

Angelica Bäumer

*anders*ART

Kunst im Fokus

Herausgeber
Fonds *anders*ART

Art Brut neu bewertet

Hannah Rieger

Was Kunst ist und wer Künstler oder Künstlerin ist, wird immer wieder verhandelt. Da der Kunstmarkt von den sozio-ökonomischen Veränderungsdynamiken genauso betroffen ist, wie alle anderen Bereiche der Gesellschaft, wird auch die Kunst von der Peripherie des Systems¹ mehr und mehr zum weltweiten Business. Die Grenzen zwischen diesem Genre – das im deutschsprachigen Raum einem regen Diskurs der Begriffe² ausgesetzt ist – und der akademischen Hochkunst verschieben sich auch aus kommerziell-betriebswirtschaftlichen Überlegungen. Der globale Kapitalismus entwickelt sich weiter, indem er eine wesentliche Kritik – die Künstlerkritik mit Fokus auf Emanzipation und Authentizität – zunehmend inkorporiert.³

Art Brut ist historisch und gegenwärtig das ganz andere, das vollkommen Unerwartete in der Kunst. Trotz ihrer ästhetischen Wirkungskraft ist sie nur in ihrer extremen Individualisierung zu verstehen. Jeder Künstler und jede Künstlerin folgt einem schöpferischen inneren Drang, einer Mission, oft einer Obsession und hat eine eigene Formensprache. Es geht bei *Art Brut*, und das ist das Allerwichtigste, immer um Kunst. Der Fokus ist auf die Qualität des künstlerischen Ausdrucks gerichtet. Und nicht auf den sozialen Status oder den psychischen, körperlichen oder geistigen Zustand der KünstlerInnen. Wenngleich diese zur Privatsphäre zählenden Aspekte

nicht außer Acht gelassen werden können, wie bei jeder Person, die mit ihrem Wirken öffentlich sichtbar wird. Sehr oft braucht es den biografischen Hintergrund, um die Kunstwerke besser zu verstehen. Es handelt sich um Kunst von Menschen mit Psychatriererfahrungen oder Behinderungen oder um Kunst sozialer Außenseiter oder um Arbeiten von mediumistischen, das heißt von einem Geist geführten, KünstlerInnen. Mir ist wichtig, die Künstler und Künstlerinnen mit ihren ganz individuellen Lebensentwürfen in ihrer jeweiligen Schicksalshaftigkeit zu respektieren.

Art Brut ist zudem eine Kunst, deren Schöpferinnen und Schöpfer sich häufig selbst nicht als Künstlerinnen und Künstler verstehen und in der Regel Autodidakten sind. Sie ist weder den Zwängen des Kunst- und Kultur-Mainstreams, noch dem akademischen Positionierungswettbewerb verpflichtet. Gerade dadurch unterscheidet sich *Art Brut* von der akademischen „high art“, die ganz wesentlich durch den Geschmack zeitgenössischer Trends und den damit verbundenen Diskurs, wie er auch an den globalen Kunstuniversitäten vermittelt wird, beeinflusst ist. In dem emanzipatorischen Bestreben nach Akzeptanz ist die bislang „unverfälschtere“ und subversivere *Art Brut* in Gefahr, vom globalen Kunstmarkt vereinnahmt zu werden. Der Grat zwischen gleichberechtigter Teilhabe und kritikloser

Mary T. Smith, Ohne Titel
Acryl auf Blech, 33 x 119 cm, 1980





Pearl Blauvelt, *Where the River Shandon Flows*
Bleistift und Buntstifte auf Papier, 21,6 x 27,9 cm, ca. 1940

Inbesitznahme ist schmal. Auch dadurch verwandeln sich die Perspektiven auf *Art Brut* permanent.

Gegenwärtig rücken vor allem männliche Künstler mit afro-amerikanischem Hintergrund und Frauen in den Blickpunkt der Öffentlichkeit. Diese künstlerischen Positionen hat es immer gegeben, sie sind nur lange Zeit kaum beachtet worden. Die Emanzipationsbewegungen unserer Gegenwart verdeutlichen den enormen Nachholbedarf.

Monate vor Beginn der Black Lives Matter-Bewegung zeigte eine der drei New Yorker Galerien von David Zwirner in der 69. Straße zwischen Madison und Park Avenue, eine Personale von Bill Traylor. Heute zu den Stars der *Art Brut* bzw. Outsider Art zählend, wurde dieser Künstler 1853 noch in Sklaverei auf einer Baumwollplantage in Alabama geboren, die er erst in hohem Alter verließ, nachdem er dort fast 70 Jahre als Landarbeiter verbracht hatte. Mit 84 Jahren begann er, nunmehr in Montgomery, auf Kartonabfällen zu zeichnen. Er wurde 1939 von dem jungen Künstler Charles Shannon – der dort zu einer kulturrainen Gruppe der gebildeten Mittel- und Oberschicht gehörte – auf der Straße entdeckt und dann gefördert. Bill Traylor's Arbeiten sind Meisterwerke einer minimalistischen Bildsprache mit einfachen geometrischen Formen und abstrakten Konstruktionen und zeigen Personen und Tiere. Als Analphabet und Autodidakt hinterließ er nach seinem Tod 1949 ein weit über tausend Werke umfassendes Œuvre. In „Bill Traylor's geheimer Ruf nach Vergeltung“⁴ decodiert Mechal

