

# Die 18. S. Paulo-Kunstbiennale

Das magnetische Feld, und nicht der Magnet und die Eisenspäne, ist die konkrete Grundlage des uns umgebenden Universums. Aber es ist nicht leicht, diese Erkenntnisse ins Erlebnis zu heben. Die Umwelt nicht als Gegenstände, sondern als Verhältnisse zwischen Gegenständen, nicht als Sachen, sondern als Sachverhalte zu erleben. Die sich zwischen dem 4. Oktober und dem 15. Dezember 1985 in São Paulo ereignende Kunstausstellung „18a. Bienal Internacional“ kann dies erleichtern. Es geht dort nämlich nicht mehr darum, die einzelnen gegen Wände aufgehängten und mit Farbe bedeckten Flächen (die „Bilder“) anzuschauen, sondern darum, die unsichtbaren Fäden, die zwischen diesen Flächen gesponnen wurden, die zwischen ihnen errichteten Korrespondenzen und Widersprüche, in sich aufzunehmen. Die Ausstellung besteht nicht mehr aus Wänden, sondern sie ist ein vierdimensionales Beziehungsfeld, in welches der Besucher zu tauchen hat, will er die dort ausgestellte Botschaft empfangen. Darüber will der folgende Aufsatz berichten.

Das Gebäude der Biennale ist Teil eines Komplexes von Zement- und Glaskisten, das in den Fünfziger Jahren als Beispiel einer bahnbrechenden Architektur angesehen wurde. Es steht in einem „Ibirapuera“ genannten Park, und dieser Name ist eine Verbeugung vor der ausgerotteten Urbevölkerung des Hochlandes von São Paulo. Der Park war damals an der Südseite der Außenbezirke gelegen, ist aber seither von der sich krebbsartig über Gebirge und Ebenen ausdehnenden Metropole verschlungen worden. Er liegt jetzt an einem Verkehrsknotenpunkt und ist daher müheelos von der in die Ausstellung strömenden Masse (vor allem von der Schuljugend) zu erreichen. Es ist eine festliche Menge, welche die abenteuerlich geschwungenen Stiegen und Rolltreppen hinansteigt, um in die kilometerlangen Korridore zwischen den weißen Säulen zu strömen. Sie ist festlich, denn sie taucht aus der visuellen, sonoren und atmosphärischen Verschmutzung der gewalttätigen Riesenstadt in die hier

herrschende, weiß getünchte, hell beleuchtete, vielfarbige und musikalisch schwingende saubere Klarheit.

Ein Vergleich mit dem klassischen Athen wird unvermeidlich. So steigt wohl der Pilger aus den dumpfen Privathäusern („pikai“) und dem wimmelnden Marktplatz („agora“) zur Akropolis hinauf, um sich dort im Tempel („temenos“) reinzuwaschen. Die Alten waren des Glaubens, daß es dieser aus der Stadt herausgeschnittene heilige Raum, und diese aus dem Betrieb herausgehaltene heilige Zeit ist, welche dem privaten und politischen Leben überhaupt erst Sinn geben. Und die Organisatoren der Raumzeit „Bienal“ waren wohl eines ähnlichen Glaubens. Aber der Vergleich ist schwer aufrecht zu halten. São Paulo, dieses auf einem Lagos sitzende Chicago, ist nicht mit dem klassischen Athen, und das ausgehende zweite Jahrtausend n. Chr. ist nicht mit dem 4. Jahrhundert v. Chr. zu vergleichen. Nicht das perikleische Athen, sondern das spätindustrielle S. Paulo hat die Bienal in eine sinngebende Neue Raumzeit emporzuheben. Um damit vielleicht zu einer der Akropolen des hereinbrechenden dritten nachindustriellen Jahrtausends zu werden.

Der in die Ausstellung dringende Besucher (sei es einzeln, sei es in von geschulten Führern geleiteten Gruppen) verliert sich nicht in der täglichen tausendköpfigen Menge. Er findet deutlich vorgezeichnete Wege, die ihn von einem Ausstellungskern („núcleo“) in den nächsten führen. Und doch erlauben ihm diese Wege, immer wieder nach eigenem Willen von ihnen abzuweichen. Es gibt nämlich zahlreiche Nebenstellen (die „exposições especiais“) und zahlreiche Nebenereignisse, (die „eventos paralelos“), die seine Aufmerksamkeit von den Hauptwegen von Kern zu Kern ableiten sollen. Die Größe der Bienal und die Zahl der dort ausgestellten Dinge haben zur Folge, daß der Besucher nicht beabsichtigen kann, die Ausstellung in ihrer Gesamtheit, selbst bei wiederholtem Besuch, überblicken zu wollen. Er hat seine eigene Wahl entlang der Haupt- und Nebenwege zu treffen. Er hat, aus dem dort Angebotenem, seine eigene Botschaft herauszuar-

beiten, denn passiv kann er nichts empfangen. Es geht demnach, in der Raumzeit „Bienal“, um zwei aufeinanderstoßende und einander stützende Absichten: die der Organisatoren und die des Besuchers. Es geht um eine dialogische Raumzeit.

