



1



3



2



Abb. 1
Judith Scotts Arbeiten auf der 57. Biennale di Venezia, 2017

Abb. 2
Laila Bachtiar, 2015

Abb. 3
Julia Krause-Harder, 2013

ART BRUT CONTEMPORARY.

Produktionsweisen zeitgenössischer Art-Brut-Künstlerinnen

Hannah Rieger und Veronika Rudorfer

Nur was wahrgenommen werden kann, existiert auch. Diese Aussage gilt für historische und zeitgenössische Art Brut. Nicht zuletzt durch den radikalen Wandel der Institution Psychiatrie – von ehemals geschlossenen Anstalten über offenere Strukturen bis zu deren Auflösung – begründet, arbeiten heute Art-Brut-Künstlerinnen weltweit entweder in Ateliers oder als Einzelgängerinnen. Fern von kunsttherapeutischen Ansätzen fungieren jene Ateliers als Katalysator für Art Brut, die ohne Einmischung und Vorgaben einen geeigneten Rahmen für freie künstlerische Produktion bieten. Wenn die Betreuung dort durch ausgebildete Künstlerinnen und Künstler erfolgt, gelingt die Realisierung der „individuellen Mythologien“, die Art Brut konstituieren, besser. In der zeitgenössischen – wie in der historischen – Art Brut sind es oftmals Künstlerinnen und Künstler, die die Sichtbarkeit dieser Positionen unterstützen. Auch Einzelgängerinnen bringen ihre spezifischen Formen der individuellen Mythologien in die Welt, indem sie sich Räume aneignen und eigene Strukturen schaffen.

Nur wenigen Art-Brut-Künstlerinnen gelingt es, von der Peripherie in den Fokus der internationalen Kunstöffentlichkeit zu gelangen. Im Kontext zeitgenössischer Kunst wird Judith Scott verortet, seit ihre Arbeiten auf der 57. Biennale di Venezia 2017 gezeigt wurden (Abb. 1). Sie arbeitete von 1987 bis 2005 nahezu täglich im Creative Growth Art Center in Oakland, das seit seiner Gründung 1974 Atelierräume und Betreuung ausschließlich durch Künstlerinnen und Künstler für Menschen mit Behinderungen bietet.² Nachdem Scott, geboren mit Trisomie 21 und seit früher Kindheit mit eingeschränktem Hörvermögen ausgestattet, einen Großteil ihres Lebens isoliert in staatlichen Institutionen verbringen musste, übernahm 1985 ihre Zwillingschwester Joyce³ die Vormundschaft und ermöglichte ihr den Zugang zu Creative Growth: Dort widmete sich Judith Scott zunächst der Zeichnung und begann schließlich – angeregt durch einen Kurs zu Textilgestaltung – zu nähen und zu knüpfen. Sie eignete sich gefundene Gegenstände an und umwickelte diese mit Garn, Wolle und Zwirn, oft bis diese unter den textilen Schichten verschwunden waren (S. 96–97, 165–167). Den geheimnisvollen Kern ihrer Werke kannte oft nur sie selbst.⁴ In monatelangem, prozessuellem Arbeiten wuchsen ihre Objekte und veränderten sich durch den komplexen Einsatz von Materialität und Farbe. Sie sind ein Medium visueller Kommunikation und fordern in ihrer Allansichtigkeit zu einer dynamischen Rezeption auf.

Mit der Präsentation von neun Werken von Laila Bachtiar 2018 im museum gugging⁵ ist erstmals wahrnehmbar, dass die ehemalige Männerdomäne Gugging sich Frauen geöffnet hat. Gesprochen hat Laila Bachtiar nicht, als sie mit vier Jahren zu zeichnen begann. Sonderschulen und Internate prägten ihre Jugend. 1990 kam sie als erste Artist in Residence und Frau in das Haus der Künstler.⁶ Seit 2003 arbeitet sie regelmäßig im offenen atelier gugging, das sich in dem 1896 erbauten Haus der Kinder der ehemaligen Psychiatrie befindet.⁷ Laila Bachtiar's Werk besteht aus Buntstiftzeichnungen einerseits (S. 188) und Bleistiftzeichnungen andererseits (S. 186). Ihr Œuvre schließt an einen Zeichenstil an, den Edward M. Gómez den „Gugging-institutional style per se“⁸ nennt. Ihre Zeichnungen haben in einer spezifischen Technik, einer netzartigen Struktur aus Linien und Flächen, denselben Ursprung. Laila Bachtiar schafft Felder aus bewegten Strichen und füllt diese dann, mit Buntstiften oder mit Bleistift. Dabei setzt sie mit großer Ausdauer Striche neben- und übereinander. Dadurch erzeugt sie eine dichte dynamische Spannung. Ihr Thema ist das organische Universum, überwiegend Tiere. Möglicherweise entsteht innerhalb dieses an Kreativität reichen Fantasieraums ein geeignetes Gegenüber für ihre feine autistische Kommunikation (Abb. 2).

