

Ein Brasilianer schreibt **deutsche Kunstgeschichte**

»Zwischen **Ländern** herrscht möglicherweise eine gewisse Konkurrenz, aber für **Künstler** ist das kein Thema.«

Ein Gespräch zum 77. Geburtstag von **Almir Mavignier**
mit Martina Merklinger und Rodrigo Paiva



Am 1. Mai feierte Almir Mavignier seinen 77. Geburtstag. Er feierte ihn in Hamburg an der Alster, in seiner Wohnung, die die Herzen vieler Sixties-Händler und Bauhaus-Freunde deutlich höher schlagen ließe: Design-Klassiker der 60er dominieren die Einrichtung, zu der auch berühmte Sitzmöbel aus den 20ern gehören, die eindeutig dem Bauhaus zuzuordnen sind. Auf dem Tisch steht jene berühmte Kanne, die Walter Gropius für Rosenthal entworfen hatte, und man freut sich, endlich mal eine komplette Schrankwand aus dem Möbelsystem M125 von Hans Gugelot zu sehen. An den Wänden hängt dann ein Teil all jener Werke, die man von Almir Mavignier als hochwertige Kunstdrucke kennt. Die Drucke allerdings lassen nicht annähernd die reliefartige Struktur erahnen, die die originalen Gemälde hier aufweisen; teilweise ragen die Spitzen der einzelnen Punkte bis zu 2 cm aus den Bildern. Almir Mavignier gehört zu den rund 640 Studierenden, die in den knapp zwei Jahrzehnten, in denen die legendäre Hochschule für Gestaltung in Ulm bestand, dort studierten. Gegründet wurde diese Hochschule von der als Ulmer Kreis bekannt gewordenen Gruppe um Inge Scholl und Otl Aicher, die zu diesem Zweck die Geschwister-Scholl-Stiftung ins Leben gerufen hatte und den Züricher Konkreten Künstler und ehemaligen Bauhaus-Studenten Max Bill als ersten Direktor gewinnen konnte. Mit Bill kamen zahlreiche Verbindungen nach Brasilien zustande. Eine davon war Almir Mavignier.





»Ich konnte sowohl Deutschland als auch Brasilien vertreten, ohne ein Verräter zu sein.«

Tópicos: Sr. Mavignier, 1953 kamen Sie nach Deutschland, um an der damals jungen, aber inzwischen legendären Hochschule für Gestaltung in Ulm zu studieren. Davor waren Sie schon über ein Jahr als Maler in Paris tätig. Wie kam es zu dieser Entscheidung nach Ulm zu gehen, und welche Erwartungen waren mit dieser Schule verknüpft, die sich anfangs ausdrücklich in die Tradition des Bauhauses gestellt hatte?

Almir Mavignier: Damals war mir die Hochschule überhaupt noch nicht bekannt; ich war in Paris und bin von dort nach Zürich gefahren, um Mario Pedrosa zu treffen. Das war 1952. Zusammen mit Pedrosa und Romero Brest, dem Kunstkritiker aus Buenos Aires, hatte ich die Gelegenheit, Max Bill in seinem Atelier zu besuchen. Das war der Beginn einer größeren Reise, denn wir besuchten noch andere Konkrete Maler u.a. Richard Paul Lohse und Camille Graeser. Dort habe ich verstanden, wie diese Konkreten Maler ihre Bilder malen. Max Bill erzählte uns, dass er gebeten wurde, in Ulm ‚das Bauhaus‘ zu organisieren, er allerdings noch im Zweifel darüber sei, ob er das tatsächlich tun sollte. Als ich das hörte, war mir klar, dass ich unbedingt nach Ulm gehen müsse, sofern Bill das Angebot annimmt.

Warum? Weil ich 1950 eine große Ausstellung von Max Bill in São Paulo gesehen hatte und schon damals von seiner Arbeit sehr angetan gewesen war. Bill reagierte jedoch etwas aggressiv, diese Schule sei für die deutsche Generation bestimmt, die durch den Krieg den Kontakt mit der Kulturwelt verloren habe; dies sei nichts für romantische Künstler, die in Paris leben – das war eine Absage. Das hat mich natürlich erschüttert!