Die Synthese der Absicht der Organisatoren mit jener der Besucher ist unter dem Titel „Der Mensch und das Leben“ zu leisten. So nämlich lautet das Thema der Biennale. Nimmt man dieses Thema als Überschrift über der Ausstellung, dann klingt es hohl und banal: es kann so vieles bedeuten, daß es zu Bedeutungslosigkeit absinkt. Nimmt man es jedoch als Wegweiser für die in den Gängen nach Bedeutung suchenden jungen Menschen, dann erkennt man darin die Absicht der Organisatoren. Jeder soll aus der Ausstellung mit der Überzeugung hinausgehen, mindestens einen Ansatz für die Antwort auf die Frage nach dem Sinn seines Lebens inmitten dieser unmenschlichen Stadt und dieser enttäuschenden Zeit gefunden zu haben. Und zwar jeder einzelne seinen eigenen Ansatz. Denn gerade die beinahe grenzenlose Weite des Themas „Der Mensch und das Leben“ und der unüberblickbare Reichtum der ausgestellten Gegenstände sollen jedem einzelnen Besucher erlauben, seinen eigenen Weg zur Lösung der Existenzfrage zu suchen.

Die Mehrzahl der dort ausgestellten Gegenstände sind „zeitgenössische Gemälde“ („arte contemporânea“) obwohl es auch Rückblicke auf vorangegangene und künftige Bilder gibt („retrospectivas“ und „Videoarte“ sowie eine Abteilung für immatrielle Bilder, die „zwischen Wissenschaft und Fiktion“= „entre ciência e ficção“ heißt). Dazwischen stehen überall dreidimensionale, bewegte oder unbewegte Gegenstände, Skulpturen. Man gewinnt den nicht weiter unterdrückbaren Eindruck, daß das Bedecken von Flächen mit Farbe, das „Malen“, eine handwerkliche, technisch überholte Geste ist, die weder in den Raum der Stadt noch in die Zeit der Jahrtausendwende hineinpaßt. Daß hier und jetzt Gemälde bereits wie eine Art von Folklore anmuten, die weit eher mit den bolivianischen Masken vergleichbar sind, wel-

che in einem Winkel der Ausstellung besucht werden können, als mit den in einem anderen Winkel sich ereignenden Hologrammen. Die unüberblickbare Menge der ausgestellten Gemälde aller Kunstrichtungen soll dieses Absinken des Malens in inflatorische Folklore belegen.

Die meisten Kunstausstellungen in der sogenannten „ersten Welt“ sind, weil sie die Last der Geschichte mitzuschleppen haben, völlig unfähig, mit der technischen Überholtheit des Malens fertig zu werden. Sie müssen immer neue Gemälde zeigen, um sich selbst und den anderen zu beweisen, daß die Geschichte des Malens weiterläuft, und daß sie selbst an der Spitze dieser Geschichte, in der „avant-garde“ stehen. Ganz anders zeigt sich das Problem in der Biennale. Dort nämlich werden Gemälde aller Kunstrichtungen und zahlreicher Länder einerseits mit Folklore und andererseits mit elektromagnetischen Bildern verglichen, und das Problem zeigt sich in folgender Form: die elektromagnetischen Bilder (all diese synthetischen Computerbilder, Videospiele, Hologramme) sind zwar technisch entwickelter als die Gemälde, aber ästhetisch weit weniger entwickelt. Und die zeitgenössischen Gemälde, wie wohl raffiniert und theoretisch unterbaut, sind ästhetisch weniger eindrucksvoll als die bolivianischen Masken. Dadurch zeigt sich dem Besucher eine entscheidende Seite des gegenwärtigen Übergangs aus der industriellen in die Informationsgesellschaft. Die ganze Kunstgeschichte des Westens, und vor allem die des zwanzigsten Jahrhunderts, erscheint als eine Brücke zwischen der Magie der Vorgeschichte und der Magie der Nachgeschichte: die Gemälde als Brücken zwischen Masken und Hologrammen. Und das ist ein wichtiger Beitrag zum Thema: „Der Mensch und das Leben hier und heute“.