Nicht zu übersehen aufgrund ihrer schieren Größe sind die Skulpturen von Julia Krause-Harder, die im Atelier Goldstein⁹ in Frankfurt am Main arbeitet. Dieses versteht sich als Organisation, für die sich Künstlerinnen und Künstler mit Konzepten bewerben müssen und ist damit im Unterschied zu den meisten Ateliers nicht „offen“. Es befindet sich in der Remise einer ehemaligen Ölfabrik in Sachsenhausen. Im Zentrum von Julia Krause-Harders Konzept stehen Dinosaurier. Ihre Mission ist es, die über 800 bekannten Dinosaurierarten darzustellen, denn sie ist überzeugt, „[...] dass die Knochen der noch nicht ausgegrabenen unter der Erde nach ihr rufen würden“¹⁰. Rund 30 großformatige Skulpturen hat sie bereits realisiert. Ihre Lebensaufgabe bleibt enorm (Abb. 3). Wissenschaftliche Forschung ist dabei integraler Teil ihrer künstlerischen Praxis. Als Autistin fällt es ihr leicht, sich der in der zeitgenössischen Kunst aktuellen Methode des „Arts-based research“¹¹ zu bedienen, um Lebensumstände und Skelettstrukturen der Dinosaurier zu erforschen. Diese Recherchen führen sie in naturhistorische Museen bis nach New York. Ihr spezielles Interesse gilt dem Skelettbau und der Kopfform. Aus unterschiedlichen Materialien, die sie findet oder gezielt sucht, produziert Julia Krause-Harder ihre Skulpturen. Eine Mischung aus beiden Beschaffungsvorgängen wandte sie bei dem Nanotyrannus an (S. 193). Zunächst fand sie für den Körperbau eine Latexfolie, die sie



4



5

Abb. 4
Misleidys Castillo Pedroso, 2014

Abb. 5
Mary T. Smith, 1984

mit Watte ausstopfte und sie wiederum dazu anregte, diesen Sauriertyp zu kreieren. Die anderen Materialien – Kleiderbügel, Kabelbinder, Armieisenstäbe und Lochband – suchte sie danach gezielt aus. Das Besondere an dem *MaiaSaura* (S. 192) sind viele kleine – in eigene „Taschen“ in einer Plastikfolie – eingenähte Dinosaurier. Hier wandte Julia Krause-Harder ebenfalls ihre Herangehensweise des Suchens und Findens von Materialien an. Zunächst sammelte sie ungefähr ein Jahr lang Bonbon- und Schokoladenpapiere. Daraufhin entstand die Idee zu diesem Sauriertyp, der sich durch eine große Zahl an Jungtieren auszeichnet. Danach sammelte sie ein weiteres Jahr alle für die Realisierung noch benötigten Papiere.

Am anderen Ende des Spektrums der Produktion zeitgenössischer Art Brut finden sich international zahlreiche Künstlerinnen, die für sich in einem privaten Kontext arbeiten. Misleidys Castillo Pedrosos Kindheit war geprägt durch soziale Isolation, die sie aufgrund ihres seit der Geburt stark eingeschränkten Hörvermögens erfuhr. Eine Einrichtung, in die sie mit fünf Jahren kam, musste sie bald wegen Anzeichen von Autismus wieder verlassen. Seitdem lebt sie mit ihrer Mutter und ihrem Bruder in der Nähe von Havanna, mit beiden verständigt sie sich über individuelle Gesten. Pedroso entwickelt in ihrem Wohnzimmer eine eigene Form der visuellen Kommunikation (Abb. 4): Sie malt – in bis zu überlebensgroßen Formaten – muskulöse Frauen und Männer. Oft nur mit Unterwäsche bekleidet oder nackt strahlen die farbenkräftigen Figuren durch ihre Posen, die an das Bodybuilding oder die Körperlichkeit antiker Skulpturen erinnern, sowie ihren durchdringenden Blick Standfestigkeit aus (S. 198–199). Geradezu sezierend legt Pedroso Muskeln oder Organe der Figuren malend frei. Die fertigen Menschen schneidet sie aus und bringt sie mit braunem Klebeband an den Wänden ihres Hauses an. Mit ihnen kommuniziert sie über Gesten, sie können als Freunde oder Beschützer gedeutet werden.¹²

