

Zeitgenössische Kunst in Brasilien

Autor(en): **Bardi, P.M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 8: **Brasilien**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-31004>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Lasar Segall, *Armenwohnung*, 1920. Museu de Arte, São Paulo | *Intérieur d'indigents* / *Pauper's home*

Zeitgenössische Kunst in Brasilien

Von P. M. Bardi

Im Jahre 1913 schiffte sich ein junger russischer Maler in Hamburg nach Brasilien ein. Er hatte die ersten Stadien der Bewegung mitgemacht, aus denen sich in Deutschland der Expressionismus entwickelte, und fuhr nun, von Abenteuerlust und Sehnsucht nach den Tropen verlockt, von der gewagten Absicht erfüllt, in São Paulo eine Ausstellung zu veranstalten, nach Südamerika. In Santos an Land gegangen, stieg er die Serra do Mar hinauf und entdeckte das große Dorf, das, bereits ein bedeutender Handelsplatz und jetzt gerade im Begriff, zum Aufbau von Industrien überzugehen, im Laufe von vierzig Jahren eines der reichsten und blühendsten Zen-

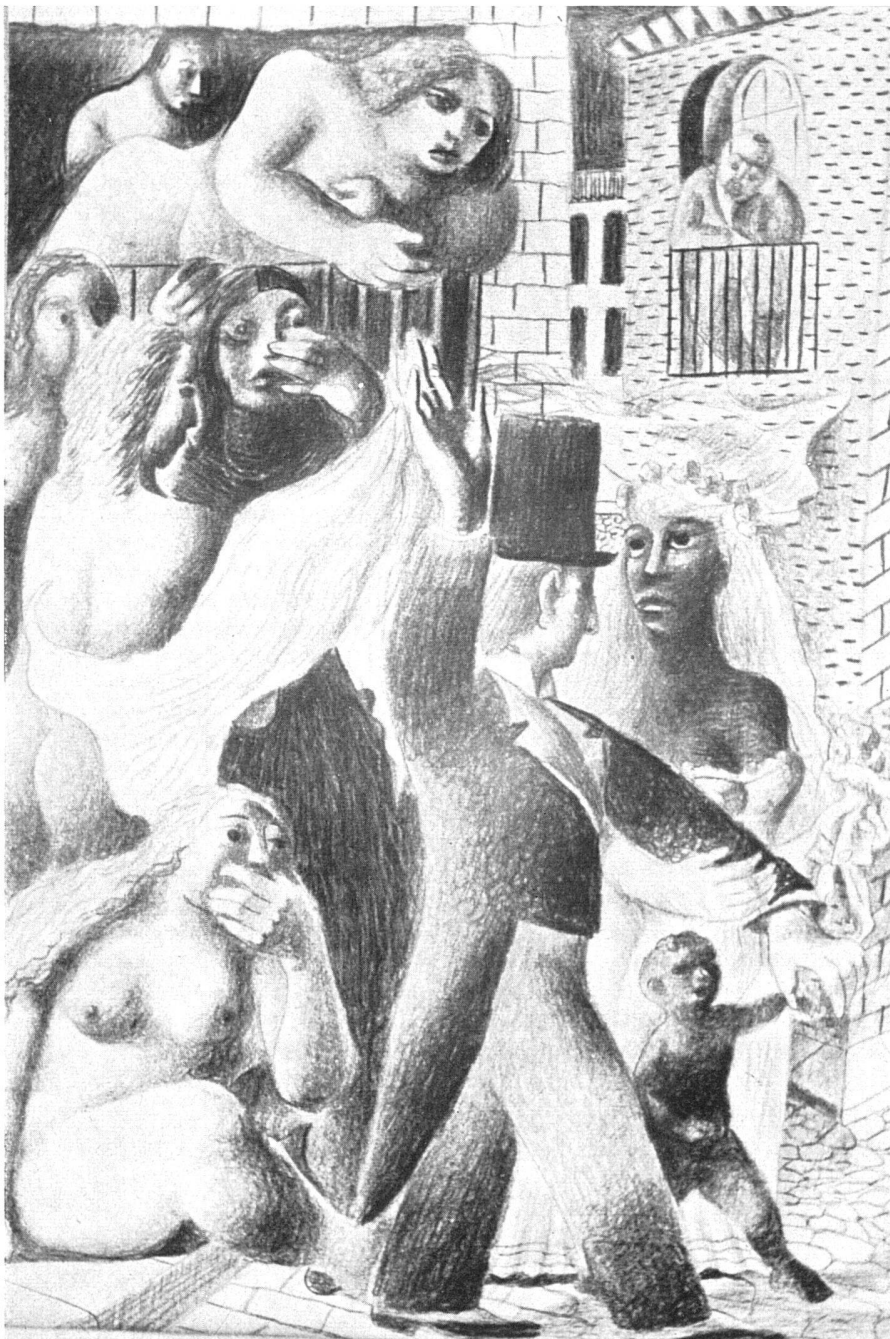
tren des Wunderkontinents werden sollte. Der junge Mann hieß *Lasar Segall*; wie Chagall, Soutine, Kandinsky hatte er sein Vaterland verlassen und hatte sich in Berlin durch seine tiefenste, religiöse Veranlagung – die an Dostojewskij denken ließ – bekanntgemacht.