Der aus der Biennale herauskommende Besucher (dem wahrscheinlich der Kopf schwirrt) sieht sich vor die Aufgabe gestellt, diesen gewaltigen und unüberblicklichen Eindruck, den er von der Welt hier und jetzt gewonnen hat, irgendwie zu ordnen. Er hat nachzudenken, nachzulesen, zu kritisieren und Schlüsse zu ziehen. Er hat aus der ihm

gebotenen Information seine eigene Botschaft zu machen. Das klingt, als sei er überfordert worden. Aber das stimmt nicht. Denn tatsächlich hat der Besucher an einem Fest teilgenommen und verläßt es in heiterer Stimmung. Er hat an allen Ecken und Enden der Biennale Musik gehört (elektronische, klassische, volkstümliche) er hat Tänze gesehen und mitgemacht, er hat sich mit Freunden an runden Tischen unterhalten, er hat Vorträge angehört und an Debatten teilgenommen, die ihm Einzelheiten des Ausgestellten in heiterer Stimmung erklärten. Er fühlt, daß er nicht mehr passiver Empfänger einer auf ihn ausgestrahlten Botschaft ist, sondern daß er selbst daran beteiligt war, aus einer unüberblicklichen Masse von Informationen eine sinnvolle Botschaft zu machen.

Die Biennale ist eine aus der profanen Welt hinausgehaltene Raumzeit, in der Beziehungen zwischen Kunstobjekten hergestellt wurden. Nicht diese Kunstobjekte, sondern die Raumzeit selbst ist zu kritisieren. Neue Kriterien sind nötig. Man befindet sich hier auf einer neuen Bewußtseinsstufe. Wie etwa an einem Organismus nicht die einzelnen Organe zu kritisieren sind, sondern die Beziehung zwischen den Organen. Man muß die Biennale selbst als ein Kunstwerk ansehen. Und die Absicht ihrer Autoren befragen.

Es geht um eine Gruppe von Autoren (Architekten, Raumgestalter, Kunsthistoriker, Lehrer) in welcher ein Unternehmer (Roberto Muylaert) und seine Kunstkritikerin (Sheila Leirner) entscheidende Posten einnehmen. Dies stellt die dringlich gewordene Frage nach kollektivem Schaffen. Die Epoche des individuellen Schaffens (des Genies, das in Einsamkeit dank einer geheimnisvollen Intuition kreierte) geht ihrem Ende entgegen. Bei der gegenwärtigen übermenschlichen Menge an verfügbaren Informationen, welche prozessiert werden müssen, um neue Informationen zu ergeben, ist jedes künftige Schaffen Aufgabe von mit künstlichen Intelligenzen versehenen Gruppen. Beispiele für dieses künftige Schaffen sind wissenschaftliche Laboratorien und künstlerische work-shops. Was für die Gruppe bezeichnend ist, welche die

Biennale ins Leben gerufen hat, ist die Zusammenarbeit zwischen einer Kunstkritikerin („Humanistin“) und einem Unternehmer („Technokraten“). Der gegenwärtig immer wieder ausgespielte Gegensatz zwischen diesen beiden Einstellungen (etwa der Gegensatz zwischen „links“ und „rechts“) ist hier synthetisch überholt, was einen Hinweis auf künftiges Schaffen bietet.

Vereinfachend war das Problem der Organisatoren der Biennale etwa dieses: einen Sachverhalt herzustellen, der ungefähr unter das Thema „der Mensch und das Leben“ zu fassen wäre, in diesen Sachverhalt Kunstobjekte einzubauen und dem Besucher zu erlauben, sich selbst ein Bild zu machen. So werden die Kunstobjekte zum Input des Sachverhaltes, und die vom Besucher ausgearbeitete Botschaft wird zu dessen Output.