Manchen Art-Brut-Künstlerinnen ist es ein eindeutiges Anliegen, für andere sichtbar zu werden. Mary T. Smith wuchs als eines von 13 Kindern in einer Familie von Farmpächtern in Copiah County auf. Durch ihr stark vermindertes Hörvermögen war sie seit ihrer Kindheit sozial isoliert und begann schon früh, während der Feldarbeit Bilder in den staubigen Boden zu zeichnen. Nach dem Ende ihrer zweiten Ehe beschloss sie allein zu bleiben und bezog ein Haus mit kleinem Hof in Hazlehurst. Im Ruhestand begann sie, das Grundstück zu gestalten (Abb. 5), indem sie Sperrholz (S. 168) und Wellblechzaun (S. 169) bemalte und Objekte erschuf. So kreierte Mary T. Smith eine individuelle, von tiefer Religiosität geprägte Ikonografie, die Jesus und

christliche Symbole ebenso umfasst wie Porträts ihrer Familie und Freunde sowie Selbstporträts. Ihre Arbeiten sind Kommunikation und bildliche Proklamation ihres Glaubens, sie bilden „eine Art graphischen Blues“¹³. Die radikale Reduktion – kräftige Konturen heben die Figuren vom monochromen Grund ab – prägte bereits Jean-Michel Basquiat, der Mary T. Smiths Arbeiten als junger Künstler gesehen hatte.¹⁴ In den ausgewählten Beispielen klingen die Fülle und Vielfalt der internationalen Produktion weiblicher Art Brut in der Gegenwart an. Die Ausstellung *FLYING HIGH. Künstlerinnen der Art Brut* präsentiert weitere Positionen und holt so die weibliche Art Brut von der Peripherie ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

1 Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin 1985.

2 Zu den Gründern Florence Ludins-Katz und Elias Katz und der Geschichte des Creative Growth Centers siehe Matthew Higgs, „Judith Scott. Creative Growth“, in: *Judith Scott. Bound & Unbound*, hg. von Catherine Morris / Matthew Higgs, Ausst.-Kat. Brooklyn Museum, New York 2014, S. 28–35, und Matthew Higgs (Hg.), *The Creative Growth Book. From the Outside to the Inside. Artists with Disabilities Today*, Mailand 2015. Vom ursprünglichen Standort in Berkeley übersiedelte das Atelier nach Downtown Oakland in eine frühere Autoreparaturwerkstatt.

3 Zur Biografie von Judith und Joyce Scott siehe Joyce Scott, *Unzertrennlich. Das unglaubliche Schicksal der Zwillinge Joyce und Judith*, München 2017.

4 Bis zu Scotts Tod 2005 entstanden über 160 Arbeiten bei Creative Growth.

5 Siehe *gehirngefühl. Kunst aus Gugging von 1970 bis zur Gegenwart*, hg. von Johann Feilacher / Nina Anspurger, Ausst.-Kat. museum gugging, Maria Gugging, Salzburg / Wien 2018.

6 Der Psychiater Leo Navratil hatte dieses 1981 als Männerabteilung auf dem Gelände der damaligen psychiatrischen Klinik in Maria Gugging gegründet, siehe Leo Navratil, *Die Künstler aus Gugging*, Wien / Berlin 1983, S. 31.

7 Siehe Salzburg / Wien 2018 (wie Anm. 5), hier S. 22.

8 Edward M. Gómez, „A Pilgrimage to Art Brut's Austrian Heart“, in: *Hyperallergic*, 28.07.2018, URL: <https://hyperallergic.com/452795/museum-austira-art-brut-gugging-1970/> (12.09.2018).

9 Die Bühnen- und Kostümbildnerin Christiane Cuticchio initiierte 2001 das Atelier Goldstein der Lebenshilfe Frankfurt am Main e.V., in dem derzeit etwa 15 Künstlerinnen und Künstler arbeiten.

10 Christiane Cuticchio, „Atelier Goldstein, DE, mit Julius Bockelt und Julia Krause-Harder“, in: Hannah Rieger (Hg.), *Kunst, die verbindet*, Wien 2014, S. 74–77, hier S. 75.

11 Gerald Bast, „Können Künstler Forscher sein? Eine notwendige Abhandlung über das Selbstverständliche“, in: Janet Ritterman / Gerald Bast / Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Kunst und Forschung. Können Künstler Forscher sein?*, New York / Wien 2011, S. 169–195.

12 Siehe Karen Wong, „hermano / hermana“, in: *Misleidys Castillo Pedroso. fuerza cubana*, hg. von Christian Berst, Ausst.-Kat. Christian Berst Art Brut, Paris 2016, S. 24–30, hier S. 29.

13 Christian Berst, „Mary T. Smith, US 1904–1995“, in: Rieger 2014 (wie Anm. 10), S. 116–117, hier S. 117.

14 Siehe ebd., S. 117.