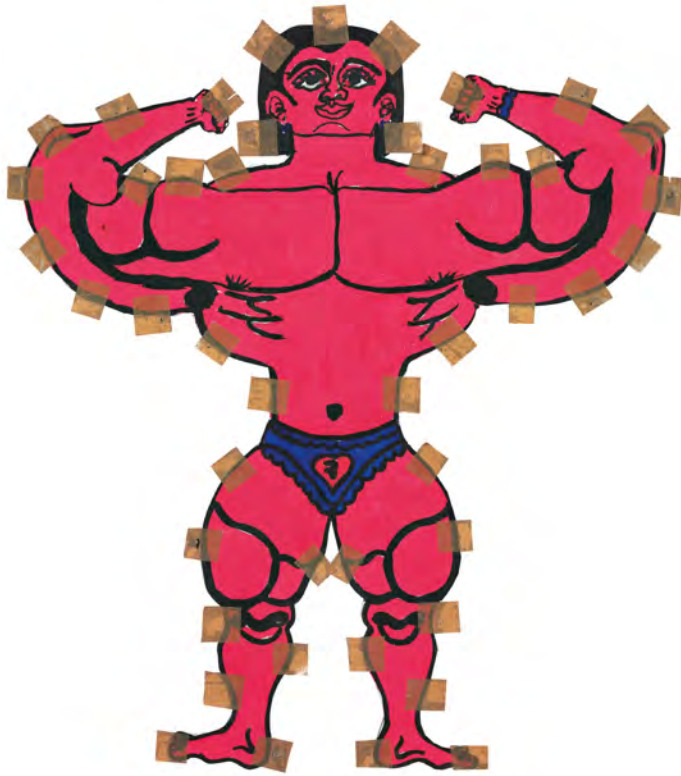
Sobel seine symbolische Zeichensprache. Menschen, auf den ersten Blick mit gleicher Hautfarbe gezeichnet, unterscheiden sich letztlich fundamental durch winzige Details ihrer Physiognomie. Dadurch werden seine Zeichnungen, die oft Schmerz und Gewalt im Alltagsleben zeigen, als hoch politisch gegen die Diskriminierung in den Südstaaten der USA vor der Bürgerrechtsbewegung verortet. Im Jänner 2020 wurde eine Zeichnung von Bill Traylor im Auktionshaus Christie's in New York zu einem Rekordwert von USD 507.000 versteigert.

In der Neuhängung des Museum of Modern Art in New York 2019 finden sich Werke von Bill Traylor, aber auch Künstlerinnen wie Séraphine Louis, Judith Scott und Pearl Blauvelt.

Durch Zufall hatte der deutsche Kunsthändler Wilhelm Uhde 1912 die als Haushaltshilfe arbeitende autodidaktische Künstlerin Séraphine Louis entdeckt. Sie offenbart in ihren paradiesisch anmutenden Gemälden voll mit Blumen, Früchten, Blättern und Bäumen die Schönheit der Natur. Zwei Jahre vor ihrem Tod 1932 wurde sie in die damalige Irrenanstalt von Clermont, Frankreich, eingewiesen, wo sie mit 78 Jahren starb. Ihre Arbeiten sind gegenwärtig als Leihgaben so gefragt, dass auch etablierte Museen Absagen erhalten.

Judith Scott (1943–2005) verdankt ihre internationale Bekanntheit der 57. Biennale in Venedig 2017. Nahezu täglich arbeitete sie von 1987 bis zu ihrem Tod im Creative Growth Art Center in Oakland, Kalifornien, dem derzeit berühmtesten Atelier weltweit⁵. Ihre Zwillingsschwester Joyce Scott⁶ holte sie zunächst zu sich und ihrer Familie und dann in eine Einrichtung für betreutes Wohnen nach Berkeley, nachdem Judith infolge von Trisomie 21 und ohne hören oder sprechen zu können, Jahrzehnte völlig vernachlässigt in staatlichen Sozialhilfeeinrichtungen im Bundesstaat Ohio verbracht hatte. Bei Creative Growth begann Judith Scott, angeregt durch einen Kurs zur Textilgestaltung der Künstlerin Sylvia Seventy, gewaltige Objekte und Skulpturen zu produzieren. In komplexen prozesshaften Arbeitsvorgängen umwickelte und vernähte sie Fundstücke mit Garn, Wolle und Zwirn der unterschiedlichsten Farben, bis diese unter den Schichten aus Textilien zur Gänze verborgen waren.

In der ersten Londoner Ausstellung 2010 seines *The Museum of Everything* zeigte James Brett Zeichnungen



Misleidys Castillo Pedroso, Ohne Titel
Gouache auf Papier, 38 x 33,7 cm, um 2016

von Pearl Blauvelt (1893–1987). Ihre Vorfahren waren ursprünglich aus Holland in den Bundesstaat New York, in die Gegend des Hudson River, emigriert. Über ihr Leben ist wenig bekannt. Pearl Blauvelts rund 800 Bleistift- und Farbstiftzeichnungen stammen vermutlich aus den 1940er-Jahren und zeigen Kleidungsstücke, Möbel, Menschen, Geldscheine und Landschaften, möglicherweise Reminiszenzen aus ihren eigenen Lebenswelten. Sie wurden von jungen Künstlern aus New York, die ein zu restaurierendes Haus aus dem 19. Jahrhundert in einer Kleinstadt im Nordosten Pennsylvanias erwarben, in einer alten Holzschachtel gefunden. Dieses Haus war beinahe 50 Jahre unbewohnt gewesen, nachdem Pearl Blauvelt in eine Einrichtung kam. Sie hatte dort von Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1950er-Jahre alleine gewohnt. Die Dorfbewohner nannten sie „Village Witch“.

Judith Scott und Pearl Blauvelt waren zwei der insgesamt 93 in „Flying High. Künstlerinnen der Art Brut“⁷, 2019 im Kunstforum Wien, präsentierten Frauen. Die Ausstellung widmete sich weltweit erstmals umfassend ausgewählten Künstlerinnen der *Art Brut* in ihrer inter-

nationalen Vielfalt sowie ihrer historischen und gegenwärtigen Dimension von 1860 bis heute. Gezeigt wurden 316 Werke aus 21 Ländern und 31 Sammlungen. 14 der 93 Künstlerinnen leben noch.

