

Unter den Kokospalmen von Cabo Branco

Zwei Monate lang arbeiteten Schweizer Künstlerinnen und Künstler im Nordosten Brasiliens. Ein Austausch zwischen der Alten und der Neuen Welt, von dem die Europäer mehr profitierten.

Von Hans-Peter von Däniken

In der Festung Santa Catarina in Cabedelo, einige Kilometer ausserhalb des Stadtzentrums von João Pessoa, hört man nur das metallische Rascheln der Palmen im Wind. Der Blick von den Festungsmauern aus streift über die weite Mündung des Rio Paraíba in den Atlantik. Ein strategisch wichtiger Ort, mit dem die Portugiesen Ende des 16. Jahrhunderts ihre Position gegenüber andern Kolonialmächten sichern wollten.

Santa Catarina gehört zu den wenigen Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt des Bundesstaates Paraíba und ist seit kurzem um eine Attraktion reicher: Dort, wo einst portugiesische Soldaten zum Kampf gegen die Indios gedrillt wurden, steht eine Armada von 60 weiss gestrichenen Kokosnüssen, jede mit zwei Trinkhalmen versehen. In Reih und Glied angeordnet, schauen die aus Zement gegossenen Früchte gegen Europa.

Der Durstlöcher

Der Plastiker Gunter Frenzel ist der Arrangeur der abstrakten Nussinstallation. Er spielt in seiner Arbeit auf den vielfältigen wirtschaftlichen Nutzen der Kokosnuss an und natürlich auch auf ihre Rolle als Durstlöcher. Wichtiger scheint Frenzel aber die Auseinandersetzung mit dem Ort selbst, räumlich wie inhaltlich, indem er die kolonialgeschichtliche Bedeutung von Cabedelo betont und gleichzeitig auf ironische Weise bricht.

Zehn Künstlerinnen und Künstler, ein Schriftsteller, ein Filmemacher sowie eine Gruppe von Tänzern aus der Schweiz und aus Frankreich hielten sich diesen Sommer

zwei Monate in João Pessoa im Nordosten Brasiliens auf. Ziel des Projekts «Laboratoire» war ein kultureller Austausch auf verschiedenen Ebenen: Die Europäer vereinbarten im Voraus, sich mit der Stadt, der Bevölkerung und den Lebensbedingungen auseinanderzusetzen und nicht von bereits begonnenen Werken auszugehen. Mit der einheimischen Künstlervereinigung Rede wollte man sich regelmässig treffen und über die Arbeiten diskutieren. Und schliesslich sollten brasilianische Kunstschaffende in einer zweiten Phase in die Schweiz eingeladen werden.

Warum ein derart aufwendiges Projekt – die Pro Helvetia beteiligte sich daran mit



BILD CARMEN PERRIN

Ofen oder Skulptur? Carmen Perrin entdeckte bei brasilianischen Ziegelbrennern eine enge Verwandtschaft.

150 000 Franken – ausgerechnet in der kleinen Provinzstadt João Pessoa? Mitglieder der Künstlervereinigung Rede hatten Pro Helvetia vor etwa zwei Jahren einen Austausch vorgeschlagen. Gut eidgenössisch meldeten sich zunächst die Skeptiker: João Pessoa, vier Flugstunden nördlich von São Paulo, sei kulturelles Ödland. Brasilienkenner schlugen die Metropolen vor. Dem hielten Carmen Perrin und Jean Stern, die beiden künstlerisch Verantwortlichen, entgegen, Interventionen im öffentlichen Raum seien in einer 18-Millionen-Stadt wie São Paulo

schlicht undenkbar. In João Pessoa hingegen versprochen kleinräumige Strukturen direkte Kontakte mit Künstlern, Behörden und Bevölkerung. Zudem verliefen die ersten Begegnungen mit den Leuten von Rede vielversprechend.

Heute steht fest, dass es aus künstlerischer Sicht richtig war, das Projekt dort durchzuführen. Die Beteiligten gingen subtil auf die in ihrer Grösse mit Zürich vergleichbare Stadt ein. Dabei neigten die meisten zu einer Art subversiven Unterwanderung des öffentlichen Raumes – «subversiv» im Sinn der Geste und nicht des politischen Anspruchs.

So Jean Sterns hinter sinnige «Trottoir-Aktion»: Dem Genfer fiel in João Pessoa der Überfluss an dekorativen architektonischen Elementen auf. «Vom Barock bis zur Moderne ist die Geschichte der Stadt an diesen Formen abzulesen. Das Sammeln der Motive gleicht einer Lektüre der Beziehungen zwischen Brasilien und dem Alten Kontinent.» Stern versucht diesen

Blick zu schärfen, indem er mehrere solcher ornamentaler Motive in eine zweidimensionale Form übertrug und mit den so entstandenen Bodenplastiken etwa 60 Löcher in den Trottoirs der Stadt reparierte: eine unaufdringliche Sehschule, die zahlreiche Stolperfallen eliminiert.