Tópicos: Sr. Mavignier, Sie zählen zu den wichtigsten Vertretern der Konkreten Kunst, Ihre Arbeiten sind Bestandteil bedeutender Sammlungen der Moderne sowohl in Deutschland als auch in Brasilien.

Ihr künstlerischer Weg begann in Brasilien der 40er Jahre, in einem Land und einer Zeit also, als es die nicht-figurative Kunst noch schwer hatte, Akzeptanz zu finden.

Sie verließen Brasilien, um in Paris zu arbeiten und kehrten im Grunde nie mehr ganz zurück. Gibt es bestimmte Persönlichkeiten oder auch Ereignisse, die Ihren Weg mitbestimmten oder in besonderem Maße prägten?

Mavignier: Sicher, das waren in Brasilien vor allem Arpad Szenes – er war mein erster Lehrer, und der Kunstkritiker Mario Pedrosa. In Europa sind das mehrere; hervorheben möchte

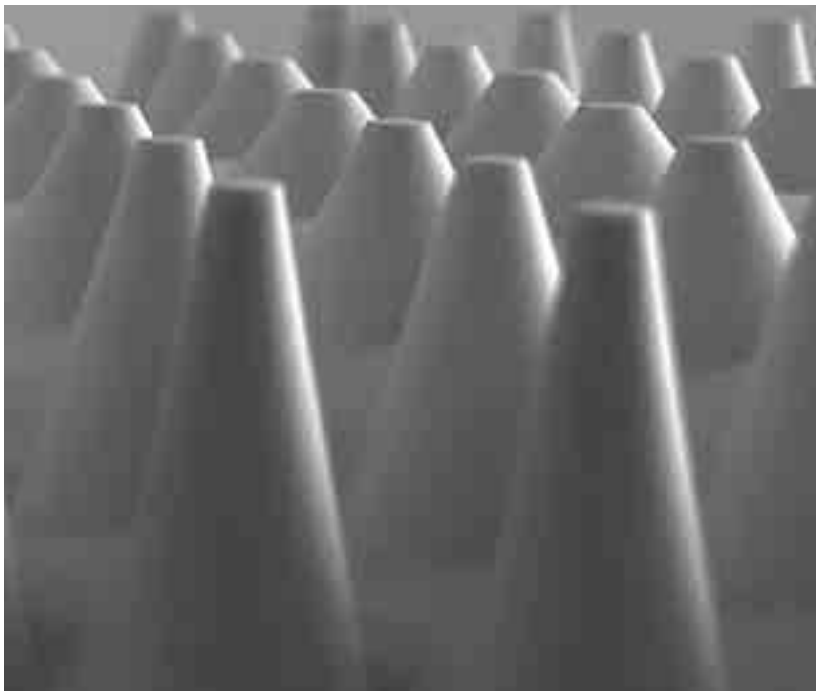
ich jedoch Max Bill, Josef Albers und ganz besonders Max Bense.

Erwähnen möchte ich außerdem noch einen Kollegen, der mich durch seine Haltung und seine konsequente Art über Probleme zu sprechen, beeinflusst hat: Karl-Heinz Bergmiller.

Tópicos: Die Vertreter der Konkreten Kunst bauten schon in den 50er Jahren eine relativ starke internationale ‚Vernetzung‘ auf. Das spiegelte sich im Konzept der HfG wieder, das anfangs v.a. von dem Züricher Konkreten Max Bill, aber auch von Inge Scholl und dem Grafiker Otl Aicher getragen wurde. Eugen Gomringer, der in Deutschland und der Schweiz für seine Konkrete Dichtung bekannt wurde, wirkte ebenfalls an der HfG. Die starke internationale Ausrichtung machte sich vielleicht weniger in der Zusammensetzung des Lehrkörpers bemerkbar, als vielmehr an den Kontakten, die man pflegte und den Studierenden, die aus den verschiedensten Ländern der Welt kamen. In welcher Form zeigte dies Wirkung auf Ihr Studium und Ihre Kunst?

