Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: Pedrosa, Mário: Arte, forma e personalidade (1949). São Paulo 1979, S. 12–82. (Text erstmalig 1949 publiziert)

Pedrosa, Mário: Forma e personalidade. In: Pedrosa, Mário: Arte, forma e personalidade. São Paulo 1979, S. 83–118. (Text erstmalig 1949 publiziert)

Pedrosa, Mário: Arte e Freud. In: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (Hrsg.): Mário Pedrosa. Forma e percepção estética. Textos escolhidos II. São Paulo 1995, S. 221–230. (Text erstmalig 1958 publiziert)

Pedrosa, Mário: Grupo Frente. In: The Museum of Modern Art; Ferreira, Gloria; Herkenhoff, Paulo (Hrsg.): Mario Pedrosa: Primary Documents. New York 2016, S. 260. (Text erstmalig 1957 publiziert)

Peiry, Lucienne: Art brut. Jean Dubuffet und die Kunst der Außenseiter, Paris 2005.

Pompeu e Silva, José Otávio: A Arte na Terapia Ocupacional de Nise da Silveira. Campinas 2011.

Pompeu e Silva, José Otávio: A psiquatra e o artista: Nise da Silveira e Almir Mavignier encontram as imagens do inconsciente. Campinas 2006.

Prinzhorn, Hans: Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. (1922), 6. Aufl. Wien, New York 1994.

Prinzhorn, Hans; Mittenzwey, Kuno (Hrsg.): Krisis der Psychoanalyse. Systematische Diskussion der Lehre Freuds. Band 1. Auswirkungen der Psychoanalyse in Wissenschaft und Leben. Leipzig 1928. https://archive.org/details/Prinzhorn_1928_Krisis_k [Stand 30.06.2017]

Psicanálise: Simpósio liga ciência ao modernismo. In: Folha de São Paulo. 17.12.2005. <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0610200014.htm> [Stand 30.09.2014]

Regener, Susanne: Visuelle Gewalt: Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2016.

Reily, Lucia/Pompeu e Silva, José Otávio (Hrsg.): Marcas e memórias. Almir Mavignier e o Ateliê de Pintura de Engenho de Dentro. Campinas 2012.

Rhodes, Colin: *Outsider Art. Spontaneous Alternatives*. London 2000.

Rocha, Franco de: *O Pansexualismo na Doutrina de Freud*. São Paulo 1920.

Rolnik Suely: *Das Gedächtnis des Körpers kontaminiert das Museum*. 01/2007.
http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/de/#_ftn1 [Stand 29.09.2017]

Rolnik Suely: *Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark*. In Carvajal, Rina / Ruiz, Alma (Hrsg.): *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Matthias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel*. Los Angeles, 1999, S. 55–108.

Rolnik, Suely: *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: *Ausst.Kat. The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Matthias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles 1999*.
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf> [Stand 28.07.2017]

Rolnik, Suely: *Breve descrição dos Objetos Relacionais*. In: *Ausst.Kat. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Somos o molde, a você cabe o sopro. Musée de Beaux Arts de Nantes 2005 und Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006*.
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf> [Stand 16.03.2017]

Rolnik, Suely: *Archivmanie. Archiv für ein Event-Œuvre. Projekt zur Aktivierung des Körpergedächtnisses eines Kunstwerks und seines Kontextes, 2003–2011*. In: *Christov-Bakargiev, Carolyn (Hrsg.): 100 Notizen – 100 Gedanken, Nr. 22, Ostfildern 2011*.

Rolnik, Suely: *Geopolitik der Zuhälterei. Transversal Texts, Oktober 2006*.
<http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/de> [Stand 14.10.2016]

Rolnik, Suely: *Arquivo para uma obra-acontecimento. Ativação da memória corporal da poética de Lygia Clark e seu contexto*. In: *Projeto de ativação da memória corporal de uma trajetória artística e seu contexto. Livroto que compõe a caixa-arquivo com 53 entrevistas. São Paulo, Paris 2011*.
https://desarquivo.org/sites/default/files/rolnik_suely_arquivo_para_uma_obra.pdf [Stand 15.10.2016]

Rolnik, Suely: *Archive for a Work-Event: Activating the Body's Memory of Lygia Clark's Poetics and its Context / Part 1*. In: *Manifesta Journal (Creative Commons Attribution 2.0), Nr. 13, 2013, S. 72–79*. <http://www.manifestajournal.org/issues/fungus-contemporary/archive-work-event-activating-bodys-memory-lygia-clarks-poetics-and-its> [Stand 15.10.2016]

Rolnik, Suely: *Archive for a Work-Event, Activating the Body's Memory of Lygia Clark's Poetics and Its Context, Part II*. In: *Manifesta Journal (Creative Commons Attribution 2.0), Nr. 14, 2013, S. 73–80*. <http://www.manifestajournal.org/issues/souvenirs-souvenirs/archive-work-event-activating-bodys-memory-lygia-clarks-poetics-and-its> [Stand 15.10.2016]

Rolnik, Suely: Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Essay für Ausst.Kat Nós somos molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento.
<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/terapeutica.pdf> [Stand 04.06.2017]

Rolnik, Suely: Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. o.O o.J.
<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf> [Stand 19.06.2017]

Röske, Thomas: Geistesfrische. Sammeln und Forschen an der Heidelberger Sammlung Prinzhorn. In: Knöll, Stefanie (Hrsg.): Universitätssammlungen: bewahren – forschen – vermitteln. Düsseldorf 2015. (Schriften der Graphiksammlung „Mensch und Tod“ der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf; 6), S. 73–85. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4882/1/Roeske_Geistesfrische_2015.pdf [Stand 10.09.2018]

Röske, Thomas: Geschichte und Aktualität der Outsider Art. In: Loemke, Tobias: Annäherungen von Kunstpädagogik und Outsider Art: ein Projekt des Lehrstuhls für Kunstpädagogik mit dem Kunstraum der Pegnitzwerkstätten / Lebenshilfe Nürnberg, Erlangen 2014. (FAU Kunst und Bildung; 2), S. 22–29. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4103/1/Roeske_Geschichte_und_Aktualitaet_der_Outsider_Art_2014.pdf [Stand 10.09.2018]

Röske, Thomas: Sollen historische Künstler aus Psychiatrischen Anstalten namentlich genannt werden. In: Schwitzer, Josef; Pycha, Roger; Stompe, Thomas; Boehlke, Erik (Hrsg.): Identität und Ich-Störung. Berlin 2012, S. 242–250 (Schriftenreihe der Deutschsprachigen Gesellschaft für Kunst und Psychopathologie des Ausdrucks; 31). http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4955/1/Roeske_Sollten_historische_Kuenstler_aus_Psychiatrischen_Anstalten_namentlich_genannt_werden_2012.pdf [Stand 10.09.2018]

Röske, Thomas: Geleitwort zu Hans Prinzhorn – Bildnerie der Geisteskranken. In: Prinzhorn, Hans: Bildnerie der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. 7. Auflage, Wien / New York 2011, III-VIII. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/3984/1/Roeske_Geleitwort_zu_Hans_Prinzhorn_Bildnerie_der_Geisteskranken_2011.pdf [Stand 10.09.2018]

Röske, Thomas: Expressionismus und Psychiatrie. In: Ausst.Kat. Expressionismus und Wahnsinn. Schloß Gottorf 2003. 14.09.–14.12.2003. Hrsg. v. Guratzsch Herwig. München, et al. 2003.

Safra, Gilberto: A face estética do self: teoria e clínica. São Paulo 2005.

Sato, Haroldo Tuyoshi: Enquadres clínicos diferenciados na reforma psiquiátrica. São Paulo 2007.

Silveira, Nisa da: Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 1981.

Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, 1. Teil. Leipzig 1819.
<https://web.archive.org/web/20160303202408/http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf> [Stand 22.01.2018]

Scovino, Felipe: Lygia Clark. Body double. In: Flash Art, 44 (2011), 278, S. 128–132.
<http://www.flashartonline.com/article/lygia-clark/> [Stand 12.01.2017]

Seefranz, Catrin: Tupi Talking Cure. Zur Aneignung Freuds im antropofagischen Modernismus Brasiliens. Berlin, Zürich, Wien 2013.

Silveira, Nise da: Jung. Vida e obra. Rio de Janeiro 1968.

Silveira, Nise da: O Mundo das Imagens. Rio de Janeiro 1992.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher & Aids und seine Metaphern. Frankfurt a. M. 2012 (1997).

Souza Patto, Maria Helena: Ciência e política na primeira república: origens da psicologia escolar. In: Estudos Avançados, 13, H. 35, 1999, S. 179.
<http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n35/v13n35a17.pdf> [Stand 14.02.2018]

Spivak, Gayatri Chartravorty: In Other Worlds. Essays in cultural Politics. New York, London 1988. http://www.antropologias.org/files/downloads/2012/11/In_other_worlds.-spivak.pdf [Stand 02.07.2017]

Stumpfhaus, Bernhard: Das schöne Bild vom Wahn. Paul Kemmlers Patientenfotos. In: Stumpfhaus, Bernhard (Hrsg.): Das schöne Bild vom Wahn. Stuttgart 2008, S. 48–74.

Tansilia, Carol: The long and winding journey of Outsider Art: A historical perspective. In: Epidemiologia e psichiatria sociale 16, H. 2, 2007, S. 133–138.

Terenzi Stuchi, Fabiana: Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo. São Paulo 2007.

Thomas, Christoph: „Ich kann aber nicht malen“ – Geschichte, Verfahren, Möglichkeiten und Grenzen der Kunsttherapie. In: Kraus, Werner (Hrsg.): Die Heilkraft des Malens. München 1998, S. 13–36.

Umathum, Sandra: Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal. Bielefeld 2011.

Vallejo-Nágera, Antonio: Tratado de Psiquiatria. Barcelona 1944.

Verfassung der Vereinigten Staaten von Brasilien vom 24.02.1891.
<http://www.verfassungen.net/br/verf91-i.htm> [Stand 24.03.2017]

Viera, José Geraldo: A arte „ingênua“. In: Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil, H. 35. 1956, S. 2–11.

Voigtländer, Wolfram: Künstlerische Werke von Psychiatrie-Erfahrenen. In: Soziale Psychiatrie Nr. 141, H. 3, Juli 2013, S. 4–10.

Wanderley, Lula: O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea, sofrimento psíquico e objeto relacional de Lygia Clark. Rio de Janeiro 2002.

Wanderley, Lula. Entrevista. Interview aus der Reihe „Desinstitucionalização e suas práticas cotidianas“. In: Jornal Conselho Regional de Psicologia do Rio de Janeiro, Nr. 28, Mai–Juni 2010, s.n. http://www.crprj.org.br/site/wp-content/uploads/2016/05/jornal28_lula_wanderley.pdf [Stand 24.03.2017]

Warwick, Anderson; Jenson, Deborah; Keller, Richard: Unconscious Dominions: Psychoanalysis, Colonial Trauma, and Global Sovereignties. Duke 2011.

Weinreb, Mara Evanisa: Imagem e desrazão. Escudo da produção plástica de Manuel Luiz da Rosa. Porto Alegre 2003.

Wertheimer, Max: Untersuchung zur Lehre von der Gestalt. In: Psychologische Forschung. Berlin 1923.
http://gestalttheory.net/download/Wertheimer1923_Lehre_von_der_Gestalt.pdf [Stand 01.02.2018]

Wirtz, Markus Antonius (Hrsg.): Lexikon der Psychologie. 18. Auflage. Göttingen 2017.

Yahn, Mario: Pintores sem saber. In: Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil, H 2. 1951, S. 27.

Yahn, Mario: Sobre a Criação de uma Seção de Arte no Hopsital de Juqueri. In: Boletim de Higiene 6, H. 66. São Paulo 1938.

Zanini, Walter: A Arte no Brasil nas Décadas de 1930–40. O Grupo Santa Helena. São Paulo 1991.

Zanini, Walter: História Geral da Arte No Brasil, 2 Bde. Bd. 1: A arte no período pré-colonial. Arte índia. Do séc XVI ao início do séc XIX: manierismo, barroco e rococó. Séc XVII e o Brasil holandês. Os pintores de Nassau. Séc XIX. Transição e início do séc XX. Art – nouveau, modernismo, eclectismo e industrialismo. Bd. 2: Arte contemporânea. Arquitetura contemporânea. Fotografia. Desenho industrial. Comunicação visual. Arte afro-brasileira. Artesanato. Arte educação. São Paulo 1983.

Audiovisuelle Quellen

Carneiro, Mário: Lygia Clark. Memória do Corpo, Dokumentarfilm, 1984, 34 min. Rio Arte Vídeo, mit der Unterstützung von MEC, SEC, FUNARTE und INAC. Erstmals ausgestrahlt im

Paço das Artes, 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAq> [09.02.2017]

Hirszman, Leon: Imagens do inconsciente. No reino das mães: Adelina Gomes. Leon Hirszman Produções. Vertrieb Funarte. Rio de Janeiro 1983–1985. 55 min., farbig; VHS/NTSC.

Hirszman, Leon: Imagens do inconsciente. Carlos Pertuis: a barca do sol. Leon Hirszman Produções. Vertrieb Funarte. Rio de Janeiro 1983–1985. 70 min., farbig; VHS/NTSC.

Hirszman, Leon: Imagens do inconsciente. Em busca do espaço cotidiano: Fernando Diniz. Leon Hirszman Produções. Vertrieb Funarte. Rio de Janeiro 1983–1985. 80 min., farbig; VHS/NTSC.