In der Stadt, wohin er nun gelangt war, wußte oder verstand man so gut wie nichts von bildender Kunst, außer höchstens von Genremalerei rückständigsten Stils, mochten auch die Hersteller der Bilder jahrelang in Paris gewesen sein, wo sie es allerdings vorgezogen hatten, Vollen zu kopieren, statt vor den Impressionisten

zu staunen und – von ihnen zu lernen. Im letzten Grund war an diesem Zustand eine «Mission Artistique» schuld, die im Jahre 1816 der damalige König Johann VI. nach Brasilien berufen hatte und die, geführt von J. Le Breton, dem starrsten Klassizismus verschworen war. Diese akademische Tradition wurde noch verstärkt durch eine Anzahl aus Italien eingewanderter Maler, die in ihrem Vaterland kaum von den wenigen Erneuerungsbestrebungen gehört hatten. Es wurden Goldmedaillen und Reisestipendien nach Europa ausgeteilt; aber all dies trug nur zur Schaffung jener Kunstwüste bei, in der Segall wie ein Johannes der Täufer auftauchte. Von einigen kultivierten und vorausschauenden Bürgern unterstützt, veranstaltete er seine Ausstellung, deren Erfolg ihn ermutigte, sie auch in Campinas, einer nicht nur als Zen-

trum des Kaffeeanbaus, sondern auch der Gelehrsamkeit bekannten, ruhigen kleinen Stadt, zu zeigen.

Damit war das Samenkorn eines von Konvention und Banalität abgelösten Kunstschaffens ausgestreut und Gegenstand nutzbringender Diskussion geworden. Segall war inzwischen nach Europa zurückgekehrt; dafür war eine junge Künstlerin aus São Paulo, *Anita Malfatti*, die über das Weltmeer gereist war, um Schülerin von Lovis Corinth zu werden, wieder in die Heimat gekommen. Als dann der Erste Weltkrieg ausbrach, hatte Segall mancherlei Schwierigkeiten durchzumachen; trotzdem brachte er es fertig, während der Jahre 1914 bis 1921 in Berlin und Dresden – wie schon erwähnt – fleißig zu arbeiten und sich durchzusetzen. Wieder nach Brasilien berufen, zögerte er nicht, sich abermals in die



Emiliano di Cavalcanti, Die Hochzeit des Poeten, 1941. Zeichnung | Le mariage du poète; dessin | The Wedding of the poet. Drawing