Mavignier: Die internationale Vernetzung war sehr positiv; die verschiedenen Kulturkreise, Menschen, die aus der Schweiz kamen, Franzosen, auch viele Japaner gaben der HfG eine äußerst lebendige Struktur. Natürlich gab es dabei auch sprachliche Schwierigkeiten. Interessant war auch, dass sich die Menschen in zwei Gruppen teilten, in eine deutsche und eine ‚lateinische‘. Im Grunde war dies nur eine Weiterentwicklung der Schule und deren interne politische Schwierigkeiten, die sich dann wieder auf diese beiden Kanäle verteilten: Otl Aicher und Tomás Maldonado.

Diese Internationalität gab es natürlich schon am Bauhaus in Weimar und Dessau, doch bleibt bei einem direkten Vergleich die Frage, wo wir an der HfG unseren Kandinsky, unseren Klee oder unseren Mies van der Rohe hatten. Die HfG könnte man als provinzielles Bauhaus bezeichnen; die HfG erinnerte an das Bauhaus, das Bewusstsein in der HfG war da, die Geschichte des Bauhauses fortzusetzen, doch in der Substanz war es kein Bauhaus, dafür





»Jeder Künstler muss über seine Konzeption reden und sagen

war die Provinz in Ulm einfach zu stark. Insofern kann man eigentlich nur von der Tradition des Bauhauses sprechen.

Tópicos: Sie haben mit Ihren Arbeiten mehrfach an der Internationalen Biennale São Paulo teilgenommen, manchmal im brasilianischen, manchmal im deutschen Länderbeitrag. Welche Bedeutung hatten diese Ausstellungen für Ihre künstlerische Arbeit?

Mavignier: Für mich persönlich hatten sie eine sehr große Bedeutung. Ich war überrascht und gleichzeitig sehr froh, dass mir die Gelegenheit gegeben wurde, Deutschland in meinem Land zu vertreten; das war eine Anerkennung meiner Arbeit. Das habe ich ohne jede Manipulation geschafft. Auf der anderen Seite konnte ich im brasilianischen Pavillon bei der Biennale Venedig teilnehmen, zusammen mit Abraham Palatnik und Anita Malfatti u.a., was natürlich sehr schön war. Die Frage nach der Nationalität ist für mich demnach in diesem Zusammenhang nicht so wichtig. Ich konnte sowohl Deutschland als auch Brasilien vertreten, ohne ein Verräter zu sein. Unter den Ländern herrschte möglicherweise eine gewisse Konkurrenz, aber für die Künstler – für mich – war das kein Thema.

Tópicos: Wie orientierten Sie sich in den 50er Jahren, also in Ihren ersten Jahren in Deutschland? Bot sich Ihnen zu der Zeit beispielsweise immer die Möglichkeit, sich über die Arbeit Ihrer Kollegen in Brasilien zu informieren? Konnten Sie beispielsweise die Arbeit von Geraldo de Barros in São Paulo verfolgen? Hatten Sie zu der Zeit schon Kontakt zu Mitgliedern von ‚Zero‘, jener Künstlergruppe mit Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker in Düsseldorf?

Mavignier: Nein, das konnte ich nicht. Vorher ja. Geraldo de Barros habe ich noch in Brasilien kennengelernt und ihn dann auch in Europa getroffen, aber verfolgen konnte ich seine Arbeit nicht. Auf ‚Zero‘ stieß ich 1957; ich war eines der ersten Mitglieder der Gruppe.

Tópicos: 1965 erhielten Sie den Ruf nach Hamburg, um an der dortigen Hochschule für bildende Künste zu lehren. Inwieweit spielte Ihre Erfahrung, die Sie an der HfG gemacht haben, eine Rolle in Hamburg? Wandten Sie dort etwas vom Konzept der HfG an, vielleicht sogar des Bauhauses?