Ob sich die derzeit von Paris über Los Angeles bis New York gehypte⁸, 1985 in Kuba geborene Misleidys Castillo Pedroso, dauerhaft am Kunstmarkt durchsetzen wird, wissen wir noch nicht. Sie entwickelt in ihrem Zuhause, wo sie mit ihrer Mutter und ihrem Bruder in der Nähe von Havanna lebt, eine eigene Form der visuellen Sprache: Sie malt muskulöse farbenkräftige Frauen und Männer in kleinen bis überlebensgroßen Formaten, meist nur mit Unterwäsche bekleidet, die an Bodybuilder erinnern. Die fertigen Figuren schneidet sie aus und bringt sie mit braunem Klebeband an den Wänden des Hauses an. Sie kommuniziert mit ihnen über individuelle Gesten und sieht in ihnen vermutlich Freunde und Beschützer. Sie arbeitet ausschließlich in einem familiären Kontext. Ihre Kindheit war durch Ausgrenzung gekennzeichnet, die sie aufgrund ihres seit der Geburt stark reduzierten Hörvermögens erfuhr. Eine Institution, in die sie mit fünf Jahren kam, musste sie infolge von Autismus wieder verlassen.

Als Frau und Einzelgängerin mit afro-amerikanischem Hintergrund bleibt Mary T. Smith (1904–1995) vom Markt weit hinter ihren männlichen Künstlerkollegen bewertet zurück, wenngleich sie vielfach international ausgestellt und gesammelt wird. Sie wuchs als eines von 13 Kindern in einer Familie von Farmpächtern in Copiah County auf. Bereits früh begann sie im Zuge ihrer Arbeit auf den Feldern mit Zeichnungen im staubigen Boden. Ihr reduziertes Hörvermögen isolierte sie sozial. Nach dem Ende ihrer zweiten Ehe übersiedelte sie in ein Haus mit einem kleinem Hof in Hazlehurst. Dort begann sie, das Grundstück zu gestalten, indem sie Sperrholz und Wellblech bemalte und Objekte erschuf. So entwickelte Mary T. Smith eine individuelle, von Religiosität geprägte Ikonografie, die Porträts und Selbstporträts umfasst.

Als „Außenseiterinnen in der *Außenseiterkunst*“ spiegelt sich die Emanzipationsgeschichte von Künstlerinnen der *Art Brut* auf einer prekären Ebene wider. Die Ausgrenzungsmechanismen hinsichtlich Teilhabe und Marktbewertung und der damit verbundenen Wahrnehmbarkeit reproduzieren sich in verstärkter und besonderer Weise. In der Sprache der Ökonomie handelt

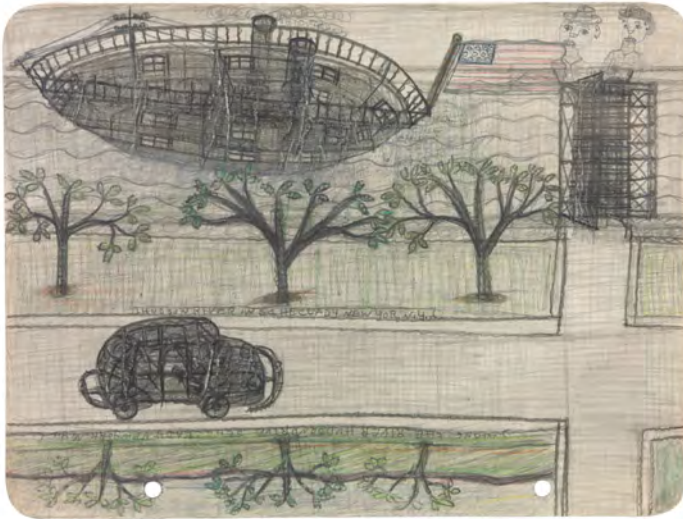
es sich hier sowohl um Beschäftigungs- als auch um Einkommensdiskriminierung. Denn in der Welt der zeitgenössischen Kunst – bei den KunsthistorikerInnen, KuratorInnen, MuseumsdirektorInnen, GaleristInnen oder SchätzmeisterInnen in Auktionshäusern – hat die *Art Brut* insgesamt trotz ihres bemerkenswerten Aufholprozesses noch keinen gleichberechtigten Platz neben der akademischen Kunst gefunden. Die Frauen müssen daher sowohl innerhalb der *Art Brut*, als auch jenseits der feministischen Kunst ihren Platz auf den Bühnen der globalen Kunst erobern. *Art Brut*-Künstlerinnen bringen durch die Kunst als Aktion und in der Kunst im Wege der Symbolisierung ihre wieder gewonnenen Identitäten zum Ausdruck. Diese neuen Identitäten mussten sie sich oft mühsam erkämpfen. Sie spiegeln ihre inneren Welten, ihre „individuellen Mythologien“, wie dies der Schweizer Kurator Harald Szeemann bezeichnete, und ihre Lebensgeschichten. Oft beeinflusst von psychischen Krankheiten, Isolation, sexuellem Missbrauch, Ausgrenzung etc. wählen Künstlerinnen andere Themen, Inhalte und Motive als Künstler. Frauen haben einen anderen Zugang zu sich selbst, ihrem Frausein, ihrem Emanzipationsprozess, ihrem eigenen Körper, ihrer Verletzlichkeit sowie der erlebten (Selbst-)Verletzungen, ihrer Erotik und Liebesehnsucht. Natürlich spiegeln sich auch traditionell „weiblich“ konnotierte Themen wie Mode und Häuslichkeit in *Art Brut* von Frauen. Auch ihre Produktionsweisen, Materialitäten, Techniken und Medien unterscheiden sich.

Ein historischer Faden durch die Ausstellung „Flying High“ waren vier öffentliche europäische Sammlungen, die auch zu Museumsgründungen geführt hatten: Die Sammlung Morgenthaler in Bern, die Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, die Collection de l'Art Brut Jean Dubuffets in Lausanne und die Sammlung L'Aracine in Villeneuve d'Ascq.

Wenngleich bereits im 19. Jahrhundert Beispiele von Kunst in psychiatrischen Kliniken nachweisbar sind, begann die eigentliche Geschichte der *Art Brut*, lange bevor sie von Jean Dubuffet nach dem Zweiten Weltkrieg so bezeichnet wurde, mit der Publikation von zwei Standardwerken in den frühen 1920er-Jahren. Diese

Mary T. Smith, Ohne Titel
Acryl auf Blech, 140 x 38 cm, circa 1980





Pearl Blauvelt, Hudson River
Bleistift und Buntstifte auf Papier, 20 x 26,5 cm, ca. 1940

spielten eine Schlüsselrolle in der Verbreitung der *Art Brut* bei Künstlern der Avantgarde und den Surrealisten.