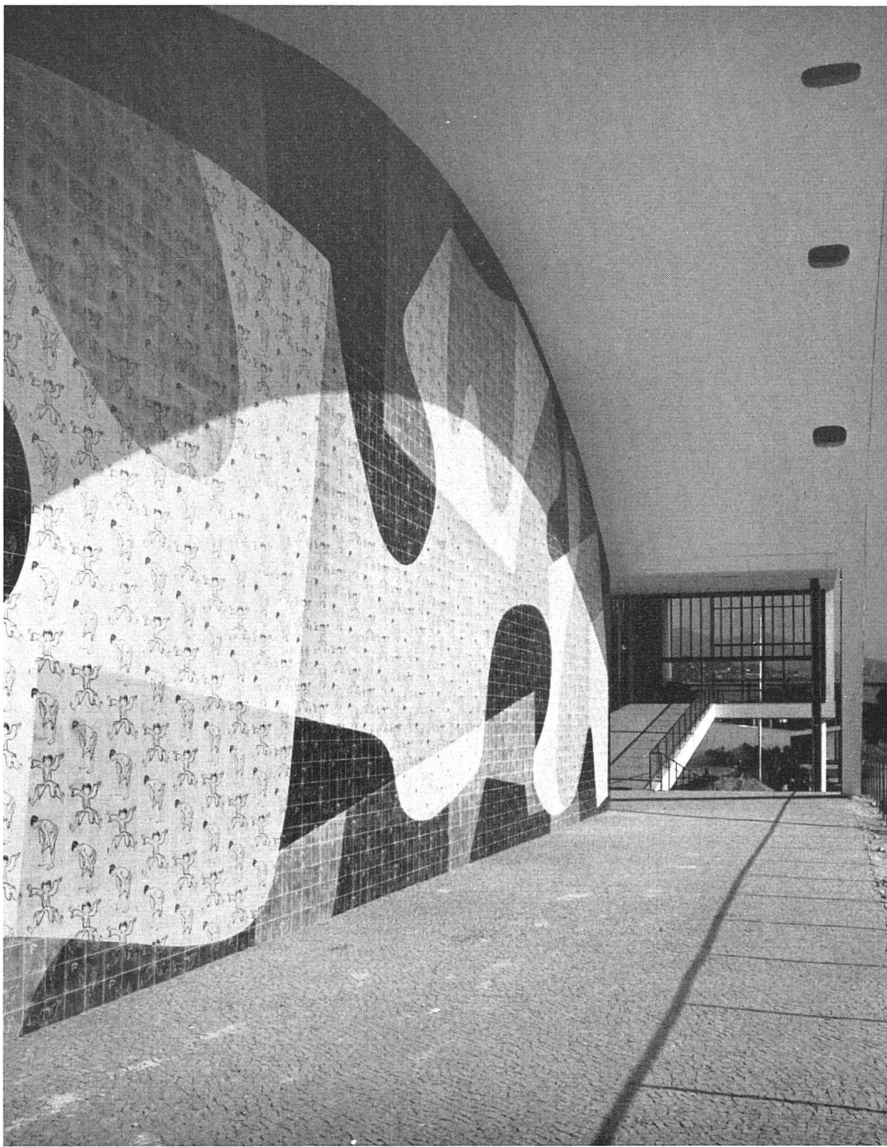
Candido Portinari, *Flüchtlinge*, 1948. Museu de Arte, São Paulo | *Fugitifs* | *Refugees*

Photo: P. C. Scheier, São Paulo

Neue Welt zu begeben und dort voll Eifer und Tatkraft an der Schaffung einer von alten Fesseln befreiten Kunstübung mitzuarbeiten.

Ein leichtes Unterfangen war das nicht; aber wie für die nachfuturistische Bewegung auf literarischem Gebiet traten auch hier förderliche Umstände ein – der Salon

von Frau Olivia Penteadó, eine «Woche der modernen Kunst» (1922), die Gründung der «Gesellschaft für moderne Kunst in São Paulo» (1932) –, die zur Folge hatten, daß die Maler «de retour de Paris» sich nicht mehr in Kopien der Aktstudien der Académie Julian ergingen, sondern sich jetzt an die neuen Vorbilder hielten, die ihnen Léger und Picabia boten. Jedenfalls bemühte



Candido Portinari, Keramikwand in der Primarschule von Pedregulho | Mur recouvert de faïences, à l'école primaire de Pedregulho | Ceramic wall in the Pedregulho Primary School

Photos: Marcel Gautherot

Roberto Burle Marx, Mosaik in der Primarschule von Pedregulho | Mosaïque à l'école primaire de Pedregulho | Mosaic in the Pedregulho Primary School





Maria Leontina, *Stilleben*, 1950. Privatbesitz, São Paulo | *Nature morte* | *Still-life*