Mavignier: Vom Bauhaus eigentlich gar nicht, von der HfG sehr wohl. Das Hauptanliegen meiner pädagogischen Praxis war, dass der Student über

sein gestalterisches bzw. malerisches Konzept sprechen konnte. Jeder Künstler musste über seine Konzeption reden und sagen können, aus welchem Grund er ein Bild so oder so gemalt hat. Die Frage war, ob er seine Idee visualisieren konnte. 3 Fragen standen dabei im Vordergrund: Was mache ich, warum und wozu?

Tópicos: Sr. Mavignier, Ihre Kunst scheint ständig eine Gratwanderung zwischen Malerei und (Druck-)Grafik zu sein. So basieren einige Ihrer Bilder auf dem selben Prinzip wie der Offsetdruck oder der Siebdruck: Rasterpunkte in unterschiedlichen Größen nebeneinandergesetzt ergeben mit einer gewissen Entfernung betrachtet eine einheitliche, in sich geschlossene Form. Ihre Kunst, die selten etwas abbildet, vielmehr ein Spiel mit Farben und Formen darstellt, ruft meist auch optische Täuschungen hervor. Welche Rolle spielt für Sie das Medium; wann entscheiden Sie sich für das gemalte oder das gedruckte Bild?

Mavignier: Der Punkt hat zunächst nichts mit dem Raster zu tun. Ausgangspunkt war die freie Verteilung von Punkten, die später durch ein Raster in eine Ordnung gebracht wurden. Es sind also gestalterische Gründe, dass sie in einem Raster verteilt wurden; Gestaltung in dem Sinn, die Form zu verformen. Der Raster war ein Mittel, um die Formen zu transformieren und neu zu interpretieren. Die Drucke selber dienen mir mehr als Dokumentation; ich mache Siebdruck niemals von alleine, Siebdruck wähle ich tatsächlich nur für Auftragsarbeiten, speziell für Plakate. Dennoch versuche ich dabei, die Arbeit mittels der Serigrafie für mich zu dokumentieren; denn in dem Moment, in dem ein Bild verschwindet, bleibt die Serigrafie als Dokument. Die technische Fragilität ist so groß, dass es mir lieber ist, wenn die Thematik dokumentiert ist, und nicht das Bild selbst. ■

Tópicos: O Sr. deu passos decisivos no caminho da pintura, os estudos com Arpad Szenes, o contato com Mário Pedrosa e o trabalho com os pintores de Engenho de Dentro são importantes





können, aus welchem Grund er ein Bild so oder so gemalt hat.«

aspectos deste desenvolvimento. No entanto, mais tarde, o Sr. dirigiu seu trabalho também para a confecção de cartazes. O Sr. poderia dizer como, quando e por que os cartazes surgiram na sua produção?

Mavignier: Os cartazes surgiram. As idéias, a oportunidade para fazer um cartaz para Vordemberge-Gildewart e um cartaz puxou o outro e fui fazendo de cartaz em cartaz, mas não houve planejamento, houve acaso. Isso foi a partir de 1953, na escola de Ulm e a escola foi importante para a produção dos cartazes. No início eu não sabia o que iria fazer ali, eu não tinha a menor idéia... eu estava vivendo ali aquele momento e não tinha a idéia de fazer cartazes; como prova, dos primeiros cartazes que fiz para o Museu de Ulm, eu exigia somente cinco ou dez exemplares para mim, porque não tinha a intenção de fazer mais cartazes, infelizmente, porque hoje eu tenho muito pouco deles.

Tópicos: A partir de 1953, na “Escola Superior de Design” em Ulm, o Sr. teve acesso às lições de artistas, gráficos e estetas como Joseph Albers, Max Bill, Vordemberge-Gildewart, Otl Aicher e Max Bense. O Sr. poderia descrever os ensinamentos transmitidos em Ulm que tiveram relevância na realização de seus cartazes?