Bei einem Projekt wie «Laboratoire» ist das Risiko gross, dass man das Unvertraute bloss klischeehaft antippt. Auf eine fremde Kultur zu reagieren setzt die Bereitschaft voraus, sich auf das andere einzulassen und vielleicht auch bisherige künstlerische Prinzipien aufzugeben. Niemand von den Beteiligten hat sich um diese Aufgabe gedrückt, aber die Vorgehensweisen gingen verblüffend weit auseinander: Yan Duyvendak etwa wollte beweisen, dass man das Fremde auch in sich selbst finden kann. Jeden Morgen hielt er eine Szene aus seinen Träumen in Zeichnungen fest. Was der Aufenthalt in João Pessoa in seinem Unterbewusstsein auslöste, trug er dann wieder in die Stadt hinaus, indem er die Traumbilder an Wänden oder Kandelabern aufklebte.

Die Meerbilder

Markantere Kontrapunkte gegen die grellen Reize im brasilianischen Alltag setzte die Zürcherin Elisabeth Arpagaus. Sie fand an den unendlich langen Stränden Farbpigmente und schuf daraus monochrome, meditative «Malereien». Mit zwei solchen Bodenbildern veränderte sie die Architektur im barocken Kloster São Francisco im Zentrum, andere legte sie während der Ebbe am Strand aus und liess sie von der Flut wieder wegtragen.

Den radikalsten Dialog suchte Carmen Perrin: In Souza, einer kleinen Stadt im Landesinneren, lernte sie eine Gruppe

Prinzipien dieser «Skulptur» offen. Sie machte im Vorgehen der Manufaktur eine enge Verwandtschaft zu ihrer eigenen Kunst aus, und zugleich offenbarte sie mit ihren Eingriffen den kreativen Wert der Tätigkeit dieser Ziegelbrenner, deren Handwerk vom Aussterben bedroht ist.

Die Bilanz

Auch die andern an «Laboratoire» beteiligten Künstlerinnen und Künstler, Fabiana de Barros, Joël Bartolomeo, Françoise Gorja, Nathalie Wetzel, Elisabeth Zahnd, der Filmemacher Remo Legnazzi, der Schriftsteller Pascal Poyet sowie die Tänzer Nicholas Pettit, Corinne Rochet und Philippe Saire, traten oft in direkten Kontakt mit Handwerkern oder Behörden. Und trotzdem ist die Bilanz dieses Kulturaustauschs zwiespältig. Weshalb?

Schon bald nach Ankunft der Gäste zogen sich die Ansprechpartner der Künstlergruppe Rede zurück und schienen keinerlei Interesse mehr am Dialog zu haben. «Wenn der Sinn des Austauschs im Gespräch zwischen den einheimischen Künstlern und uns liegt», meint Yan Duyvendak, «dann ist das Projekt gescheitert.» Einen Tag nach der Vernissage sprachte einer der beteiligten Assistenten den Satz «Your «Brazilian dreams» are our shame and nightmare» auf drei fertig-

gestellte Werke.

Der Sprayer warf der Gruppe später in einer lokalen Tageszeitung kolonialistisches Gebaren vor. Offensichtlich versuchte der Mann Aufmerksamkeit in den Medien zu erregen.

Man darf diese Attacke nicht überbewerten. Aber der Rückzug der Redekünstler ist mehr als ein Kommunikationsproblem. Es geht hier auch um ein Machtgefälle. Die Lebensbedingungen der einheimischen Künstler

unterscheiden sich total von jenen ihrer Gäste. Die Brasilianer gehen gleichzeitig mehreren Brotberufen nach, um überhaupt ihre Existenz sichern zu können. Als Künstler bezeichnet zu werden sagt wenig über ihre berufliche Identität aus. Und die Konfrontation mit den Europäern machte ihnen auch den geringen Wissensstand bezüglich zeitgenössischer Kunst bewusst.

Im Laufe des Projekts stellte sich denn für die Leute von «Laboratoire» immer deutlicher heraus, dass die geplante Einladung von Mitgliedern der Rede in die Schweiz nicht in Frage kommt. Eine Erkenntnis, welche die Kontakte zusätzlich belastete. Ob man jetzt jüngeren Kunstschaffenden einen Stage an einer Schweizer Kunstschule anbieten will, ist noch offen. «Laboratoire» ist nicht gescheitert, aber es hat nur den Europäern erlaubt, auch künstlerisch Neuland zu betreten.



BILD JAN DUUVENDAK

Elisabeth Arpagaus liess das Meer malen.

von Arbeitern kennen, die aus Lehm Backsteine brennen. Perrin, als gebürtige Bolivianerin mit der in Lateinamerika verbreiteten modernen Architektur vertraut, erkannte im Arbeitsprozess dieser Ziegelbrenner einen archetypischen Vorgang: die Transformation von Natur in Kultur. Einer uralten Handwerkstradition gemäss verwenden die wie Nomaden lebenden Männer zum Brennen keinen festen Ofen, sondern konstruieren ihn für jeden Brennvorgang aus den frisch geformten Steinen neu. Seine Gestalt folgt ganz dem Prinzip der Moderne «form follows function».

Während fünfzehn Tagen beteiligte sich Perrin an einen Produktionsdurchgang, den die Arbeiter in ihrem Auftrag ausführten. Nachdem sich der Ofen abgekühlt hatte, trug die Künstlerin selber Schicht um Schicht der gebackenen Steine ab und legte so die architektonischen