Interview mit Paulo Sergio Duarte von Duanne Ribeiro. „Terapia para o Ser Inteiro – Lygia Clark: uma retrospectiva“, September 2012 im Itaú Cultural, em São Paulo (SP). https://www.youtube.com/watch?v=OKU_v1UNbes [Stand 03.02.2017]

Lygia Clark: O eu e o tu (The I and the You). MoMA Multimedia audios. <https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/388/6803> [Stand 27.01.2017]

Mavignier, Almir: Almir Mavignier: depoimento. Interview von Christina Amendoeira. Hamburg 2005. 60 min., farbig; DVD.

Mavignier, Almir: Almir Mavignier: depoimento. Interview von Gladys Schincariol, Lula Wanderley u.a. Teilnehmer: Grupo dos Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente. Rio de Janeiro 1989. 120 min., farbig; DVD.

Mello, Luiz Carlos: Raphael. Text von Nise da Silveira. Museu de Imagens do Inconsciente o.D. ca. 12 min., farbig; DVD.

Pereira Rosa, Denilson, Domingues Meira, Viviane: Interações Corporais nas artes visuais: estudo da obra de Lygia Clark. In: Revista Digital do LAV, Vol. 8, N.4 2015, S. 43–64. Digital abrufbar <http://www.redalyc.org/html/3370/337038443004/> [Stand 10.09.2017]

Ratton, Helvécio: Em nome da razão – Um filme sobre os porões da loucura. 1979. 25 min., s/w; http://www.dailymotion.com/video/x247d5a_em-nome-da-razao-um-filme-sobre-os-poroos-da-loucura-1979_shortfilms [Stand 07.04.2017]

Séllos, Rodrigo; Tardin, Rená: Aqui, doido varrido não vai pra debaixo do tapete. Produção Universidade Federal Fluminense / Caos e Cinema. 2010. 81 min, farbig. Trailer <https://vimeo.com/13655241> [Stand 26.03.2017]; Film mit englischen Untertiteln <http://www.arcoiris.tv/scheda/it/14015/> [Stand 26.03.2017]

UNESCO TV Portuguese: Museu de Imagens do Inconsciente. 2016, 13 min., farbig; http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details&id=4201 [Stand 27.05.2017]

FRIE
RESERVERS

P.O. BOX 607638 · ORLANDO, FL 32860 · (407) 886-3100

ASSIGNMENT:

Lawrence (Arthur)

A-950

INSERT EMULSION SIDE DOWN

011EX821
STYLE NO. 1PQ-418

FILE NO.:

B-21

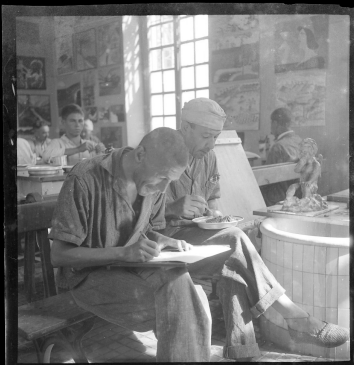


Abb. 1 Kontaktabzug 1/5. Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

35

P.O. BOX 607638 • ORLANDO, FL 32860 • (407) 886-3100
February 1950
ASSIGNMENT

INSERT EMULSION SIDE DOWN

FILE NO.

01 ex B22
STY NO 0080-408

B-22



Abb. 2 Kontaktabzug 2/5. Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

File
SERVERS

P.O. BOX 607638 · ORLANDO, FL 32860 · (407) 886-3100

ASSIGNMENT:

January (1950)

INSERT EMULSION SIDE DOWN

FILE NO.:

B-23

011X B23
STYLE NO. J20-41B



Abb. 3 Kontaktabzug 3/5. Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

IC®
/ERS

P.O. BOX 607638 · ORLANDO, FL 32860 · (407) 386-3100

INSERT EMULSION SIDE DOWN

ASSIGNMENT:

Assignment (1950)

FILE NO.:

B-24

010X024
STYLE NO. 120-4UB



Abb. 4 Kontaktabzug 4/5. Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

ALICE BRILL
P.O. BOX 607638 · ORLANDO, FL 32860 · (407) 886-3100
Assignment: *Alice Brill (Rio Janeiro)*

INSERT EMULSION SIDE DOWN

010825
STYLLAGE 170-408
FILE NO.: B-25

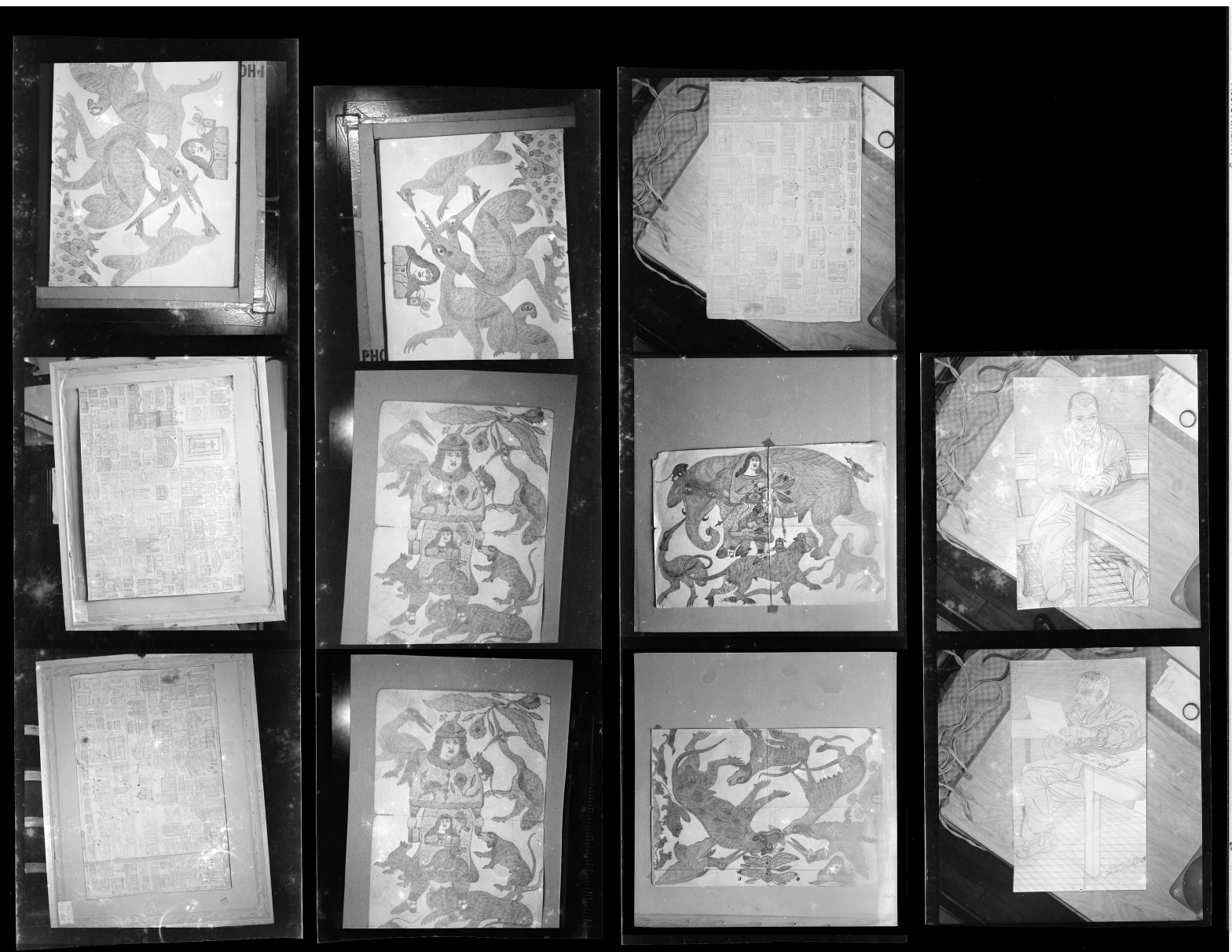


Abb. 5 Kontaktabzug 5/5. Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 6, 6a Details: nach Geschlechtern getrennt Höfe.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 7 Detail: Galerie, Verbindungsgang.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 8 Detail: Hofansicht, vergitterter Gang, Mädchen und Jungen.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 9 Detail: Innenansicht Atelier.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

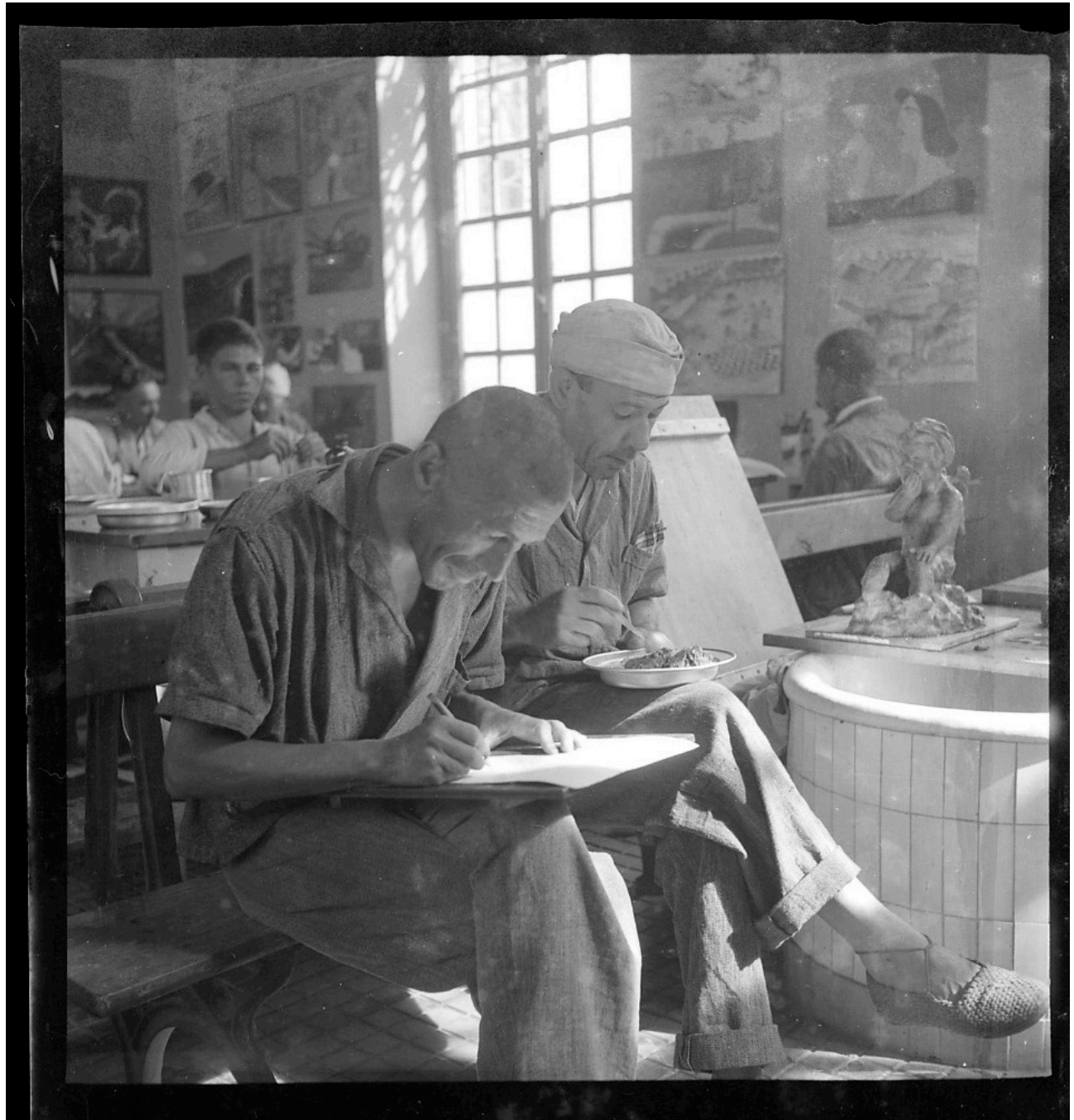


Abb. 10 Detail: Badewanne, Fliesen, Funktion des Ateliers als ehemaliger Waschraum sichtbar.

Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 11 Detail: Wasserhahn und Duschkopf vor Kunstwerken (Zeichnungen als von João Rubens Garcia identifiziert (teilweise in Habitat 35 publiziert, (vgl. Abb. 34a); oben rechts eine Kopie von Albrecht Dürers Meisterstich „Der heilige Hieronymus im Gehäus“, 1514). Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 12 Detail: Künstler, Kunstwerke an den Wänden, durch Sprossenfenster fällt Licht in das Atelier.

Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 13 Detail: Künstlerin stehend vor einer Wand voller Kunstwerke (identifiziert als Hay-dée, vgl. Zeichnung „Um Leão“, Abb. 19, 19a und 23).
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 14 Detail: Künstler sitzend, identifiziert als Sergio.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 15 Detail: Künstler rauchend.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 16 Detail: Künstler malend.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 17 Detail: Künstler lesend.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 18 Detail: Künstler in die Ferne blickend und rauchend.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 19 Bild von Haydée „Um Leão“, auf einer Bank stehend.
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

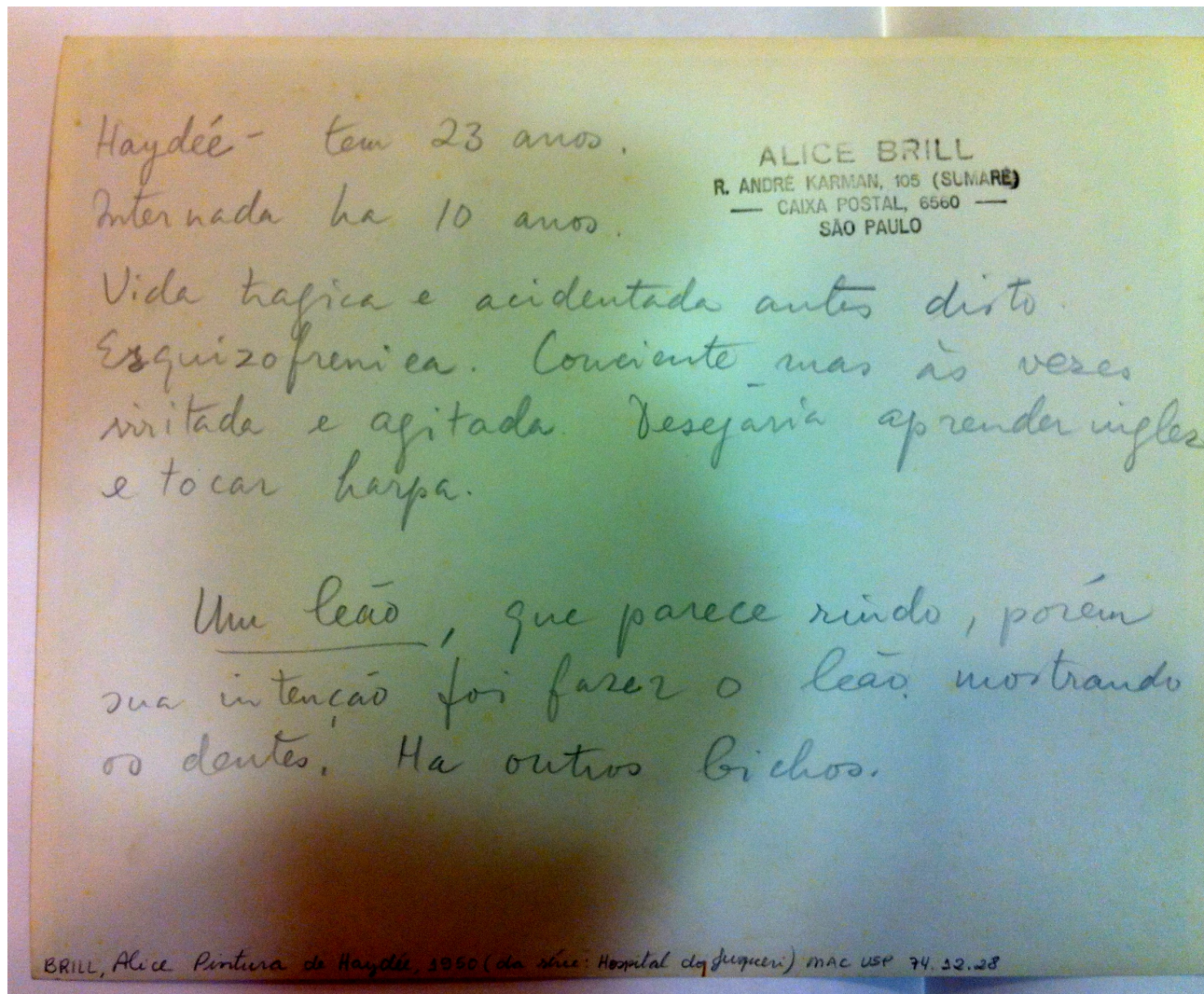


Abb. 19a Rückseite des Bildes eines Löwen von Haydée.

„Haydée – ist 23 Jahre alt. Seit 10 Jahren interniert. Davor tragisches und zerklüftetes Leben. Schizophren. Bewusst aber manchmal ungewöhnlich und bewegt. Möchte Englisch lernen und Harfe spielen. Ein Löwe, der zu grinsen scheint, aber ihre [Haydées] Absicht war es, einen zähnefletschenden Löwen zu malen. Es gibt auch andere Tiere.“ (Übersetzung der Autorin)
Abzug 74.41.28. Archiv MAC-USP.

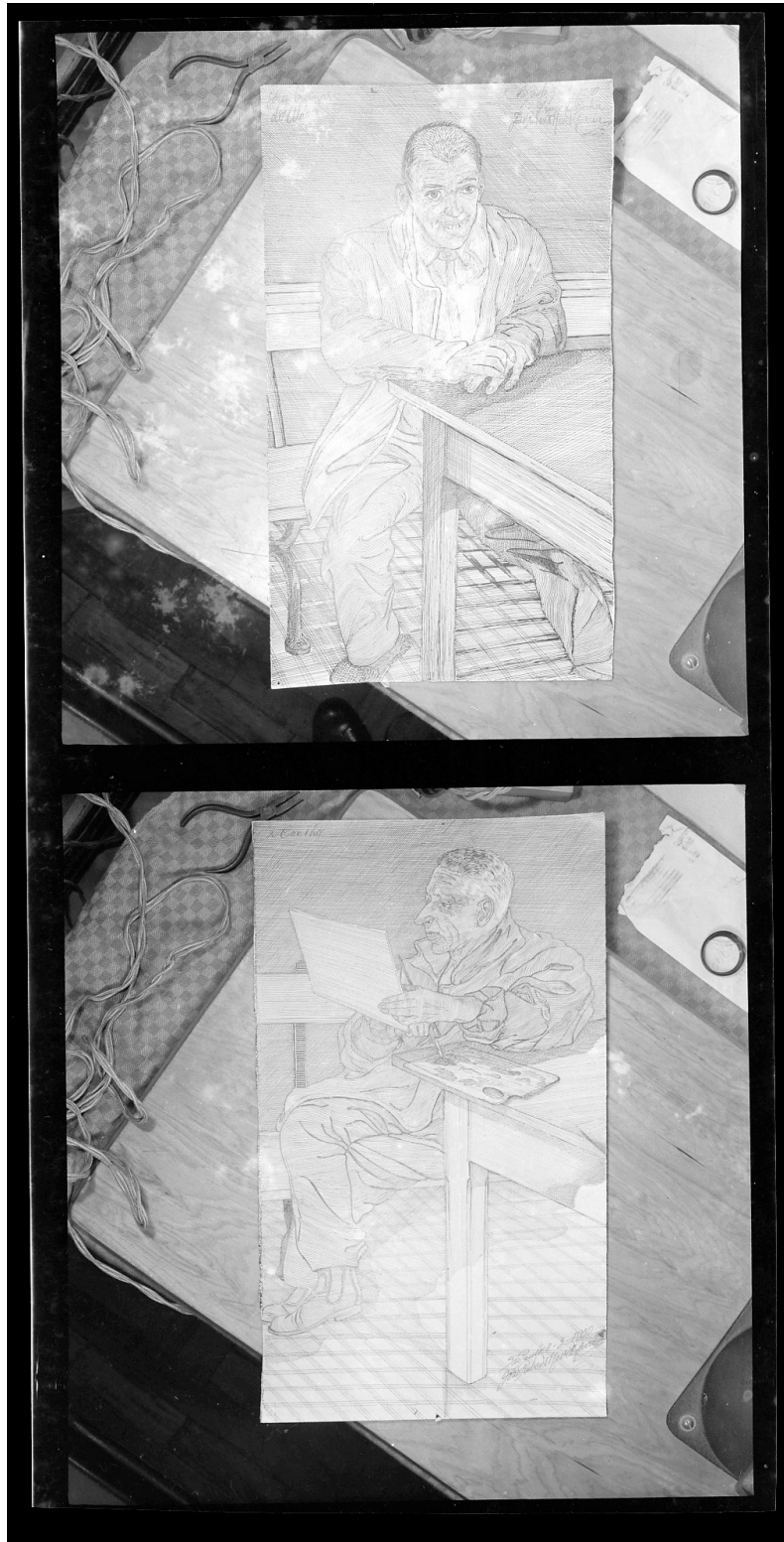


Abb. 20, 20a Zeichnungen auf einem Tisch liegend (als von João Rubens Garcia identifiziert, oben Portrait beschriftet mit „Lembranças do Aldo“ [Erinnerungen an Aldo], unten beschriftet als Portrait von „J. Coelho“, beide 1950).
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

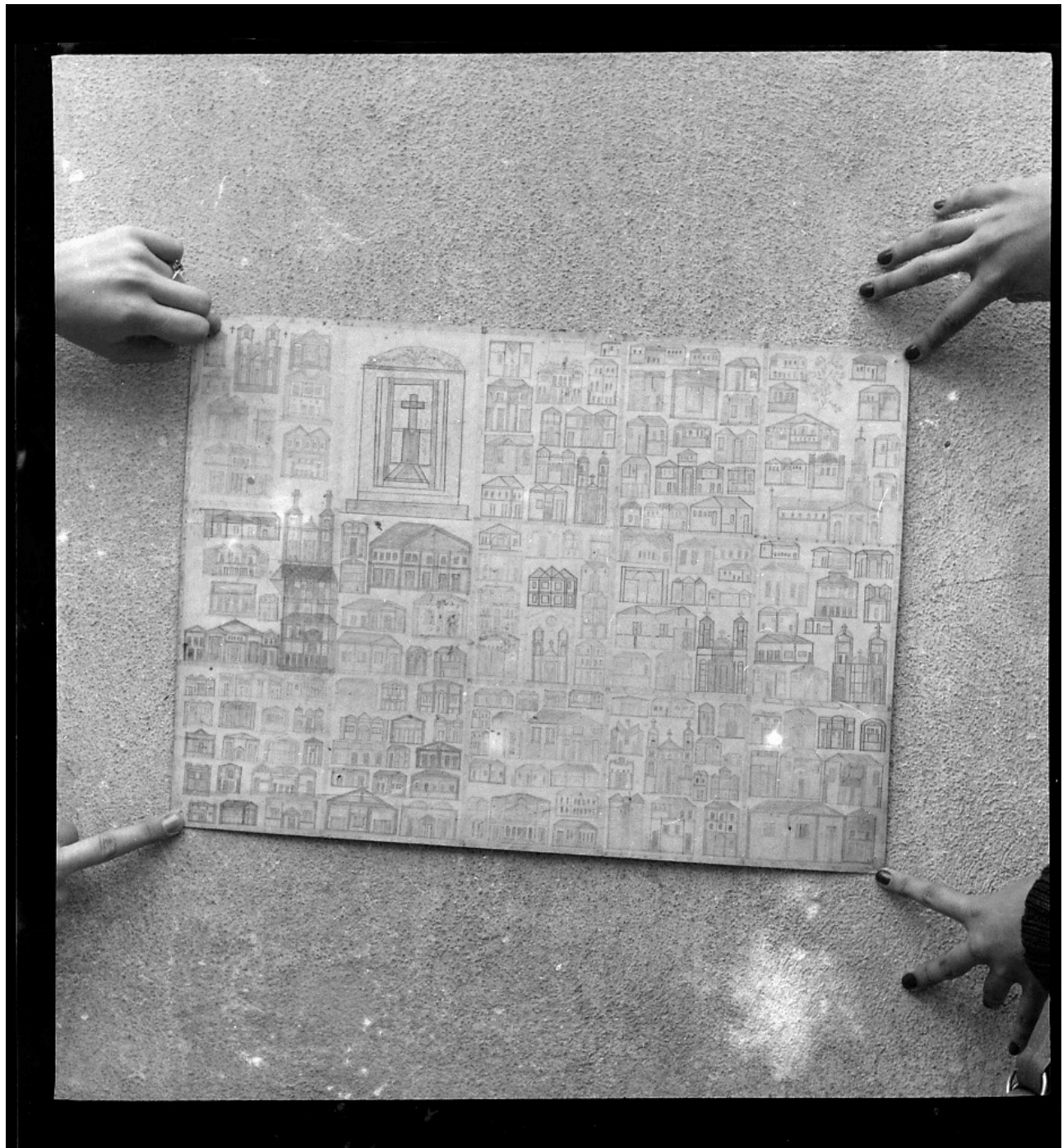


Abb. 21 Vier Hände halten eine Zeichnung (als Werk von Téofilo identifiziert).
Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 22 Details: Zeichnungen (als Werk von João Rubens Neves Garcia „Lembranças do Aldo“ identifiziert

(unten, vgl. Abb. 20 und „Fassaden“ von Téofilo). Nun auf neutralem Hintergrund (Rückseite eines gerahmten Gemäldes).

Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 23 Vergleichsbild des Löwen von Haydée, Abzug MAC-USP (siehe Abb. 19 Alice Brill / Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro).
Abzug 74.41.28. Archiv MAC-USP.