1921 erschien das Buch „Ein Geisteskranker als Künstler“ über Adolf Wölfli (1864–1930), das auch seinen Psychiater Walter Morgenthaler aus der Klinik Waldau international bekannt machte. 1914 richtete er dort als Oberarzt ein Museum ein, heute Stiftung Psychiatrie-Museum Bern, und sammelte bis 1930 rund 5.000 künstlerische Belege für das bildnerische Schaffen von Patientinnen und Patienten. Er habilitierte sich 1918 mit einer Schrift „Übergänge zwischen Zeichnen und Schreiben bei Geisteskranken“, wofür er über 8.000 Krankenakten gesichtet hatte. 1945 besuchte auch Jean Dubuffet die Klinik Waldau. Während Adolf Wölfli's Werk weltberühmt ist, wurde der Kunst von Frauen wenig Beachtung geschenkt. Eine in „Flying High“ präsentierte Künstlerin der Sammlung Morgenthaler, die vor einiger Zeit auf den amerikanischen *Art Brut*-Markt kam, ist die Schweizerin Bertha Wuilleumier (1907–1999), die schließlich mit einem Amerikaner verheiratet, in den USA lebte. Über ihr Leben ist wenig bekannt. Erhalten geblieben ist ein aufrüttelnder Brief auf Französisch aus 1954, den sie während eines Aufenthalts in der psychiatrischen Klinik Waldau in Bern verfasste und der ihre Lebenssituation beschrieb. Ihre Zeichnungen zeigen zarte Frauenfiguren in Pastellfarben, mit Hüten und anderen Kopfbedeckungen, Taschen und unterschiedlichen Tieren. Es sind feine, kindlich anmutende und detailgenaue Zeichnungen, die an mädchenhafte Mannequins erinnern.

Der Kunsthistoriker und Arzt Hans Prinzhorn publizierte 1922 die „Bildnerei der Geisteskranken“⁹. Basis seiner Forschung waren nicht nur die Sammlung der psychiatrischen Klinik von Heidelberg, wo er angestellt war, sondern auch mehr als 5.000 Werke aus Psychiatrien in ganz Europa, die er sich für seine wissenschaftliche Arbeit zusenden ließ. Der Frauenanteil betrug rund 20 Prozent. Die Sammlung Prinzhorn ist seit 2001 in der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg museal verankert. Die Künstlerinnen sind wissenschaftlich umfassend aufgearbeitet.¹⁰ Die differenzierte Ungleichbehandlung der Geschlechter in Psychiatrien ist seither viel verständlicher. Unverständlicherweise existiert bis heute kein Buch über Else Blankenhorn (1873–1920), die herausragende Frau der Sammlung Prinzhorn. Obwohl Hans Prinzhorn selbst eines über sie schreiben wollte, nachdem das geplante Kapitel über sie in seinem Buch budgetären Kürzungserfordernissen zum Opfer gefallen war. Else Blankenhorn, aus großbürgerlichen Verhältnissen kommend, begann nach sieben Jahren ihrer beinahe lebenslang dauernden Aufenthalte in psychiatrischen Kliniken zu malen. Sie hinterließ ein Œuvre von mehreren hundert Arbeiten. Ihre Bildwerke auf Leinwand zeigen alterslose, ätherische, schwebende Frauengestalten, die sie vermutlich selbst darstellen, und offenbaren ihre Sehnsucht nach Erotik und Beziehungen. Als phantasierte Gattin Kaiser Wilhelms II produzierte sie auch zahllose „Geldscheine“, die sie mit ihrer Lebensaufgabe in Verbindung brachte, Liebespaare zu erlösen. Jean Dubuffet sah und kommentierte diese Arbeiten, als er 1950 die Psychiatrische Universitätsklinik in Heidelberg besuchte.¹¹

Als Sammler hat Jean Dubuffet im Laufe seines Lebens rund 6.500 Werke zusammengetragen. Diese schenkte er 1971 der Stadt Lausanne, denn Paris hatte kein Gebäude zur Verfügung stellen wollen. Die Collection de l'Art Brut begründete das älteste *Art Brut* Museum der Welt am Genfer See. Der Frauenanteil der AutorInnen beträgt rund ein Fünftel. In „Flying High“ wurden jene Künstlerinnen gezeigt, die Jean Dubuffet selbst entdeckt und gesammelt hatte. Dabei finden sich auffallend viele Frauen, die zu den Klassikern der mediumistischen bzw. spiritistischen *Art Brut* zählen: Madame Bouttier (1839–1921), Madge Gill (1882–1961), Magalí Herrera (1914–1992), Laure Pigeon (1882–1965), Jeanne Tripiier

(1869–1944), Jane Ruffié (1887 bis nach 1963) und Henriette Zéphir (1920–2012).

Die Begegnung von Jean Dubuffet und der Schweizerin Aloïse Corbaz (1886–1964) auf Vermittlung der Ärztin Jacqueline Porret-Forel war bestimmend für die Geschichte der *Art Brut*, insgesamt gilt sie doch als Pionierin und bis heute als die weltweit bedeutendste weibliche Vertreterin dieses Genres. Ihre Schöpfung – von Opern inspiriert – ist auf einer Bühne des Welttheaters angesiedelt. Auf Grund ihrer schönen Stimme träumte sie davon, Sängerin zu werden. Als sie sich in einen ehemaligen Priester verliebte, wurde diese Beziehung von ihrer ältesten Schwester rigoros unterbunden. 1911 übersiedelte sie nach Potsdam, wo sie als Gouvernante beim Hofkaplan im Palast von Sanssouci in der Nähe des Kaisers arbeitete. Sie lebte dort in einer Mischung aus puritanischer Strenge und imperialer Größe und sang auch in der Schlosskapelle in Gegenwart des Kaisers. In der Folge entwickelte sie eine obsessive und imaginäre Leidenschaft für Wilhelm II. Zurück in Lausanne wurde sie aufgrund ihrer Wahnvorstellungen ab 1918 bis zu ihrem Tod hospitalisiert. In der Klinik bügelte sie vor allem die Schürzen der Krankenschwestern, begann jedoch, wenn sie mit ihrer Arbeit fertig war, in großer Isolation zu zeichnen. Erst 1941 entdeckte die Ärztin Jacqueline Porret-Forel ihre wunderbare Kunst. Ihr Hauptmotiv waren mystisch anmutende Liebesszenen in großer Farbenpracht und Komplexität voll mit Königinnen und Königen, Prinzen und Prinzessinnen, Generälen etc. Um ihr Meisterwerk, das großformatige, 14 Meter lange „Le Cloisonné de théâtre“ aus 1951, zu generieren, nähte sie zehn Blätter auf Papier mit Fäden zusammen. Es handelt sich um ein Theaterstück über die Liebessucht in drei Akten und 10 Szenen.¹² Trotz ihrer unbestrittenen Positionierung im Feld der *Art Brut* reichen ihre Bewertungen am Kunstmarkt bei weitem nicht an jene der führenden Männer heran.