Photo: Flieg, São Paulo

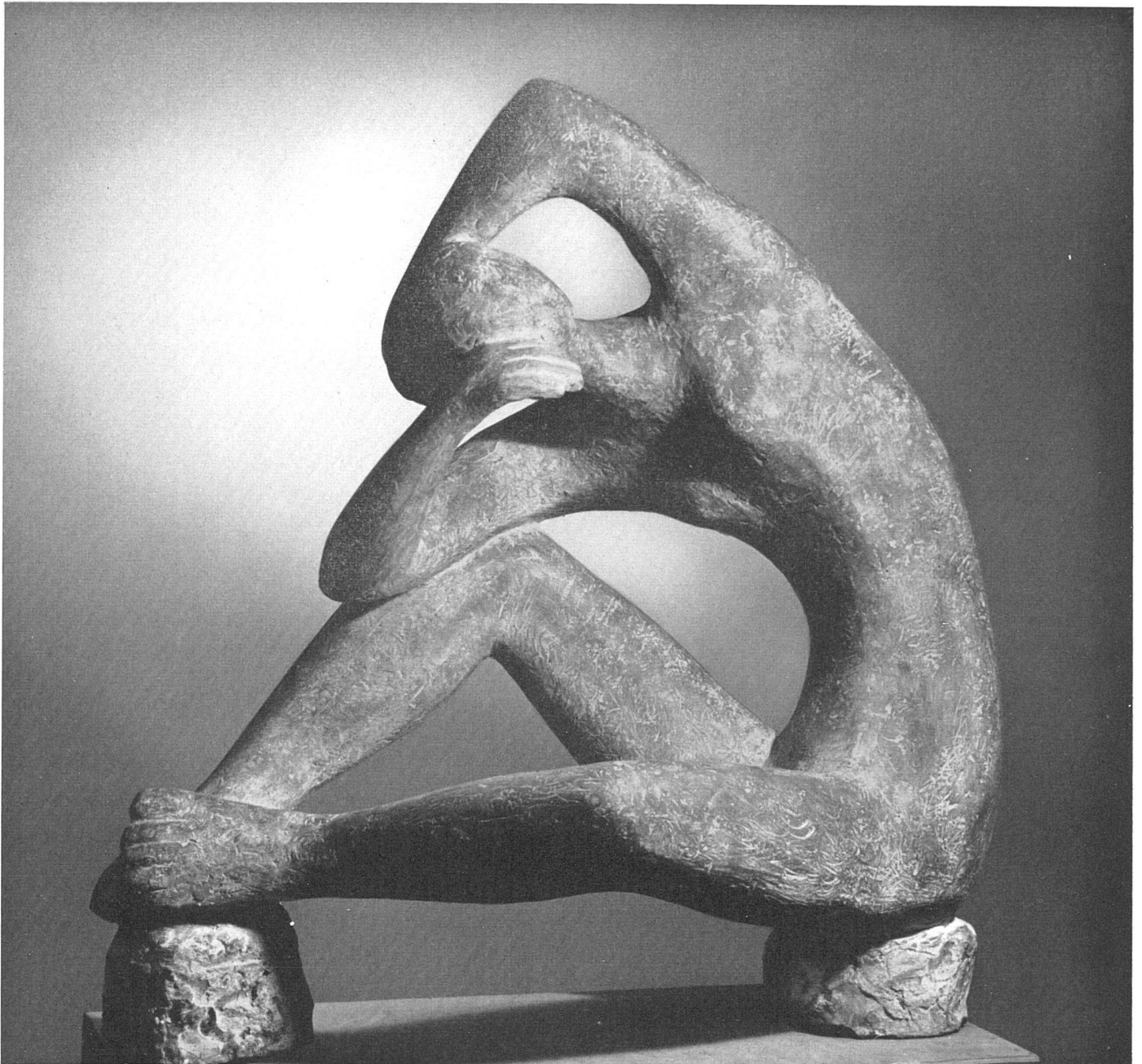
sich nun auch Brasilien, mit dem zeitgemäßen Kunstschaffens Schritt zu halten. Inzwischen war dort Blaise Cendrars eingetroffen, war Marinetti aufgetaucht und hatten Leben und Bewegung in den Künstlernachwuchs gebracht. Auf die tätige Anregung von Assis Chateaubriand hin wurde ferner das erste Kunstmuseum errichtet, das durch eine Reihe besonders lehrreicher Ausstellungen die Entwicklungsgeschichte und die Lebenskraft der modernen Kunst dartat.

Im Verlauf dieser Verjüngungsperiode trat eine einzige echte Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund: *Candido Portinari*, der, nach zuerst ungewissem Schwanken zwischen Akademikertum und Heimatkunst, im Zuge der Entwicklung der neuen, bildmäßiger Ausgestaltung bedürftigen Baukunst, sich der Freskomalerei zuwandte, wobei er mit glücklicher Hand aus der kurzen Geschichte Brasiliens eine Unzahl von Vorwürfen zu finden verstand, die er mit ebensoviel illustrativer Echtheit und Treue wie überströmender Farbigkeit schilderte. Von den Werken, die unter dem aufwühlenden Einfluß von Picassos «Guernica» entstanden, war das hervorragendste das mit revolutionärem Feuer und aus tiefer Menschlichkeit heraus geschaffene, in dem er die

Wanderbewegung verzweifelter Menschenmassen des Nordens, die Erlebnisse der durch feindselige Naturgewalten bedrängten, gegen die Dürre ankämpfenden Völkerschaften darstellte; Werke, in denen seine malerische Begabung die höchste Stufe erreicht und sich am kongenialsten auslebt.