Dies erforderte von den Organisatoren kybernetische Kriterien in der Auswahl der auszustellenden Objekte. Jedes einzelne Objekt (jedes Gemälde, jede Skulptur, jede Maske, jedes „ambiente“) war nicht mehr, wie früher, nach ihm angemessenen Kriterien zu beurteilen, sondern nach Kriterien, die dem Objekt erlauben, in Korrespondenz oder Widerspruch mit anderen Objekten gesetzt zu werden. Das erklärt die Menge der ausgestellten Objekte (beinahe 800 Künstler mit tausenden von Gegenständen). Vom klassischen Standpunkt aus ist dies ein indiskriminierendes Unterfangen, denn wer könnte meinen, daß in zwei Jahren (der Periode zwischen Biennalen) so viel Sehenswertes hergestellt wurde? Aber vom kybernetischen Standpunkt ist diese Auswahl berechtigt. Die Menge der Objekte (des „Repertoires“) erweitert die Struktur der Ausstellung nicht ins Bodenlose, sondern sie macht das Netz der Beziehungen dichter. Das Repertoire funktioniert in der Struktur und macht sie solider.

Aber diese kybernetischen Kriterien werfen hergebrachte Werte über den Haufen. Der Künstler ist nicht mehr der Sender einer Botschaft, sondern er liefert nur ein Element, das bedeutungsvoll wird auf eine Art, die er selbst nicht beabsichtigt hatte. Und der Besucher ist nicht mehr Empfänger einer Botschaft, sondern er ist ein Ele-



ment der Ausarbeitung der Botschaft. Das Beziehungsfeld „Biennale“ ist nicht diskursiv: der Künstler sendet, der Besucher empfängt, sondern es ist dialogisch: die einzelnen Objekte wenden sich zu einander, und diese Bewandnis wendet sich an den Besucher, um von ihm verwendet zu werden. Ein komplexer Sachverhalt, von dem nur beiläufig zu sagen ist, „the medium is the message“. Eher ist zu sagen, daß es hier um ein Spiel geht, bei dem in festlicher Stimmung Künstler, Organisatoren und Besucher zusammenspielen, um „dem Menschen und dem Leben“ eine Bedeutung zu geben.

Eine derartige Raumzeit herzustellen, ist in der sogenannten „entwickelten Welt“ kaum möglich. Sie ist zu sehr in historischen Kategorien verkapselt. Ebenso schwierig wäre es, eine derartige Raumzeit aus den gegenwärtigen traditionellen Gesellschaften (etwa aus China, Indien oder Afrika) hinausschneiden zu wollen. Sie stehen derartigen Experimenten zu fremdartig gegenüber. S. Paulo der achtziger Jahre ist dafür eine geradezu ideale Plattform. Es

steht genügend abseits von den Zentren des künstlerischen Schaffens, um als Brennpunkt dienen zu können, und es ist genügend in der westlichen Geschichte integriert, um diesem Brennpunkt Bedeutung verleihen zu können. Dazu kommt die der brasilianischen Gesellschaft eigentümliche Tendenz zum Gigantismus und die latente Festlichkeit dieser Gesellschaft. Dies schmälert jedoch nicht das schöpferische Engagement der Organisatoren der Biennale: eine gebotene Gelegenheit beim Schopf gefaßt zu haben. Es ist ihnen nämlich gelungen, den Gigantismus Brasiliens schöpferisch umzugestalten und aus der Quantität in die Qualität zu springen. Und es ist ihnen gelungen, die latente Festlichkeit engagierte Mitarbeit zu machen. Es ist ihnen gelungen, S. Paulo auf eine neue Art, durch die Werke zahlreicher Länder, zu Worte kommen zu lassen.

Der vorliegende Bericht verfolgt eine doppelte Absicht. Er soll die Aufmerksam-

keit des Lesers auf ein Ereignis richten, das in einigen Aspekten als Modell für die hereinbrechende neue Lebenseinstellung dienen könnte. Zum Beispiel als Modell für das Verschieben des Interesses vom Objekt zur Beziehung oder als Modell für künftiges kollektives Schaffen oder als Modell für ein dialogisches Leben. Und die andere Absicht dieses Berichts ist, den Leser auf eine langsam ansetzende Umkehr des globalen Informationsstroms aufmerksam zu machen. Wir sind gewöhnt daran, daß alle Modelle vom Norden zum Süden fließen und daß der Süden darauf reagiert, und zwar entweder folgsam oder rebellisch. Die Biennale ist ein Beispiel für ein Modell, das aus dem Süden an den Norden herankommt. Vielleicht sind aber letzten Endes beide Absichten dieses Berichts auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Nämlich so: die hereinbrechende neue Lebenseinstellung setzt vorangegangene Kategorien ab, darunter auch die des Südens gegen den Norden. Jedenfalls sollte uns die „18. Bienal Internacional de Sao Paulo“ nachdenklich machen.