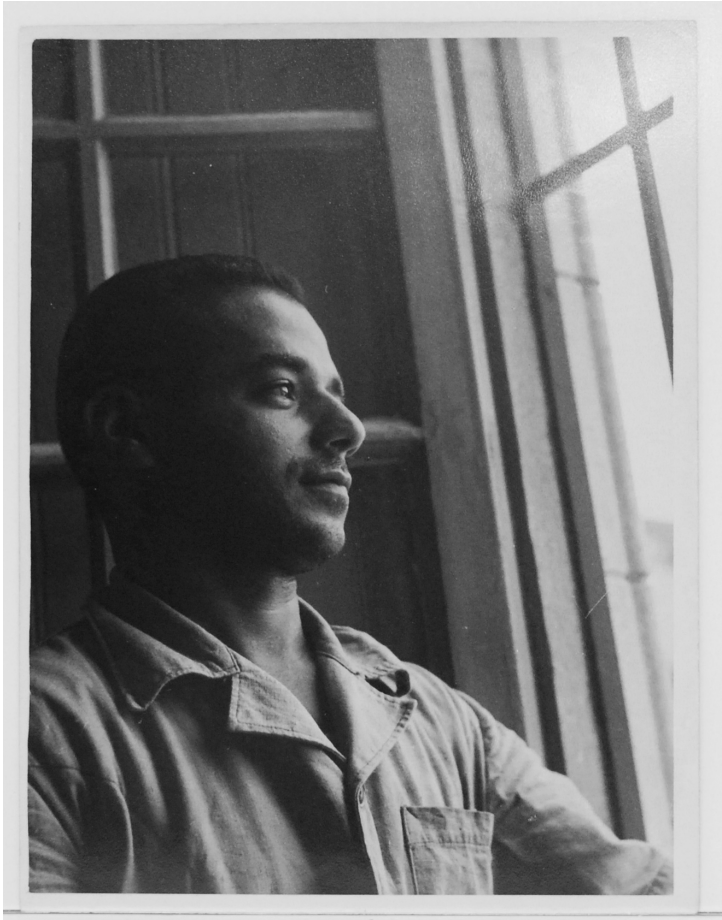


Abb. 24, 24a Vergleich der Beschneidung, IMS und MAC-USP.
Detail: Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (unten).
Abzug 74.41.26. Archiv MAC-USP (oben).

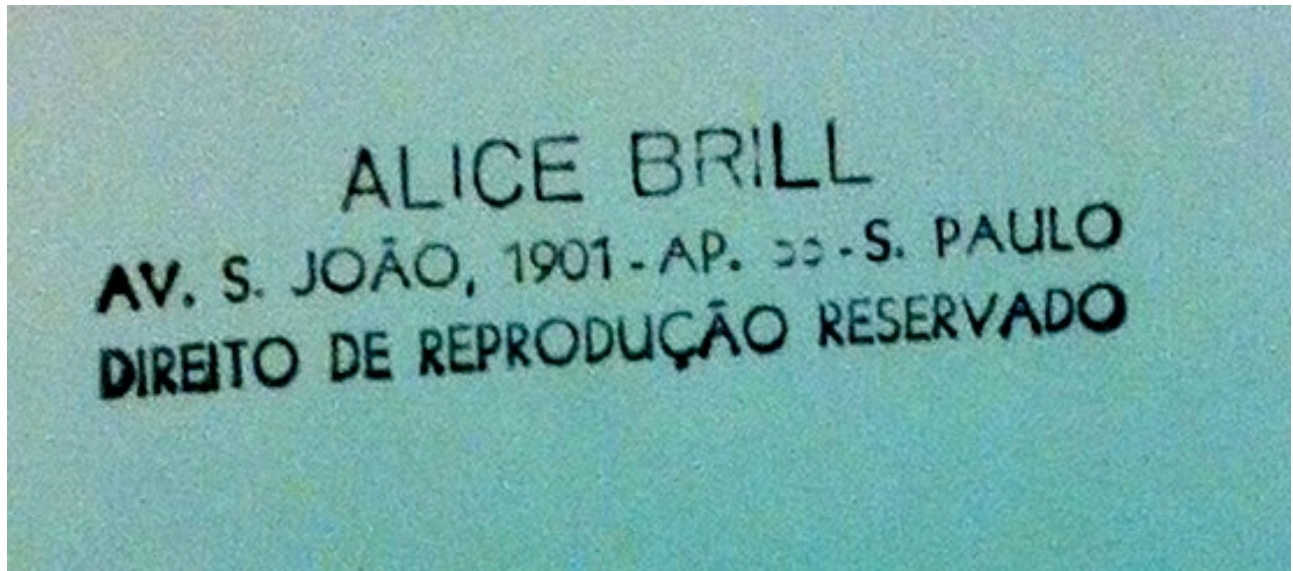
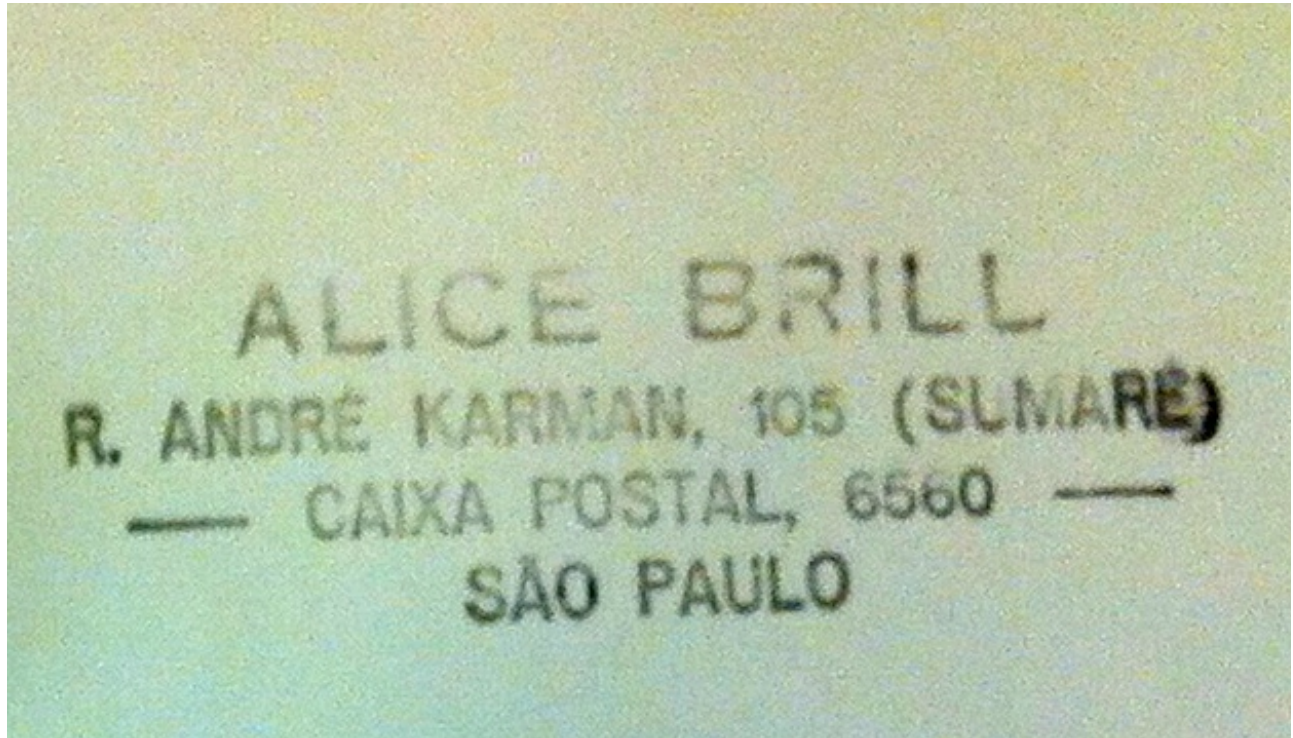


Abb. 25, 25a Stempel von Alice Brill.
Abzüge 74.41.26, 1974.12.30, Archiv MAC-USP.

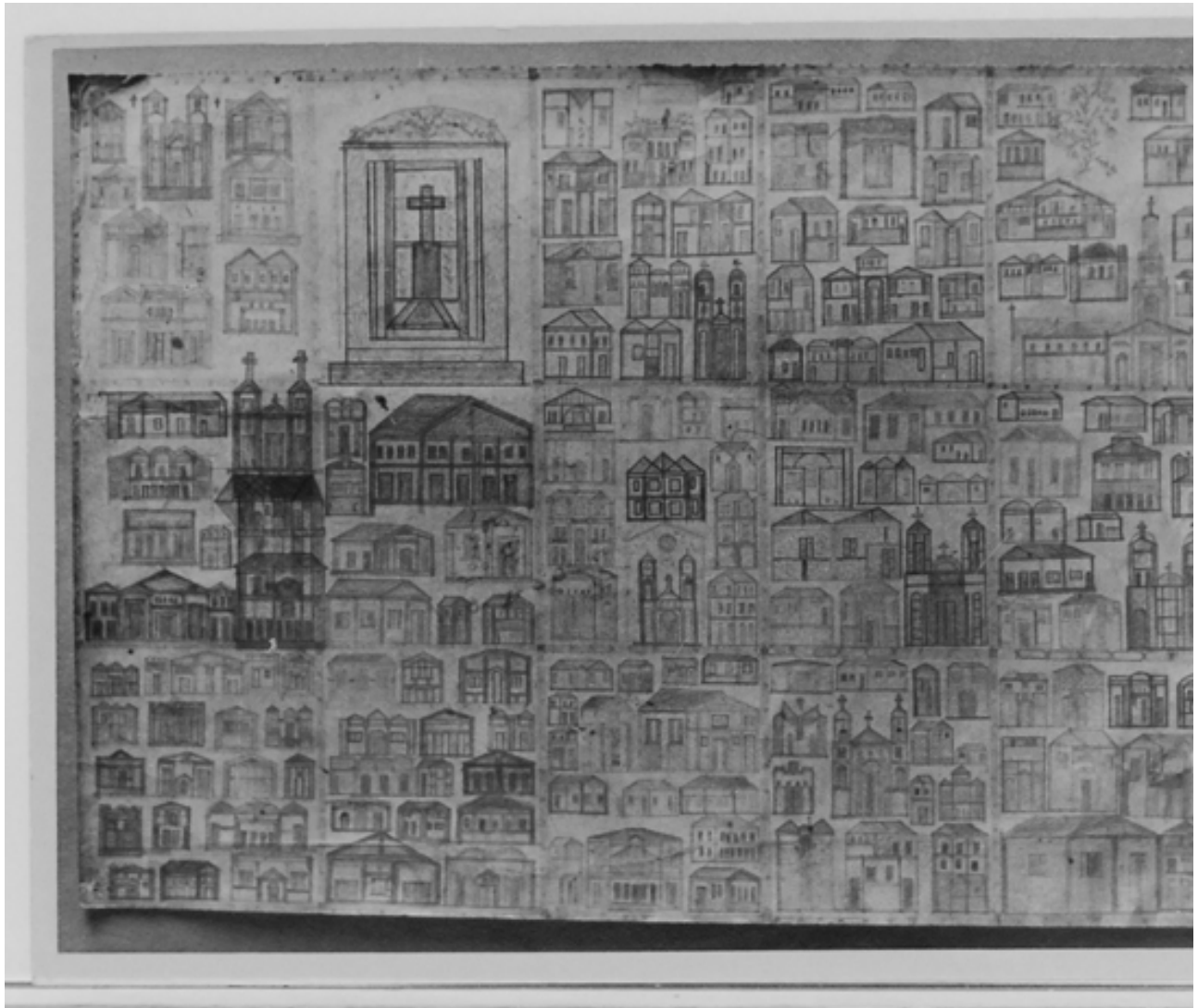


Abb. 26 Zeichnung „Fassaden“ von Teófilo
Abzug 1974.12.30, Archiv MAC-USP.

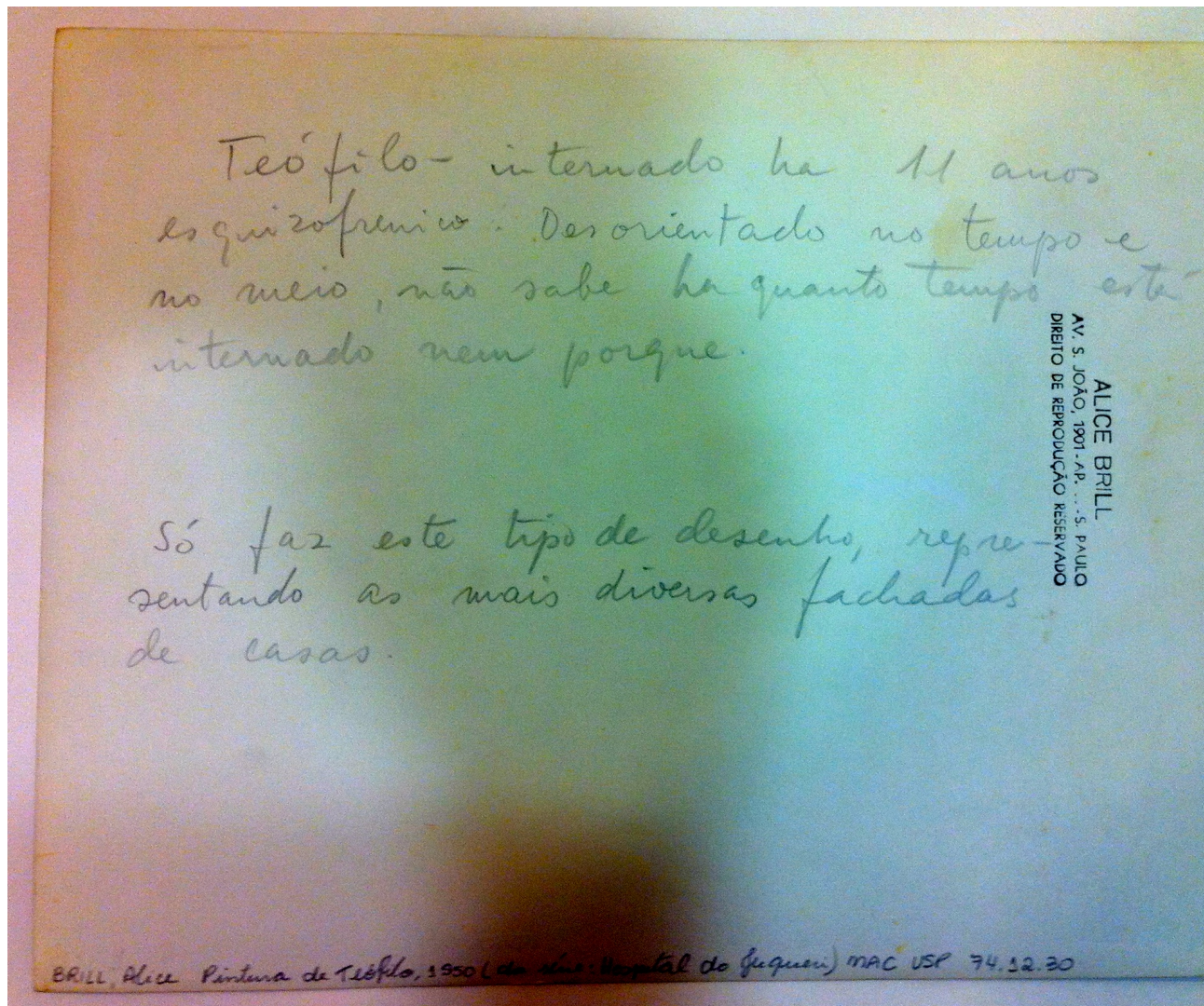


Abb. 26a Notiz Alice Brill (Beschreibung von José Téofilo)
Abzug, Verso 1974.12.30. Archiv MAC-USP.