2010 eröffnete das auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts spezialisierte französische Museum LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut), in einem Vorort von Lille, in Villeneuve d'Ascq, einen eigenen Zubau für *Art Brut*. Damit entstand die größte öffentliche Sammlung von *Art Brut* in Frankreich mit über 5.000 Werken. Der *Art Brut*-Teil des Museums beherbergt die Donation de



Aloïse Corbaz , Général Guisan sous le bouquet final
Farbstifte auf Papier, 59,5 x 42 cm, zwischen 1951 und 1960
Catalogue raisonné électronique 409

L'Aracine mit über 3.500 Arbeiten, überwiegend auf Papier. Diese Sammlung war in Frankreich als Reaktion auf die Schenkung Jean Dubuffets an die Schweiz, von den drei KünstlerInnen Madeleine Lommel, Claire Teller und Michel Nedjar ab der 1980er-Jahre aufgebaut worden.

Auch diese Sammlung besitzt großformatige Masterpieces von Madge Gill. Die Mediumistinnen sind weltweit in Mode gekommen. Möglicherweise ist jene „spirituelle Revolution“, die unsere Gegenwart prägt, ein Erklärungsansatz dafür. Wir erleben sie gleichzeitig mit den großen emanzipatorischen, ökologischen und sozialen Bewegungen auf unserem Planeten. Mit „Flying Higher. Mediumistische Künstlerinnen“ betitelt der darauf spezialisierte Sammler Elmar R. Gruber seinen Überblicksartikel.¹³

Madge Gill wurde als uneheliches Kind im Großraum London geboren und mit neun Jahren in ein Waisenhaus abgeschoben. Später zog sie zu ihrer Tante, die sie



Bertha Wulleumier, Ohne Titel
Farbstifte auf Papier, 13,5 x 20,8 cm, 1953
(oben, Mitte und unten)

in den Spiritismus einführte und arbeitete als Krankenschwester. Sie heiratete deren Sohn, ihren Cousin, und lebte mit ihm und ihren drei Söhnen im East End von London in einfachen Verhältnissen. Einer davon starb 1918 an den Folgen der Spanischen Grippe. Ein Jahr später starb eine Tochter im Kindbett. 1919 begann Madge Gill im Kontext eines Berufungserlebnisses zu zeichnen. Geleitet wurde sie von einem Geist „Myrninerest“ (my inner rest), einem Hohepriester aus dem alten Babylon. So konnte sie den Kontakt zu ihren verstorbenen Kindern weiter aufrechterhalten. Beinahe 40 Jahre brachte sie als Medium unter dem Einfluss dieses Geistes Kunstwerke in die Welt. Sie zeichnete mit Tusche auf großen Papierrollen oder Stoffbahnen und auf kleinen postkartenähnlichen Kartons. Im Zentrum ihrer Arbeiten sind Frauen – vermutlich Selbstporträts – mit zarten Gesichtern, umrahmt von kunstvollen Frisuren und Hüten im Stil der Jahrhundertwende. Sie finden sich inmitten von Linien, Schraffuren und geometrischen Mustern, die an besondere Architekturen erinnern. Als Medium betrachtete sie sich nicht als Eigentümerin ihrer Zeichnungen und zögerte zu Lebzeiten – trotz großer Nachfrage – diese zu verkaufen.

Der historische Faden durch „Flying High“ wurde mit dem österreichischen *Art Brut*-Modell in Maria Gugging als fünfte Sammlung – die im Wege der *Privatstiftung – Künstler aus Gugging*, für das 2006 gegründete museum gugging aufgebaut wird – weiter geführt. Der Psychiater Leo Navratil leitete eine Männerabteilung der psychiatrischen Klinik in Gugging. Nur wenige Patientinnen aus seinem Umfeld schafften es, seine Aufmerksamkeit zu erlangen:

Barbara Demlcuk (Lebensdaten unbekannt), Karoline Roskopf (1911 bis unbekannt) sowie die Vorstadt-Gräfin (Elisabeth) (1908 bis unbekannt), eine Patientin von Alfred Bader, mit dem er forschte. Laila Bachtiar (*1971)¹⁴, die seit 2003 regelmäßig im atelier gugging arbeitet, war mit neun Arbeiten in „Flying High“ vertreten. Zeichnen ist ihre Berufung und ihr Lebenssinn. Sie begann bereits mit vier Jahren, regelmäßig zu zeichnen. Gesprochen hat sie damals nicht. Ob mit Farbstift oder mit Bleistift geschaffen, erzeugen ihre Kompositionen, denen Ordnungen in Form einer netzwerkartigen Struktur aus Linien und Flächen zugrunde liegen, eine dynamische Dichte. Diese führt zu

einer geradezu textilen Anmutung und Körperlichkeit ihrer Motive, überwiegend aus dem organischen Universum. Sie kam 1990 als erste Artist in Residence und Frau in das inzwischen weltberühmte Haus der Künstler, das 1981 von Leo Navratil initiiert wurde.