Zwei weitere Maler bedürfen noch der Erwähnung: *Emiliano di Cavalcanti* und *Tarsila do Amaral*, deren Schaffen, solange sie sich im «Café d'Europe» aufhielten, einen stark pariserischen Zug aufweist. Jener, voller Einfallsreichtum, außerordentlicher Kompositionsbegabung und einer gewagten, aufs äußerste getriebenen Koloristik, brachte von dort Bilder mit, die die damals bevorzugten und heute anerkannten Stilformen aufweisen. Frau Amaral bewegte sich nicht über den Kreis der Bewunderer Légers hinaus, dessen Stil sie jedoch in brasilianischem Geist abzuwandeln verstand.

Die jungen Künstler sind oft unentschieden über die gültigsten Tendenzen und machen zwangsläufig Stile und Polemiken mit, die aus zweiter Hand nach Südamerika gelangen, oder folgen ihnen mit den Abschwächungen der ursprünglichen Meinung, wie sie bei



Bruno Giorgi, Weiblicher Akt, 1951. Gips | *Femme nue, plâtre* | *Female nude, plaster*

Photo: Flieg, São Paulo

einer solchen Fernübertragung unvermeidlich sind. Unter ihnen seien hervorgehoben: der Gartenbaukünstler *Roberto Burle Marx*, *Maria Leontina* und *Milton da Costa*, Nachfahren eines tonalistischen Spätkubismus, der seit Jahren in Paris lebende Abstrakte *Cicero Dias*, die Expressionistin *Marina Caram* sowie der lebensprühende Zeichner *Flavio de Carvalho*. Der zu den größten Hoffnungen berechtigende Bildhauer ist *Mario Cravo*; als Schüler von Mestrovic und Verehrer des Konstruktivismus hat er sich vornehmlich einer Formkunst in der Art Brancusis verschrieben. Auch der zwischen Maillol und Moore schwankende *Bruno Giorgi* sei erwähnt sowie der zur Schaffung überdimensionierter Denkmäler neigende *Victor Brecheret*.

Wenn man jedoch für einen Augenblick bedenkt, daß die Kunst ein Mindestmaß an Verbindung mit dem Boden und dem Milieu, dem sie erwächst, erfordert, da sie der Ausdruck widerhallender Welten oder zumindest Widerklang einer Umwelt ist, so darf man als hervorhebenswert auch die «Sonntagsmaler» anführen als naive Entdecker eines Brasiliens, das man sich schwer in den Großstädten beheimatet vorstellt. Einem von diesen, *José da Silva*, der in einer einsamen Ortschaft im Hinterland des Staates São Paulo haust, ist es gelungen, mit malerischem Feingefühl und völlig bodenständigem Einfallsreichtum poetisch gesehene Landschafts-, Genre- und Legendenbilder zu schaffen. Das Gleiche läßt sich von *Heitor dos Prazeres* und *Djanira* sagen, die eher noch



Mario Cravo, Hahnenkampf, 1951. Kupfer | Combat de coqs, cuivre | Cockfight, copper

Photo: Leau Rozemberg, Bahia



José da Silva, Die Baumwollerte, 1948. Museu de Arte, São Paulo | La récolte du coton | The Cotton Harvest Photo: P.C.Scheier, São Paulo

stärker aus dem zauberhaften Überreichtum des aus kreolischen, indianischen und Negererelementen zusammengesetzten Folklore schöpfen, das Musikern wie Heitor Villa Lobos und Camargo Guarnieri als wahrhaftes Füllhorn dient.

Es läßt sich leicht voraussehen, daß aus der gegenwärtigen Generation die eine oder die andere typische Persön-

lichkeit hervorgehen wird, die auf Grund der an sich so geringfügigen Tradition und der verworren sich widerspiegelnden Bewegungen eine Malerei aufzubauen versteht, die zum wahrhaften Abbild dieses glanzvollen Landes Brasiliens wird, das bisher der Kunst als spröde abweisende Sphinx gegenübergestanden hat.

(Übersetzung aus dem Italienischen von Harry Kahn.)



Heitor dos Prazeres, Die Kaffee-Ernte, 1951. Privatbesitz Rio de Janeiro | La récolte du café | The Coffee Harvest

Photo: Flieg, São Paulo