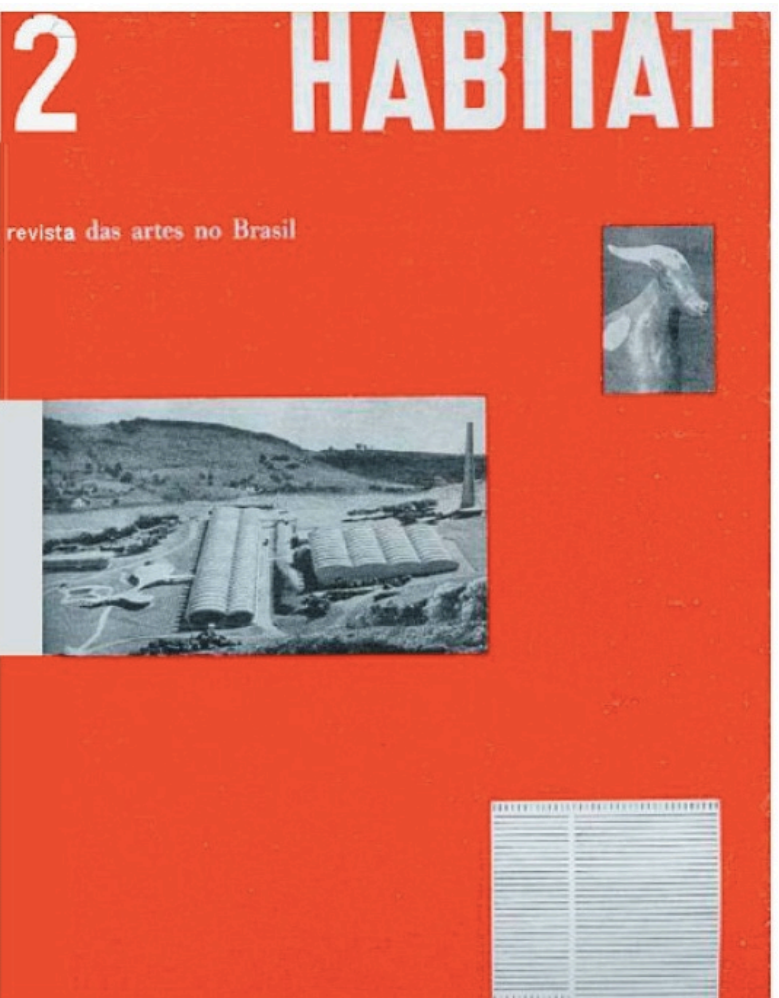
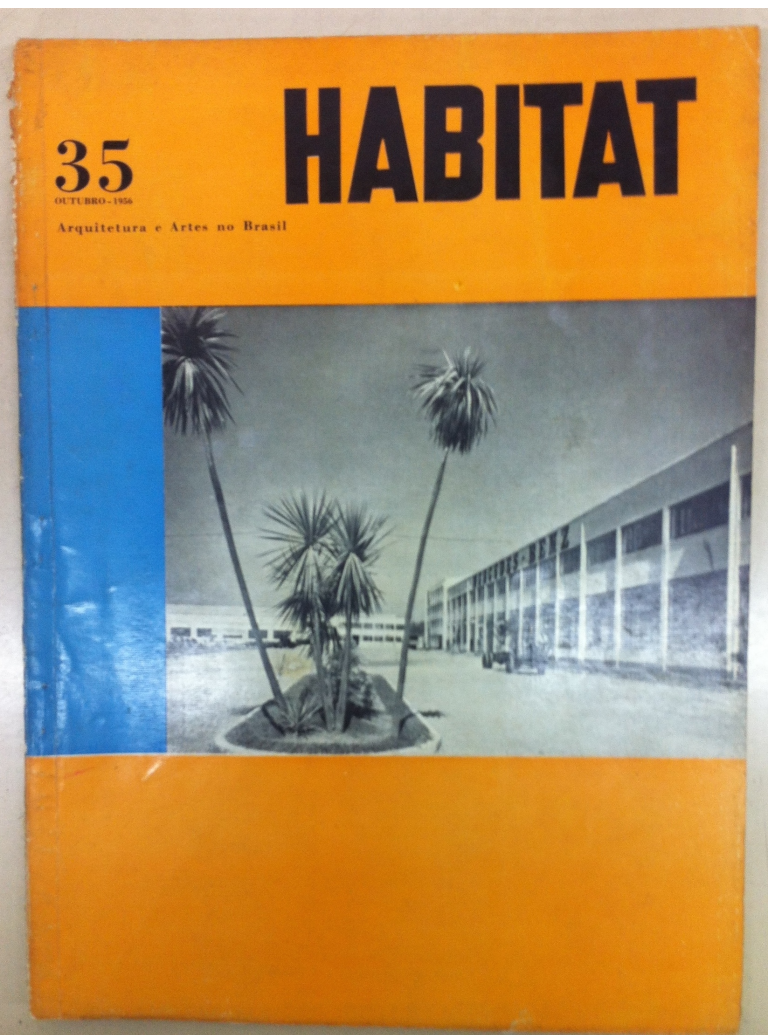


Abb. 27, 27a Cover Habitar 2, 1951 (unten). In: Terenzi Stuchi, Fabiana: Revista Habitar: um olhar modern sobre os anos 50 em São Paulo. São Paulo 2007, S. 8.
Cover Habitar 35, 1956 (oben).



José Theofilo, Composição de arquiteturas

Pintores sem saber

JOSE THEOPHILO R.

Pardo, brasileiro, solteiro, 32 anos, Curitiba.

Foi internado no Jaquari em 18-7-1944.

DIAGNÓSTICO: Esquizofrenia catatônica com apatia e indiferentismo. Do interrogatório que lhe fizemos podemos deduzir com certa dificuldade que é filho de família numerosa. O pai era marceneiro, a mãe bordadeira. Seus irmãos eram em número de 10. O paciente devia ter sido o 5.º filho. Frequentou escola primária, trabalhou como servente de pedreiro e depois concertando "linha de automóvel". "Linha de automóvel" para ele é estrada de rodagem.

Faz as casinhas dos seus desenhos "por encomenda, do Sr. Antonio". Não sabe explicar melhor e demonstra grande incoerência de idéias. Assim, quando queremos saber quem é o Sr. Antonio e porque lhe fez encomendas explica que "todo o dia é a mesma coisa", que "para nós trabalhadores de serviço pesado, é di-

ficil fazer outras coisas". Só santo e casas ele é capaz de fazer. Foi na escola que "ensina só ler, escrever e fazer contas". O resto aprendeu no si de vida. Si de vida significa com a prática. Não tendo feito santos, respondeu, ao que lhe perguntamos, que tem quem os faça, que aqui todos fazem e que não confia ainda no seu serviço e na sua prática. Em geral não é coerente e há certa dificuldade em estabelecer compreensão satisfatória sobre o que nos explica. Sobretudo, a apatia e falta de interesse são o traço essencial nesse caso. Seu trabalho é espontâneo e feito de pura imaginação. Os materiais que usa são lápis e caixas de fósforos ou lâminas de metal como régua. Trabalha lentamente, sem entusiasmo, sem comentários. Apenas atende, quando o chamamos e responde estritamente ao que lhe perguntamos. É sempre calmo e dócil. Da sua vida atual, nada transparece de curioso ou importante. Se o deixamos entregue à sua própria iniciativa, na Colônia,

onde está internado, ocupa-se precariamente, de pequenos serviços domésticos, mas sem interesse, numa atividade lenta e sempre igual. A característica do seu desenho é o traço geométrico feito da maneira como descrevemos. Não há, na infinidade de casas e igrejas que ele desenhava, dois modelos iguais. Parece-nos ser um belo exemplo de estereotipia com verdadeiro negativismo. Quanto a relação que se possa fazer entre o seu trabalho gráfico e a sua conduta habitual, podemos admitir que a sua conduta é estereotipada; não lhe notamos negativismo propriamente dito, mas apenas apatia. Surge aqui a idéia de uma condição interna no paciente, só revelada pelo seu trabalho gráfico mas sem repercussão na atividade geral. Esta condição dependeria de um conflito do paciente consigo mesmo, inconsciente e expressa pela incapacidade de se repetir nos detalhes, embora podendo se repetir através dos mesmos modelos.

MARIO YAHN

Abb. 28 Artikel von Yahn, Mario: Pintores sem saber. Illustration von José Theofilo: Composição de arquiteturas.

In: Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil, 2,1951, S. 27.

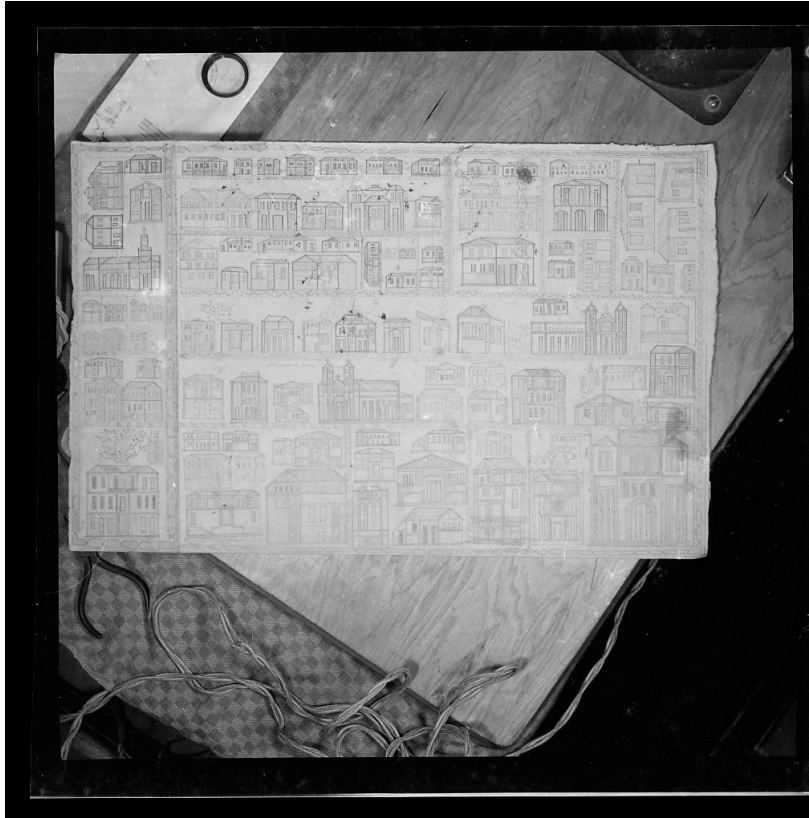


Abb. 29, 29a Farbimpression von José Theofilo: Composição de arquiteturas. Vergleich MAC-USP und Habitat.

Detail: Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro (unten).

Abzug 74.41.26. Archiv MAC-USP (oben) Vergleich MAC-USP (unten) in Habitat und Detail (oben).

2

SUMÁRIO

Construção da nova cidade: Brasília 1

A arte ingênua — José Geraldo Vieira 2

O desenhistas José Claudio 12

Revistas surrealistas 14

A pintura nas margens do Congo — Manoel Germano 16

Renina Katz 19

Ione Saldanha 20

Eleonore Koch 21

A Didática de Arte da Biblioteca Municipal 22

No Dibrapera: O acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo 23

Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: V. Lúcio Costa — Geraldo Perras 28

Santário de São Judas Tadeu, Rio — arq. Sérgio W. Bernardes 44

Colégio São Vicente de Paula, Rio — arq. Hof W. Hüther e Paulo M. Machado 43

A nova fábrica da Mercedes-Benz em São Bernardo do Campo — Projeto: Constr. Forma 50

Casa de campo de um arquiteto em Teresópolis — arq. Américo R. Campello 54

Usina Linsmeyer, Rio Pardo — arq. E. R. Carvalho Mungu e Ariaki Kato 56

Exposições, Museus e Galerias 61

Noticiário de Arquitetura 63

ASSINATURAS

Brasil:
(12 números anuais) porte simples Cr\$ 400,00
(12 números anuais) porte registr. Cr\$ 460,00

Exterior:
(12 números anuais) porte registr. US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS

Brasil:
Porte simples Cr\$ 40,00
Porte registr. Cr\$ 45,00

Exterior:
Porte registr. US\$ 1,50

NÚMEROS AVULSOS ATRASADOS

ANOS I - II - III - IV - V

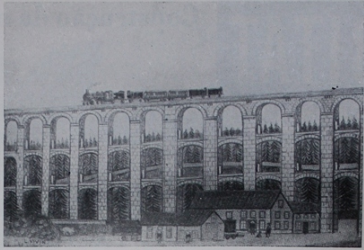
Brasil:
Porte registr. Cr\$ 75,00

Exterior:
Porte registr. US\$ 1,75

ANO VI

Brasil:
Porte registr. Cr\$ 65,00

Exterior:
Porte registr. US\$ 1,75



Vivin, "Trem".