Angeregt durch die Ausstellung „Flying High“ publizierte Raw Vision eine Sondernummer zum Thema „Women in Outsider Art“ (RV 103, Autumn/Fall 2019). Raw Vision wird seit 1989 in Großbritannien herausgegeben und ist weltweit bislang die einzige Zeitschrift über Outsider Art und *Art Brut* mit wissenschaftlichem Anspruch.

Auch der „Art Absolut Prize for Outsider Art“ auf der Outsider Art Fair in Paris 2019 mit begleitenden Ausstellungen der Nominierten und der Preisträgerinnen wurde dem Thema Frauen gewidmet. Als Kuratorin dieses Preises durfte ich eine Shortlist von zehn lebenden Künstlerinnen erstellen. Ein wesentliches Kriterium war, dass diese – von den rund 40 teilnehmenden Galerien – sichtbar präsentiert wurden. Eine unabhängige Jury wählte die beiden Preisträgerinnen Susan Te Kahurangi King (Andrew Edlin Gallery, New York) und Momoka Nakagawa (Yukiko Koide Presents, Tokyo). Die neuseeländische Künstlerin Susan Te Kahurangi King (*1953) gilt seit ihrer Präsenz in der Ausstellung „Vestiges & Verse“ 2018 im American Folk Art Museum in New York als ein Star der Contemporary *Art Brut*. Die 1996 in Japan geborene Momoko Nakagawa wurde 2019 mehrfach in Paris von dem auf *Art Brut* spezialisierten Galeristen Christian Berst¹⁵ ausgestellt und arbeitet in dem bekannten Atelier Yamanami in Japan.

Eine über die Genderproblematik hinausgehende Frage ist, wie die geschlechtsspezifischen Grenzen in der *Art Brut* verlaufen. Welche Unterschiede zwischen weiblicher und männlicher *Art Brut* gibt es, die einen Unterschied im einzelnen Kunstwerk und im Gesamtwerk einer Künstlerin machen? Inwiefern erzählen die Werke von Frauen tatsächlich andere Geschichten als jene der Männer? Auf Grund welcher Kriterien werden diese Differenzen konkret sichtbar? Diese Fragen können natürlich nur in einem direkten Vergleich zwischen weiblichen und männlichen *Art Brut*-Positionen beantwortet werden.

Um den Zeitgeist rund um das emanzipatorische Thema „Frauen“ zu nutzen, präsentieren manche Kuratorinnen unter dieser Überschrift sowohl Künstle-



Madge Gill, Ohne Titel,
Tusche auf Papier, 60,4 x 50,6 cm, 1951

rinnen, als auch Frauendarstellungen männlicher *Art Brut*-Künstler. Tatiana Veress und Coline De Reymaeker zeigten im Brüsseler Art et Marges-Museum 2018 anlässlich der österreichischen EU-Ratspräsidentschaft rund 100 Arbeiten von 22 Künstlerinnen und 19 Künstlern aus meiner Sammlung mit dem Titel „Les Femmes dans l'Art Brut?“. ¹⁶ Das spielerisch ungenaue Fragezeichen war Programm. Es verwies auf die Abwesenheit der Frauen in der Kunstgeschichte der *Art Brut* und öffnete die Ausstellung gleichzeitig Männern, die Frauen darstellen. Aus dieser Perspektive werden auch direkte Vergleiche zwischen männlicher und weiblicher *Art Brut* möglich. Ein plakatives Beispiel betrifft das Thema Erotik und Sexualität bei Aloïse Corbaz und Johann Hauser (1926 bis 1994). Zarte Frauen voll von Liebesehnsucht mit Brüsten aus Kamelien einerseits und hoch sexualisierte farbenkräftige Frauen andererseits. Ein ähnliches Konzept der Integration von Künstlern, um Gegensätzliches und Gemeinsames von Frauen und Männern sichtbar zu machen, liegt der von Irina Katnik kuratierten

Ausstellung „ladies – brut“ in der galerie gugging 2020 zugrunde.¹⁷

Die Sammlung einer der wenigen eigenständigen *Art Brut*-Sammlerinnen weltweit wurde 2019/2020 unter dem Titel „Memory Palaces. Inside the Collection of Audrey B. Heckler“ im New Yorker American Folk Art Museum gezeigt. Sichtbar wurde ein State of the Art-Überblick der gegenwärtigen *Art Brut* von zahlreichen europäischen Meisterinnen und Meistern sowie von KünstlerInnen mit afro-amerikanischen Hintergrund.¹⁸

Seit einiger Zeit finden gleichzeitig zwei parallele Prozesse statt, wie sich die zunehmende Aufmerksamkeit für *Art Brut* weltweit gestaltet: Die Integration in die akademische Hochkunst einerseits und eine fortgesetzte Spezialisierung andererseits. Das gilt für Museen, Galerien, Kunstmesse und den Sekundärmarkt gleichermaßen wie für Sammlungen. In etablierten Museen und Galerien finden sich immer mehr *Art Brut*-Werke, die gemeinsam mit zeitgenössischer Kunst ausgestellt werden und auch spezielle *Art Brut*-Ausstellungen.

Daneben kam es seit der Jahrtausendwende zu einem regelrechten Boom von neuen spezialisierten *Art Brut*-Museen, wie beispielsweise 2010 The Museum of Everything des Londoner Sammlers James Brett. Es ist kein klassisches Museum. Da es über keinen fixen Ausstellungsort verfügt, werden Ausstellungen an ungewöhnlichen Orten gezeigt, so beispielsweise 400 Werke aus Ateliers der ganzen Welt 2011 im Londoner Kaufhaus Selfridges. Durch diese größte Kunstkooperation in seiner Unternehmensgeschichte wurde Selfridges temporär zum *Art Brut* Museum mit mehr als 100.000 BesucherInnen in zwei Monaten. 2013 wurde das Musée Visionnaire in der Altstadt von Zürich gegründet, dessen Kern die Sammlung von Susi Brunner ausmacht. In Portugal eröffnete 2014 südlich von Porto ein *Art Brut* Museum in der Oliva Creative Factory, einer ehemaligen Nähmaschinenfabrik, das die Sammlung von Richard Treger und Antonio Saint Silvestre beherbergt. In Amsterdam wurde 2016 ein Outsider Art Museum im dortigen Hermitage Museum eröffnet, das wiederum ein Kooperationsprojekt mit St. Petersburg ist. Teil des gemeinsamen Projekts ist die niederländische Dolhuys Collection, die ursprünglich in einem eigenen Museum in Haarlem beheimatet war.