Mavignier: Com Otl Aicher aprendi como não se deve fazer um cartaz, ele reduziu a sua linguagem formal à geometria, ele usava a geometria como o básico. Albers realmente mostrou o que é cor e as relações entre cores e formas. Com Max Bill eu aprendi a dar uma nova interpretação da precisão na visualização da idéia no quadro. Max Bense ensinou principalmente que a obra de arte não deve ser vulgarizada, que não se deve transformar a obra de arte, um cartaz, em algo Kitsch.

Tópicos: Cartazes possuem seu sentido nas relações de espaço e tempo. Eles recebem e atingem numa exposição, ou nas ruas, públicos e contextos diversos. Através dessa difusão do sentido dos cartazes, qual seria para o Sr. as características e as funções mais importantes que o gráfico de cartazes deveria preencher?

Mavignier: A não criar o seu próprio estilo, a trabalhar com o conteúdo do cartaz sem criar estilo pessoal. (– a sua função?) – anunciar.

Tópicos: Em seus cartazes, forma, cor, fotografia e tipografia estão sendo constantemente desenvolvidos. O Sr. poderia descrever em termos estéticos e comunicativos a utilização destes elementos para a realização de seus cartazes? Neste sentido ainda, o que seriam os seus “cartazes aditivos” e os seus “logo-cartazes”?

Mavignier: Não há fórmula, o que eu faço na pintura automaticamente entra em relação com os cartazes. É como a experiência de ver pintura, de ver arte nos museus, na natureza, nos edifícios, na arquitetura, isso provoca uma experiência estética. Viajando no antigo Egito, os monumentos, as esculturas; não é que eles entrarão diretamente, porém transmitem uma experiência formal, que depois, no momento de fazer um cartaz, aquilo se realiza automaticamente. A invenção dos cartazes-aditivos é a multiplicação sobre uma superfície maior, quer dizer, com uma unidade pequena eu posso projetar grandes superfícies. Em relação ao logo, o logo é uma possibilidade de representar um museu através de uma forma determinada, de modo que essa forma fique típica para o museu.

Tópicos: Os cartazes surgem, por um lado, da complexidade de relações do designer com seu cliente e público. O Sr. poderia definir o papel de cliente e público para o desenvolvimento de seu trabalho e as implicações éticas desta relação?

Mavignier: Há várias espécies de clientes. Há os meus clientes e os clientes que não são meus. O meu primeiro cuidado é saber se aquele é o meu cliente, senão eu preciso com toda a franqueza dizer: “procure um outro gráfico.”

O público é um mau necessário. Não existe um público, existem vários públicos. Existem públicos que são sensíveis a cartazes, existem outros que são insensíveis, que olham e não vêem nada... é como na pintura.

Tópicos: Cartazes e Pinturas constituem-se claramente como as principais

realizações do seu trabalho. O Sr. poderia definir o que devem ser para o Sr. os seus cartazes e qual seria a relação destes com a arte?

Mavignier: Os cartazes são arte e até hoje eu não posso dizer o que é mais arte no meu trabalho, pintura ou cartazes.

Tópicos: Ano próximo serão completados 50 anos, tanto da fundação da escola de Ulm, quanto do início de sua trajetória na Alemanha. Atualmente o Sr. trabalha numa série de 10 telas chamada “transparência em rotação”. O Sr. poderia fazer a descrição destes últimos trabalhos? O que pode ter surgido aí de novo?

Mavignier: Não posso. Não é possível descrever pintura. ■

Den portugiesischsprachigen Teil des Interviews führte Rodrigo Paiva, Kunsthistoriker und Doktorand an der UdK Berlin. Den deutschen Gesprächsteil führte Martina Merklinger, Kunsthistorikerin und Tópicos-Redakteurin.

Fotos: Yvonne Mohr, Filmemacherin und Medienkünstlerin.