A arte "ingênua"

José Geraldo Vieira

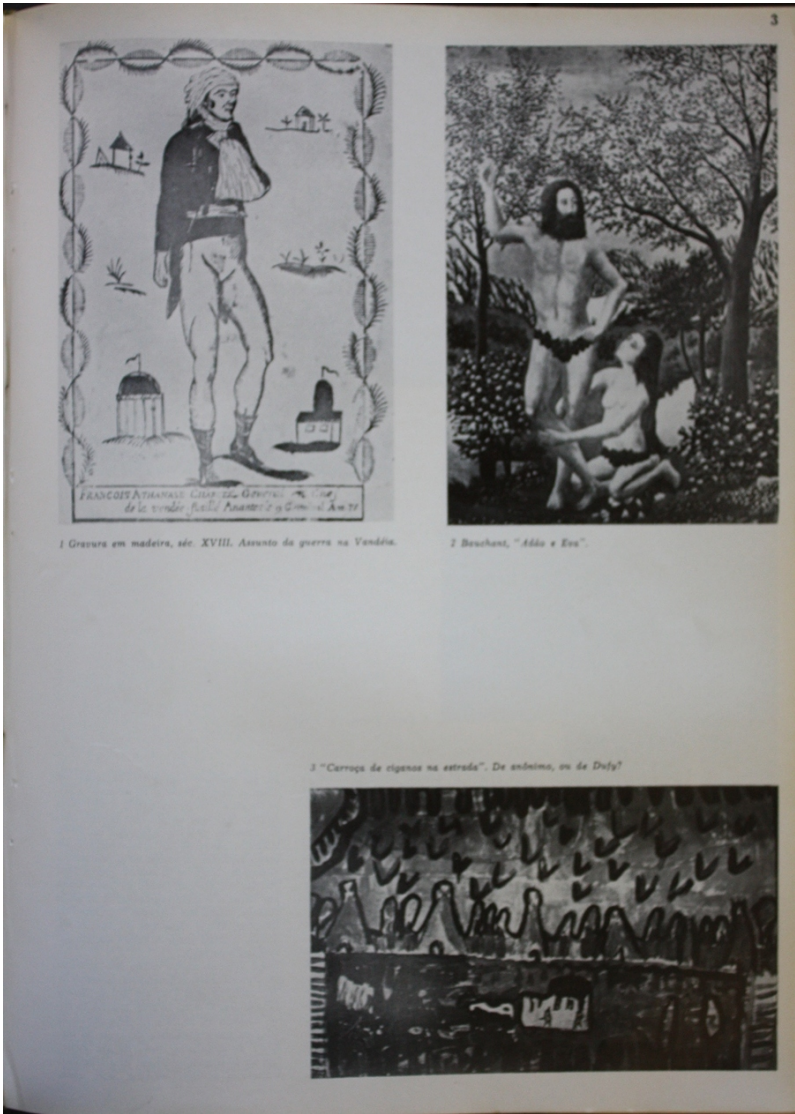
Críticos e cientistas interessam-se pela chamada arte ingênua, ou de pessoas que nem chegam a ser autodidatas, mas que obedecem a uma vocação e a realizam com espontaneidade que nunca sai dos limites de um dom não evoluído tecnicamente. A tal respeito sempre houve, desde a Idade Média (ou antes já nas catacumbas para não chegarmos às grutas pré-históricas) casos extraordinários; não porque ascendam à arte evoluída para artesanato, mas exatamente porque consavam a ingenuidade através de características lineares, cromáticas e temáticas, ignorando no mais das vezes problemas de planos e perspectivas; porque se distinguem por uma especificidade qualitativa onde o exótico ou o natural se manifestam, através de elaborações muito pessoais. Essa vocação instintiva, quando não deturpada pelo tirocinio técnico ou pelo desenvolvimento didático, chega a criar obra de arte onde transparece um estado de graça que formará paradoxalmente uma "escola", a dos primitivos.

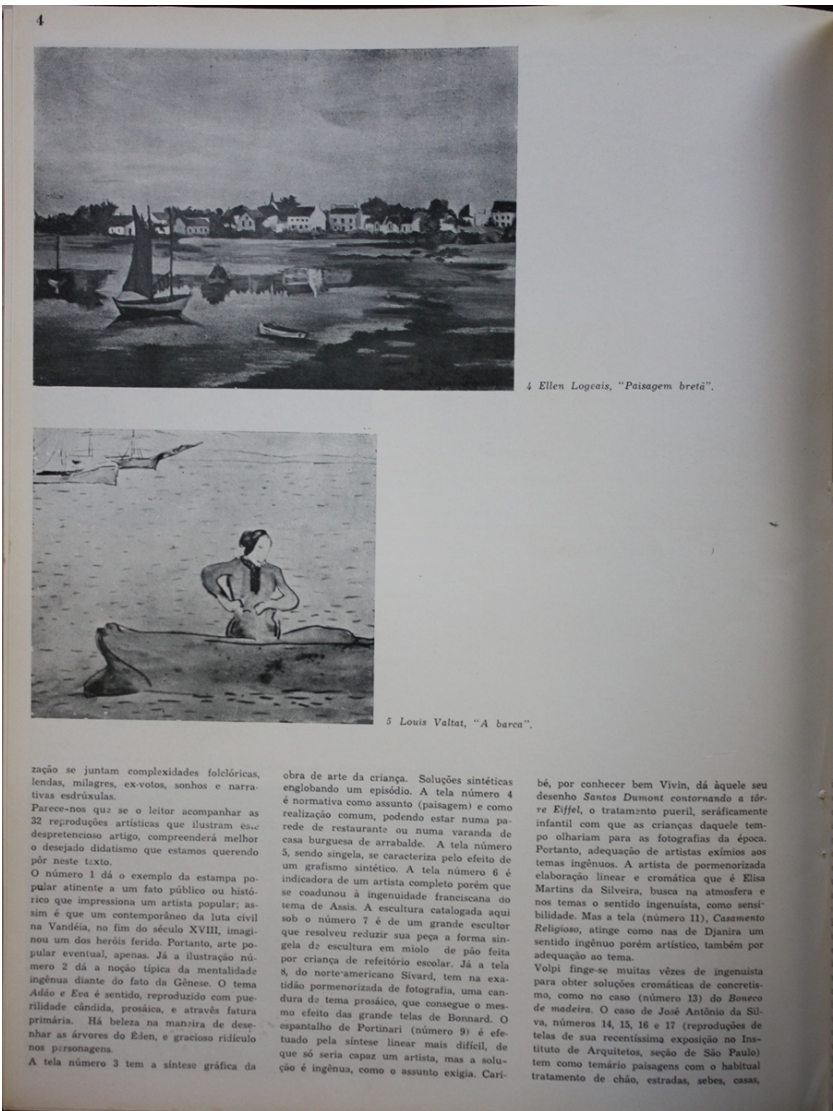
Não é obrigatório o tema normativo, rotineiro; também a pintura fantástica pode ser ingênua quando os temas são oniricamente tratados com atributos empíricos de forma, cor e composição. Também não se diga que grandes artistas não possam fazer arte ingênua; basta que "tratem" os assuntos segundo soluções primárias ou escolham temas demasiado simples. Na historiografia dos modernos pintores primitivos há grandes nomes como os de Bauchant, Bombois, Peyronnet, Vivin, Pippin e Gatch; mas poucos chegaram a um sentido gráfico e a um estado plástico que atingiram Henri Rousseau e Séraphine Louis. Recentemente um estudo de Michèle Seuriere analisa exatamente os atributos impessoais da arte primitiva, que por sua pureza e falta de índole chega a ser uma arte anônima, por sua qualidade essencial de espontaneidade, onde não há o mínimo expressionismo. Isso distinguiria, a nosso ver, a arte ingênua da arte fantástica e, principalmente, da arte dos alienados. A arte ingênua queda-se num estágio de infância; isto é, o artista trabalha com mentalidade

insuficiente (tecnicamente) de criança e com inocência pueril. Já o fantástico, quando empírico na técnica, deixa traspassar sua imaginação e se torna sem saber onírico e surrealista.

Há, portanto, que distinguir na chamada arte ingênua aquela constância quase estatística de má pintura técnica, porém com qualidades, *quand même*. A própria visão do mundo é apequenada, mal expressa em formas e em cores, porém com uma personalidade inédita. O indivíduo aproxima-se de uma natureza, de uma paisagem, de uma rua, de uma figura humana, e pinta o que o artista culto julga ser rotineiro, prosaico, anti-artístico. E, pintando um assunto prosaico, trivial, atinge não raro uma candura que se assemelha à das crianças vendo o mundo nos domingos nos passeios com os pais. A tarefa de certos pintores operários que instalam cenas bucolicas — lagos, bosques, pratinhos, barcos — em paredes de cafés, em trechos de varandas, em tetos de restaurantes, etc., no mais das vezes não chega a ser arte. Não interessa. Mas às vezes, nesse repertório de acaso de boteco, clubes, casas-de-pasto, há cenas de interesse, verdadeira arte primitiva. Trata-se de uma arte populista, anônima, que não raro chega ao patético através do erro, ou ao exato através da inútil paciência.

Na pintura normativa, Lefranc, por exemplo, e Bombois, têm compreensão de espaço, de perspectiva, de forma, de cor, de proporção; é apenas a índole pueril de ver, sentir e apresentar os temas que os torna pintores primitivos. Ao passo que o tratamento que Vivin, O'Brady e Sivard dão a casas, ruas, figuras humanas, é exato, porém delineado e rematado com ingenuidade específica. Artistas ingênuos como Séraphine Louis destacam-se de imediato pela composição rítmica, pelas cores e pelo poderio de fixação de flores, principalmente. Mas na pintura fantástica, fora dos casos normativos da vida real, os pintores populares de cenas místicas, de sonhos, de delírios, de temas bíblicos, apocalípticos, desde a Idade Média até hoje, e caracterizada por uma arte onde aos atributos primários de reali-





4

4 Ellen Logeais, "Paisagem bretã".



5 Louis Valtat, "A barco".

zação se juntam complexidades folclóricas, lendas, milagres, ex-votos, sonhos e narrativas esdrúxulas.

Parcece-nos que se o leitor acompanhar as 32 reproduções artísticas que ilustram este despretencioso artigo, compreenderá melhor o desejado didatismo que estamos querendo pôr neste texto.

O número 1 dá o exemplo da estampa popular atenciosa a um fato público ou histórico que impressiona um artista popular; assim é que um contemporâneo da luta civil na Vandéia, no fim do século XVIII, imaginou um dos heróis ferido. Portanto, arte popular eventual, apenas. Já a ilustração número 2 dá a noção típica da mentalidade ingênua diante do fato da Gênese. O tema Adão e Eva é sentido, reproduzido com puerilidade cândida, prosaica, e através fatura primária. Há beleza na maneira de desenhar as árvores do Eden, e gracioso ridículo nos personagens.

A tela número 3 tem a síntese gráfica da

obra de arte da criança. Soluções sintéticas englobando um episódio. A tela número 4 é normativa como assunto (paisagem) e como realização comum, podendo estar numa parede de restaurante ou numa varanda de casa burguesa de arrabalde. A tela número 5, sendo singela, se caracteriza pelo efeito de um grafismo sintético. A tela número 6 é indicadora de um artista completo porém que se coadunou à ingenuidade franciscana do tema de Anais. A escultura catalogada aqui sob o número 7 é de um grande escultor que resolveu reduzir sua peça a forma simples de escultura em miolo de pão feita por criança de refetório escolar. Já a tela 8, do norte-americano Sivard, tem na exatidão pormenorizada de fotografia, uma candida moção de escultura em miolo de pão feita por criança de refetório escolar. Já a tela 8, do norte-americano Sivard, tem na exatidão pormenorizada de fotografia, uma candida moção de escultura em miolo de pão feita por criança de refetório escolar. Já a tela 8, do norte-americano Sivard, tem na exatidão pormenorizada de fotografia, uma candida moção de escultura em miolo de pão feita por criança de refetório escolar.

bé, por conhecer bem Vivin, dá àquele seu desenho Santos Dumont contornando a torre Eiffel, o tratamento pueril, seráficamente infantil com que as crianças daquele tempo olhariam para as fotografias da época. Portanto, adequação de artistas exímios aos temas ingênuos. A artista de pormenorizada elaboração linear e cromática que é Elisa Martins da Silveira, busca na atmosfera e nos temas o sentido ingenuista, como sensibilidade. Mas a tela (número 11), Casamento Religioso, atinge como nas de Djanira um sentido ingênuo porém artístico, também por adequação ao tema.