In New York, Paris, Amsterdam, Köln, London etc. gibt es Galerien, die nahezu ausschließlich mit *Art Brut* handeln. Und gleichzeitig existieren in genau diesen Städten zeitgenössische Galerien, die zunehmend *Art Brut*-KünstlerInnen vertreten. Ein analoges Bild zeigt sich bei den großen Kunstmesse der Welt: Die Outsider Art Fair in New York und Paris auf der einen Seite und jene Messe, die immer wieder auch *Art Brut* zeigen, wie beispielsweise die FIAC in Paris oder die Art Basel. Im Sekundärmarkt scheint sich ein ähnlicher Trend herauszubilden. Auch bei den Sammlungen treffen wir auf eine vergleichbare Situation, die ein Faktum für die weltweit zunehmende Beachtung für *Art Brut* darstellen. Konkret werden international immer mehr große, aber auch kleine spezialisierte *Art Brut*-Sammlungen öffentlich. Und parallel dazu werden über Ausstellungen und Leihgaben zeitgenössische Sammlungen sichtbar, die bedeutende *Art Brut*-Schwerpunkte aufweisen.

Wenn Kunst ein Spiegel von Wirtschaft und Gesellschaft ist, konfrontiert uns *Art Brut* mit der Welt, in der wir leben und arbeiten. Was aber bedeutet es, wenn die Kunst von den Rändern unseres Systems immer mehr in den Fokus des Interesses rückt? Vielleicht zeigt uns die *Art Brut* genau jene „Ver-rücktheiten“ unserer Zeit, die sich nicht mehr an der Peripherie, sondern im Zentrum abspielen. Interessant ist, dass die psychiatrische Terminologie Eingang in die Alltagssprache findet. „Ver-rücktheit“ bedeutet in diesem Kontext eine sozial nicht kompatible Wirklichkeitskonstruktion. Im Zusammenhang mit *Art Brut* eröffnet sich dadurch möglicherweise ein anderer Zugang zu unserer Wirklichkeit.

Die *Art Brut* zeigt uns Welten, mit ihren inneren und äußeren Widersprüchen, Gegensätzen oder Paradoxien. Das bedeutet, dass sie in unserem Denken und in der Kommunikation schwer lösbare Probleme darstellen. Wir sind beispielsweise global geworden, aber noch immer in nationalstaatlichen Konzepten, Institutionen und Handlungsräumen verankert. Veränderungen finden nicht mehr anlassbezogen statt, Wandel als Dauerzustand ist Alltag geworden. Die Kluft zwischen Arm und Reich wird größer. Immer mehr Menschen aus den ehemaligen Mittelschichten sind von prekären Lebens- und Arbeitssituationen betroffen. Armut und Arbeitslosigkeit kennzeichnen unsere marktwirtschaftlichen Systeme. Gleichzeitig gibt es Überreichtum¹⁹, von dem auch

der Boom des globalen Kunstmarktes wiederum profitiert. Wir erleben eine Ausgesetztheit an unterschiedlichste Kräfte, die wir teilweise weder sehen, noch steuern können, wie Klimakatastrophen, Atomkraft, digitale Risiken oder Pandemien.

Die Widersprüche, die wir erleben, offenbaren, dass unsere Welt aus den Fugen geraten ist. Dies betrifft ihren inneren Zusammenhalt und ihre äußere Ordnung. Das Besondere unserer Zeit scheint darin zu bestehen, dass der Ausnahmezustand immer mehr zur Normalität wird, dass das gestern noch Udenkbare bereits Realität

geworden ist. Zeigt uns möglicherweise die *Art Brut*, dass es nicht darum geht, diese aus den Fugen geratene Welt zurecht rücken zu wollen, sondern sie wahrzunehmen und zu reflektieren, wie sie ist: voll mit Widersprüchen und gleichzeitigen Parallel-Prozessen. Das bedeutet auch, sich mit den daraus resultierenden Konflikten konstruktiv auseinander zu setzen. Mir hilft mein *Art Brut*-Projekt, Halt und Orientierung in einer Gegenwart der permanenten Verwandlung zu finden. In diesem Sinn ist *Art Brut* für mich ein wesentlicher Zugang zur Welt geworden.

1 Im internationalen Sprachgebrauch findet sich häufig die Bezeichnung Self-Taught Art. Der Begriff Outsider Art (Roger Cardinal, *Outsider Art*, London, 1972) war ursprünglich als Übersetzung des historischen Begriffs *Art Brut* des französischen Künstlers und Weinhändlers Jean Dubuffet gedacht (Jean Dubuffet, *L'art brut préféré aux arts culturels*, Paris, 1949). Dieser bezeichnete nach dem zweiten Weltkrieg mit *Art Brut* eine rohe, unverfälschte Kunst jenseits des künstlerischen und kulturellen Mainstream, durchaus in Analogie zu „brut“ des Champagner. *Art Brut* fokussiert immer auf die Kunst. Bereits seit Jean Dubuffet geht das Verständnis von *Art Brut* über den primären Bezug auf Psychiatrien hinaus und umfasst explizit Arbeiten von mediumistischen KünstlerInnen, von EinzelgängerInnen und von KünstlerInnen mit Behinderungen. In der Gugging-Tradition, den französischen Terminus *Art Brut* zu verwenden, wurde ich sozialisiert. Denn der Gründer des Hauses der Künstler in Gugging, Leo Navratil, korrespondierte bereits 1969 mit Jean Dubuffet und schickte ihm Zeichnungen zur künstlerischen Begutachtung. Dieser bestätigte die Fähigkeiten der Gugginger Künstler im Sinne der *Art Brut*. Ich verwende ganz bewusst den Begriff *Art Brut*. Abgrenzungen und Etiketten waren und sind nach wie vor notwendig, um KünstlerInnen außerhalb des etablierten Kunstkanons überhaupt erst Anerkennung zu verschaffen und sie einordnen zu können. Für mich persönlich ist *Art Brut* eine Haltung, die auch in meinem Selbstverständnis „Living in *Art Brut*“ zum Ausdruck kommt (siehe www.livinginartbrut.com). Solange *Art Brut* keinen gleichberechtigten Platz neben der akademischen Kunst erreicht hat, braucht es eine international verständliche, historisch und wissenschaftlich fundierte sowie pragmatisch anwendbare Terminologie. An der Gleichstellung von *Art Brut* arbeite ich als Sammlerin und als „*Art Brut*-Aktivistin“.