Volpi finge-se muitas vezes de ingenuista para obter soluções cromáticas de concretismo, como no caso (número 13) do Roscoe de madeira. O caso de José Antônio da Silva, números 14, 15, 16 e 17 (reproduções de telas de sua recentíssima exposição no Instituto de Arquitetos, seção de São Paulo) tem como tomário paisagens com o habitual tratamento de chão, estradas, sebes, casas,



5

6 Aristide Cailaud, "Cântico das criaturas".

8 Sivard, "Açougue de carne de cavalo".

7 Couturier, "Mulher andando".

árvores, plantações, aves, bichos, céus, nuvens etc. Tem evoluído na fatura linear e cromática e perdura um ingênuo total pelos atributos cândidos. Só estraga a composição quando às vezes quer ser episódico ou anecdótico. Diferencia-se de seu colega, o velho Sousa de Ilanhaem, porque este fazia coisas urbanas, largos, igrejas, jardins, ao passo que Silva se mantém bucólico, de sítio e de fazenda. A tela 26, de um alienado de Engenho de Dentro, tem como paisagem, mais beleza plástica do que as de Silva, ao passo que a paisagem em planos, do purista Sebastião (número 21) é de uma síntese excelente. As telas 18 e 19 do baiano Raimundo de Oliveira, são interpretações da Paixão, e a cena da cruz é comum, quase caricatural e portanto bem ingênua, ao passo que o *Ecce Homo* tem afinidades com a maneira de Rouault!...

Não há na tela 20, do artista do Engenho de Dentro, Baraquiel algo de pintura medieval ou de composição surrealista catalã? Esse

Leão Zungado (número 22) de uma artista do Engenho de Dentro, Haydée, não lembra uma tela de Rousseau? E não parece uma tela de Cassio M'Boy o trabalho *A Cocheira de Vicente*? O desenho número 24 parece de um aluno de Marcelo Grassmann, quando é de um esquizofrênico de asilo psiquiátrico. O trabalho número 25, de Ana, tem belos valores cromáticos e de composição. A tela número 28, do velho Cardoso, e que se acha na Tate Gallery, de Londres, é de um pintor burguês ingênuo, que fundia impressionismo com onirismo. A escultura, *Busto*, de Kieber, parece trabalho expressionista alemão. E sem dúvida os desenhos a nanquim de Rubens, do Hospital do Juqueri, são de um grande gráfico. Surpreende o número de doentes mentais que buscam desrequear-se graficamente. Ou o fazem com saudades da vida real ou expelindo visões e delírios. No grande setor da arte ingênua tudo se aglomera pela atração dos mesmos atributos: fatura primária, composição empírica, tema pueril, ou imaginário.

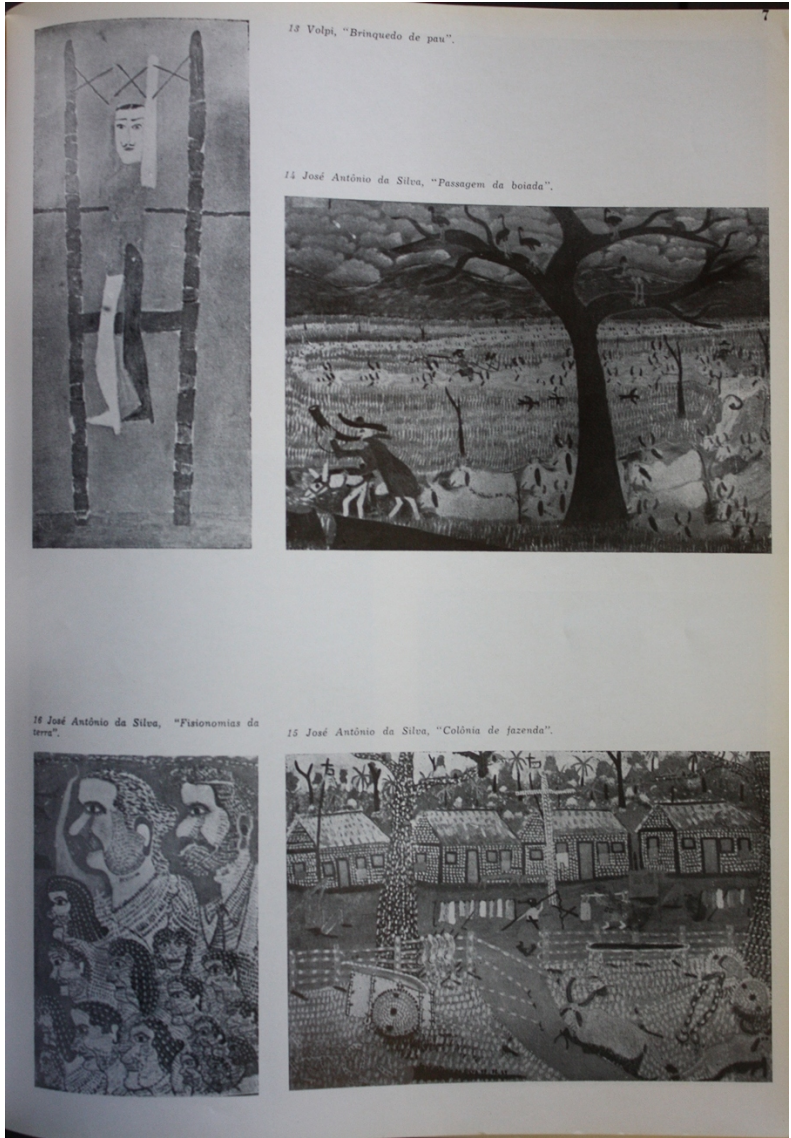
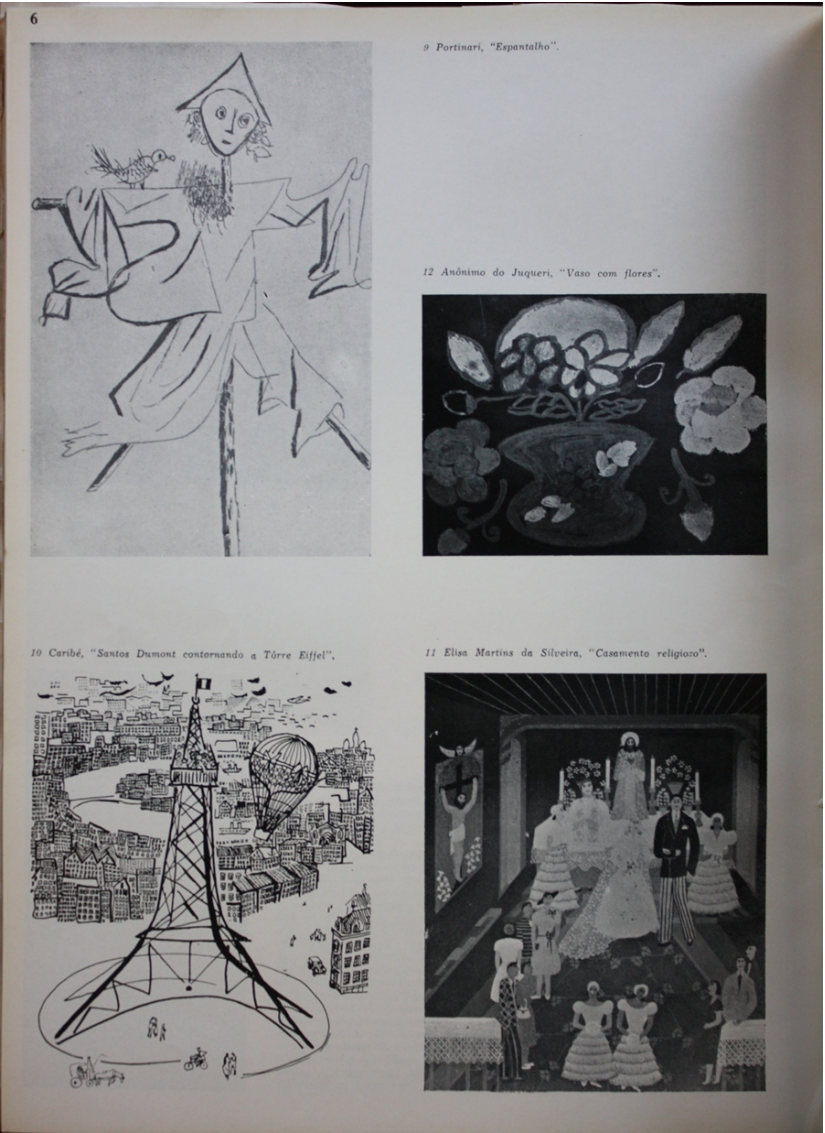


Abb. 32 (unten), 32a (oben) Viera, José Geraldo: A arte „ingênua“. In: Habitat. Arquitectura e Artes no Brasil, 35. 1956, S. 6-7.



22 Haydée, "Leão zangado".



24 Albino Braz, "Os bichos assustam a moça".

25 Ana, "Arvores".



29 Baraquiél, "Delírio".



31 Sebastião, "Paisagem".



17 José Antônio da Silva, "Fazenda de criação".



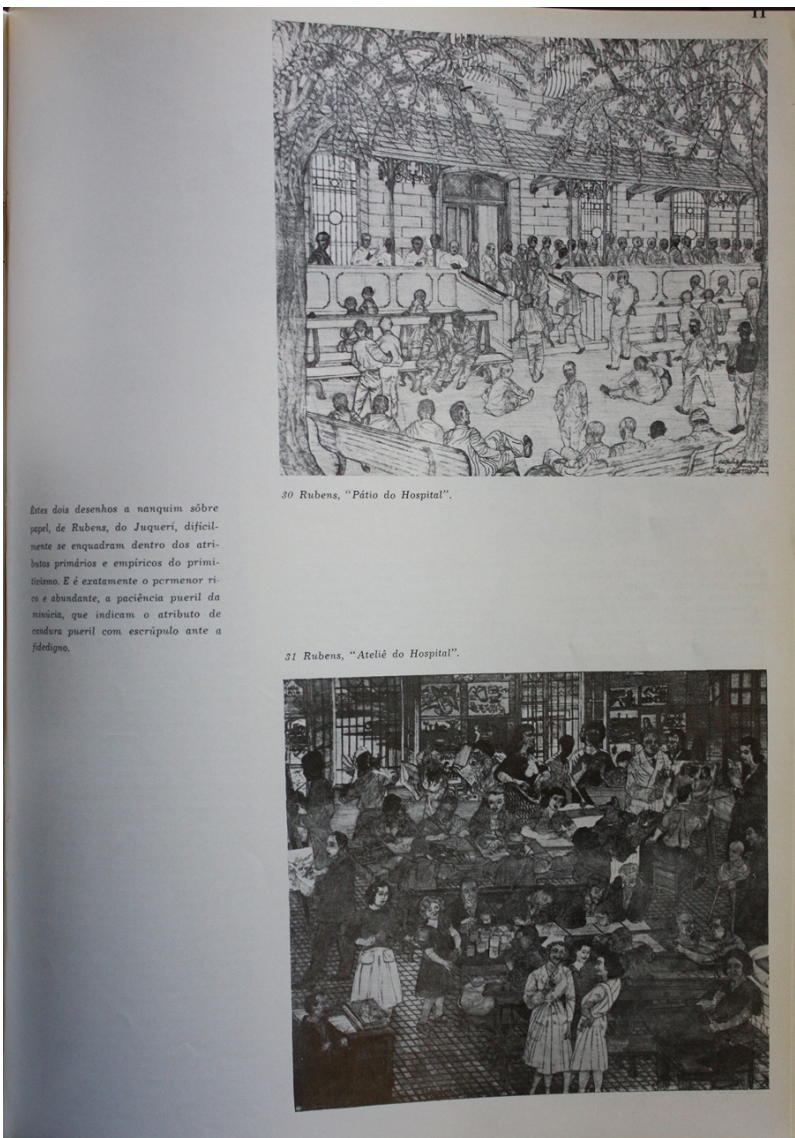
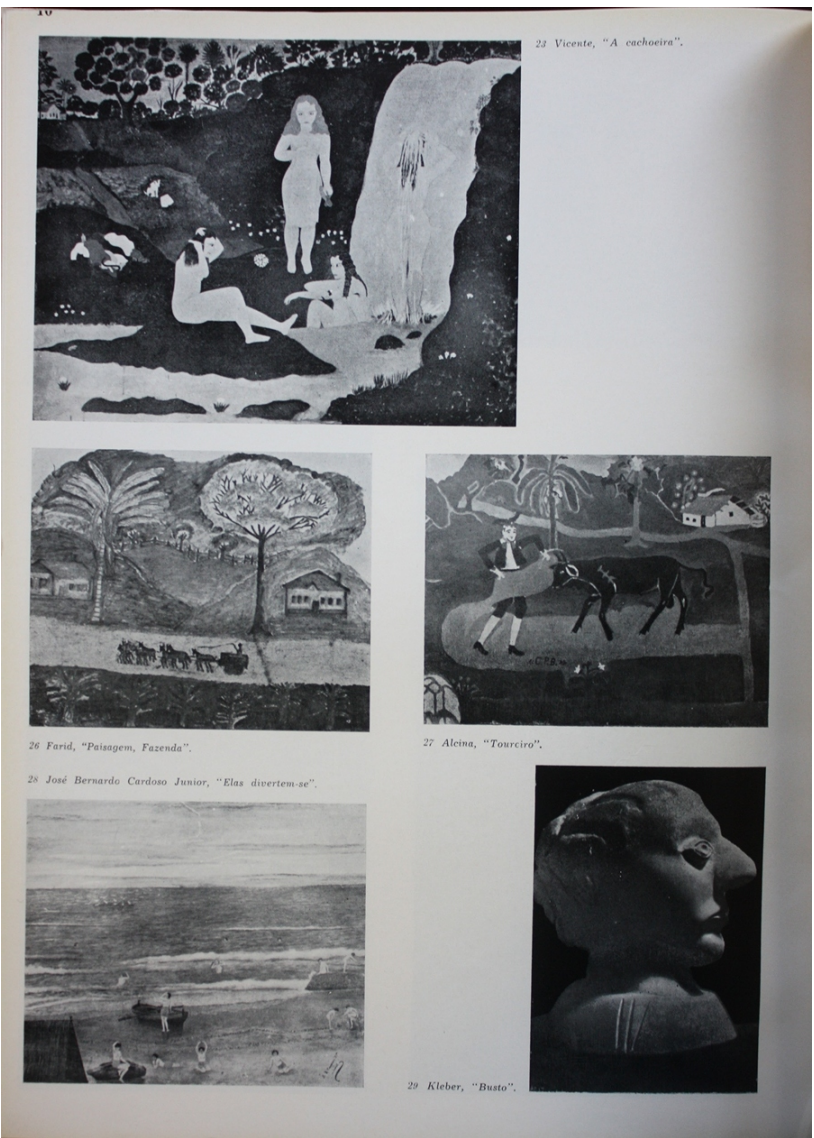
19 Raimundo de Oliveira, "Ecce Homo".

18 Raimundo de Oliveira, "Crucificação".



Abb. 33 (unten), 33a (oben) Viera, José Geraldo: A arte „ingênua“. In: Habitat. Arquitetura e Artes no Brasil, 35. 1956, S. 8-9.

Abb. 34 (unten), 34a (oben) Viera, José Geraldo: A arte „ingênua“. In: Habitat. Arquitectura e Artes no Brasil, 35. 1956, S. 10–11.



PROF. D^r. FREUD

WIEN IX., BERGGASSE 19

10. I. 1927.

Sehr geehrter Herr Kollege!

Ich danke für die freundliche Zusendung Ihrer Arbeit in den "Memorias do Hospital de Juquery", die mir wenigstens in der französischen Uebersetzung zugänglich war.

Wenn Sie uns die deutsche Uebertragung Ihrer neuen Arbeit einsenden wollen, so kann ich Ihnen versprechen, dass dieselbe in unserer Zeitschrift "Imago" eine bereitwillige Aufnahme finden wird.

Ich freue mich über dieses neue Anzeichen des Interesses, welches unserer Psychoanalyse in dem fernen Brasilien gefunden hat und bin in vorzüglicher Hochachtung

Ihr

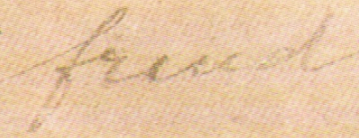


Abb. 35 Brief von Sigmund Freud an Osório César, deutsch, Wien, 10.1.1927. (S/W-Reproduktion ebenfalls im Privatarhiv von Maria Helios Corrêa de Toledo Ferraz, São Paulo).

In: Ausst.Kat. São Paulo 2000. Sigmund Freud: Conflito & Cultura/ Brasil Psicanálise & Modernismo. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaurbiand. São Paulo 2000, S. 6.



Abb. 36 Detail: wahrscheinlich Maria Leontina Franco da Costa (links) im Atelier mit PatientInnen.

Alice Brill, 1950, Archiv Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.



Abb. 37 Emygdio de Barros (rechts) und weitere Patienten in der Buchbinderei, Centro Psiquiátrico Nacional. 1947. FotografIn unbekannt.
Archiv der Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.



Abb. 38, 38a Erste Ausstellung der Patientenkunst im *CPPII.*, Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, 1946. FotografIn unbekannt.
Archiv der Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.



Abb. 39 (v.l.n.r.) Almir Mavignier, Frau von Leon Degand (Vorname unbekannt), Emygdio de Barros, Nise da Silveira, ca. 1949.

FotografIn unbekannt (vermutlich Léon Degand).

Archiv der Sociedade Amigos de Museu de Imagens do Inconsciente.

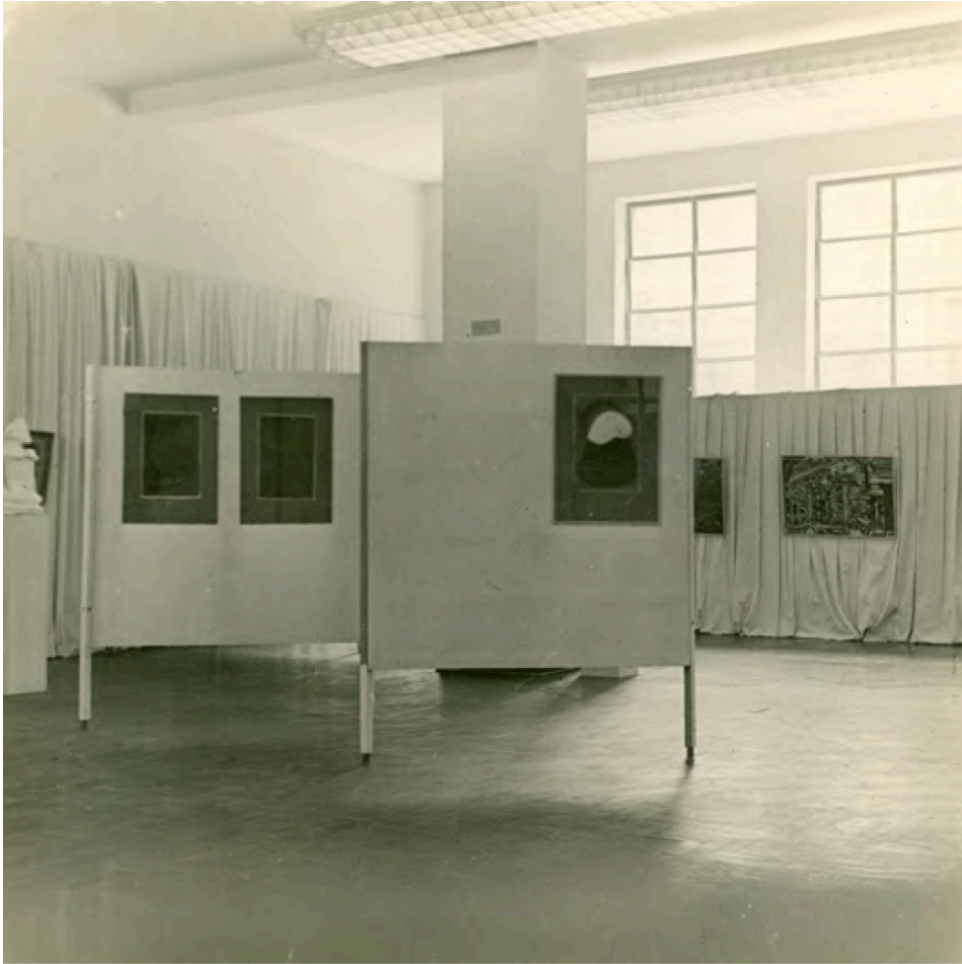


Abb. 40 Ausstellungsansicht *9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* im MAM-SP, 1949

FotografIn unbekannt.

Archiv der Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.

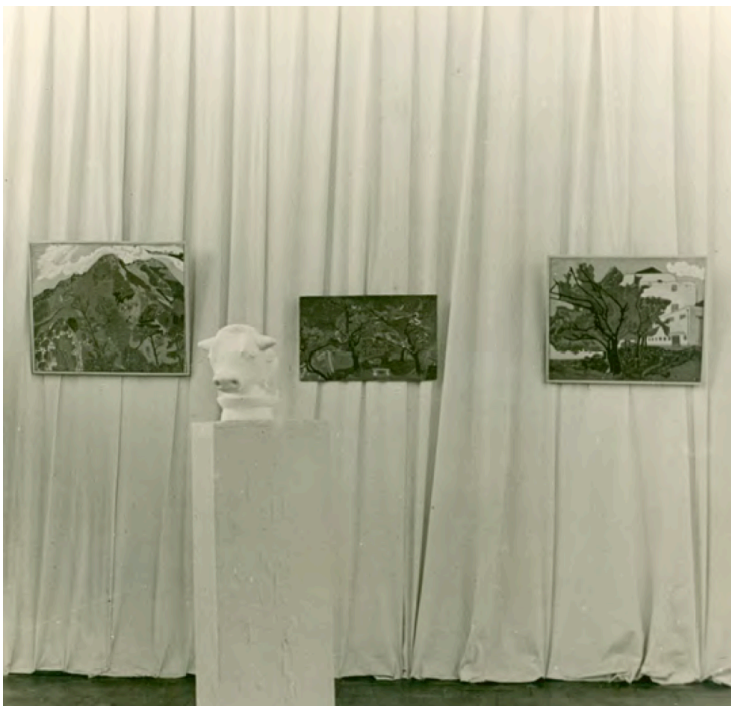


Abb. 41, 41a Ausstellungsansicht *9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* im MAM-SP 1949.

FotografIn unbekannt.

Archiv der Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente.



Abb. 42. Lygia Clark in ihrer „clinic“ mit einem „relationalen Objekt“, 1984.
Screenshot (Lena Schäffler) aus: Carneiro, Mário: Lygia Clark. Memória do Corpo, Dokumentarfilm, 1984, 34 min. Rio Arte Vídeo, mit der Unterstützung von MEC, SEC, FUNARTE und INAC. Erstmalig ausgestrahlt im Paço das Artes, 1989, Min. 7:24.
<https://www.youtube.com/watch?v=9ymjW6yVKAq> [21.01.2018]

Kurzfassung

Ziel: Das übergeordnete Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Analyse der Dynamiken zwischen psychiatrischer Praxis und bildender Kunst in Brasilien von 1920 bis 1980 und die in dieser Zeit entstandenen Institutionen in ihrer Neuheit einzuordnen.

Die spezifischen Ziele waren (I) zu beschreiben, mit Hilfe welcher ProtagonistInnen die Kunst als klinische Anwendung Eingang in die Psychiatrie fand, (II) aufzuzeigen, unter welchen Umständen und an welchen Orten die PatientInnen arbeiten konnten, (III) zu zeigen, wie die Kunstanwendungen in der Psychiatrie als Aspekt der Behandlung von PatientInnen dokumentiert und rezipiert wurden, (IV) gegenüberzustellen, mit welchen medizinischen, gesellschaftlichen und politischen Vorbedingungen sich die MedizinerInnen und KünstlerInnen konfrontiert sahen und (V) zu erforschen, zu welcher Institutionalisierung und Institutionskritik die neuen Dynamiken an der Grenze von Kunst und Psychiatrie geführt haben. Folgende **Methoden** wurden angewandt: (I) Systematische Literaturrecherche, (II) ExpertInnenbefragung und Interviews, (III) Analyse von filmischem Material. **Ergebnisse:** (I) drei medizinische ProtagonistInnen wurden identifiziert: Osório César, Nise da Silveira und Lula Wanderley (II) sowie drei KünstlerInnen: Alice Brill, Almir Mavignier und Lygia Clark. Nur aufgrund des gemeinsamen unberirrten Strebens der zwei Gruppen, die sich auch gegen die Repressionen der Diktatur ab den 1950er Jahren zur Wehr setzten, wurden Kunstateliers (César), Museen (Silveira) und neue Freiheiten (Wanderley) institutionalisiert. (III) Es konnten drei Dynamiken festgestellt werden, die zur Etablierung der Kunst in den Kliniken geführt haben: die Ankunft der Psychoanalyse in Brasilien, die Rezeption der Antropofagia in der Kunst und Psychiatrie und die Institutionalisierungsbestrebungen bzw. Institutionskritik.

Schlussfolgerungen: Mithilfe der drei beschriebenen Dynamiken wird gezeigt, dass die entwickelten Therapiemethoden erst durch das Verwischen der Fachgrenzen zwischen MedizinerInnen und KünstlerInnen zustande kommen konnte. Die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche in Brasilien im Laufe des 20. Jahrhunderts schufen eine neue Situation, die es – im Gegensatz zu Europa – ermöglichte, alternative Behandlungsmethoden wie die Therapie mit Kunstanwendung bereits ab 1920 zu institutionalisieren.

Schlüsselwörter: Kunst, Psychiatrie, Brasilien, Atelier, Therapie, Institutionalisierung

Abstract

Aim: The overall aim of the present work is to analyze the dynamics between psychiatric practice and fine art in Brazil from 1920 to 1980 and to classify the institutions created during this period in their novelty.

The specific goals were to describe (I) with the help of which protagonists art was used as a clinical application in psychiatry, (II) to show under what circumstances and where the patients could work, (III) to show how the Art applications in psychiatry as an aspect of the treatment of patients were documented and received, (IV) to confront with which medical, social and political preconditions the physicians and artists faced and (V) to investigate, to which institutionalization and institutional critique the new dynamics on the border of art and psychiatry. The following **methods** were used: (I) systematic literature research, (II) expert interviews, (III) analysis of cinematic material. **Results:** (I) three medical protagonists were identified: Osório César, Nise da Silveira and Lula Wanderley (II) and three artists: Alice Brill, Almir Mavignier and Lygia Clark. It was only because of the common and unrestrained endeavor of the two groups that defended themselves against the repression of the dictatorship in the 1950s that art studios (César), museums (Silveira) and new freedoms (Wanderley) were institutionalized. (III) Three dynamics were identified that led to the establishment of art in the clinics: the arrival of psychoanalysis in Brazil, the reception of antropofagia in art and psychiatry, and the institutionalization and institutional critique. **Conclusions:** With the help of the three described dynamics it is shown that the developed therapy methods could only be achieved by blurring the boundaries between physicians and artists. The social and political upheavals in Brazil in the course of the twentieth century created a new situation that, unlike in Europe, made it possible to institutionalize alternative treatments, such as therapy with art, as early as the 1920s.

Keywords: art, psychiatry, Brazil, studio, therapy, institutionalization

Lebenslauf

Mein Lebenslauf wird aus Gründen des Datenschutzes in der elektronischen Fassung meiner Arbeit nicht veröffentlicht.