2 Siehe beispielsweise Angelica Bäumer, andersART, Kunst im Dialog, Wien, 2019 und Christian Mürner, Der Beteiligungscharakter der Kunst, *Art brut/Outsider Art* und Inklusion, Weinheim, Basel, 2020

3 Luc Boltanski, Ève Chiappello, Der neue Geist des Kapitalismus, Konstanz, 2003

4 Mechal Sobel, „Bill Traylor's geheimer Ruf nach Vergeltung“ in: Der Schatten der Avantgarde, Museum Folkwang, Ostfildern, 2015, S. 61-66

5 In Europa ist das von Christiane Cuticchio 2001 gegründete Atelier Goldstein in Frankfurt am Main, in der Remise einer ehemaligen Ölfabrik in Sachsenhausen, hervorzuheben. Es versteht sich als Organisation, für die sich KünstlerInnen mit Konzepten bewerben müssen und ist damit im Unterschied zu den meisten Ateliers weltweit nicht „offen“. Julia Krause-Harder (* 1973)

mit ihren riesigen Dinosaurier Objekten ist mittlerweile weltbekannt, siehe Hannah Rieger, Veronika Rudorfer, „*Art Brut* Contemporary. Produktionsweisen zeitgenössischer Art-Brut-Künstlerinnen“, in: Ingrid Brugger, Hannah Rieger, Veronika Rudorfer (Hg.) *Flighing High. Künstlerinnen der Art Brut*. Heidelberg, Berlin, 2019, S. 217-219

6 Joyce Wallace Scott, *Entwined. Sisters and Secrets in the Silent World of Artist Judith Scott*, Boston, 2016

7 Ingrid Brugger, Hannah Rieger, Veronika Rudorfer (Hg.) *Flighing High. Künstlerinnen der Art Brut*. Heidelberg, Berlin, 2019

8 Siehe christian berst *art brut*, misleidys castillo pedroso, fuerza cubana, Paris, 2016 und fuerza cubana # 2, 2018

9 Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin, Heidelberg, New York, Tokyo, 1922

10 Bettina Brand-Claussen, Viola Michely (Hg.), *Irre ist weiblich. Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, Heidelberg, 2004

11 Ingrid von Beyme, Thomas Röske, Dubuffets Liste. Ein Kommentar zur Sammlung Prinzhorn von 1950, Heidelberg, 2015. Auf Seite 22 in diesem Katalogbuch bezweifeln die Autoren, dass Dubuffet die Leinwandbilder von Else Blankenhorn gesehen hat. Denn diese wurden in der obersten Schublade eines hohen Schrankes aufbewahrt.

12 Jacqueline Porret-Forel, „Le Cloisonné de théâtre, Aloïse Corbaz“, *Raw Vision* 57, 2006, Seite 46-53

13 siehe C. Otto Scharmer, *Theory U, Leading from the Future as it Emerges*, Cambridge, Massachusetts, 2007 und Elmar R. Gruber, „Flying Higher. Mediumistische Künstlerinnen“, in: Ingrid Brugger, Hannah Rieger, Veronika Rudorfer (Hg.) *Flighing High. Künstlerinnen der Art Brut*. Heidelberg, Berlin, 2019, S. 233-235

14 über Laila Bachtiar, siehe beispielsweise Johann Feilacher, Nina Ansperger (Hg.), *gehirngefühl. Kunst aus Gugging von 1970 bis zur Gegenwart*, Maria Gugging, Salzburg, Wien, 2018

15 christian berst *art brut*, japon brut, la lune, le soleil, yamanami, Paris, 2019

16 Einen Online-Katalog gibt es unter https://livinginartbrut.com/images/Publicationen/Hannah-Rieger_Les-Femmes-dans-l-Art-Brut.pdf

17 galerie gugging nina katschnig (Hg.), *ladies – brut*, Maria Gugging, 2020

18 Valérie Rousseau (Ed.), *The Hidden Art, 20th-&21st-Century Self-taught Artists from the Audrey B. Heckler Collection*, New York, 2017

19 Siehe Martin Schürz, *Überreichtum*, Frankfurt am Main, 2019

andersART

Das dritte Buch des Fonds *andersART* spannt den Bogen von den Entdeckern zu den Sammlern der Außenseiterkunst und es werden bereits bekannte, aber auch viele neue Künstlerinnen und Künstler mit ihren Werken vorgestellt.

Zu Wort kommen einige der Persönlichkeiten, die „andere Kunst“ von Beginn an geschätzt, unterstützt, gefördert und gesammelt haben:

Dr. Leo Navratil in einem Gespräch mit Manfred Chobot, die beiden Künstler Peter Pongratz und Arnulf Rainer, das Galeristen- und Sammlerpaar Dagmar und Manfred Chobot sowie die Sammlerin Hannah Rieger.

Neueste Kunstwerke von Johanna Rohregger und Albert Masser bereichern die Publikation neben Arbeiten der erstmals beim Fonds *andersART* präsentierten Künstlerinnen und Künstler Oskar Gerstenmayer, Rosemarie Hinterberger, Verena Neuwirth, Franz Scharinger, Elisabeth Watzek und Leon Wust. Der Künstler Christian Mitterlehner wird in einem Gespräch mit Maria Reitter und Theresia Klaffenböck vorgestellt.

www.andersArt.net

Ein Projekt des Fonds *andersART*

ISBN 978-3-200-07296-1



9 783200 072961