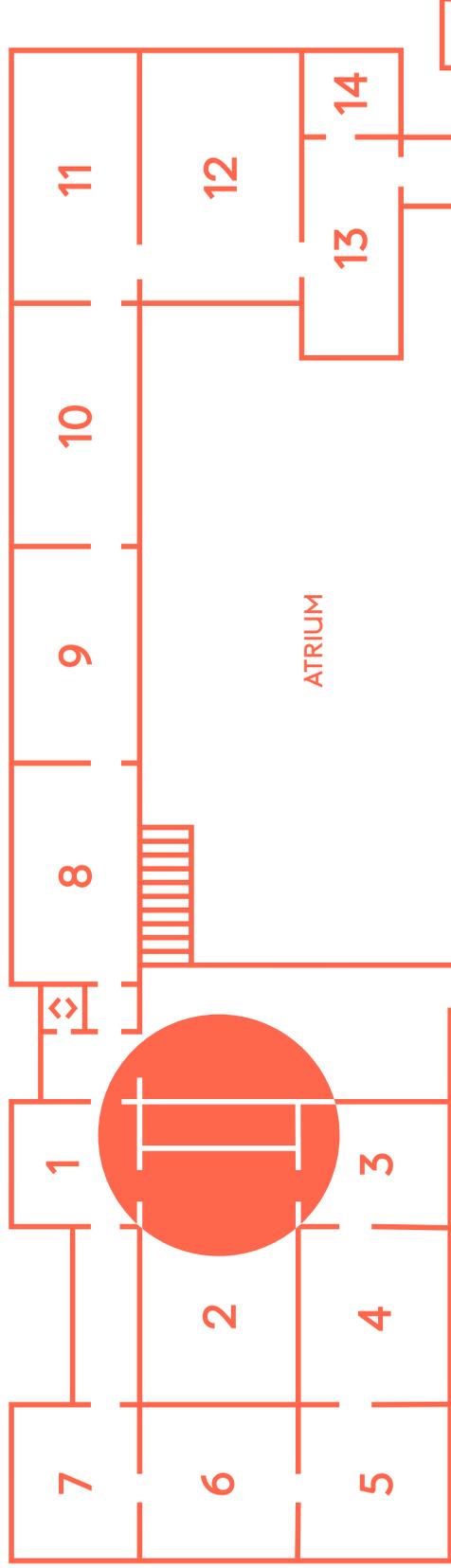




1.OG  
1st FLOOR



- 1 INSIDE OUT
- 2 DISTRIBUTION
- 3 KUNSTSCHULEN  
VERMITTLUNG & DISKURS  
ART SCHOOLS  
EDUCATION & DISCOURSE
- 4 NSUKKA SCHOOL
- 5 LESERAUM  
READING ROOM
- 6 GRUPO DOS CINCO
- 7 BOMBAY PROGRESSIVE  
ARTISTS' GROUP  
& LAHORE ART CIRCLE

- 8 MADRASAT AL-KHARTOUM  
AL-KRISTALIYYUN
- 9 GRUPA »A. R.«
- 10 WUMING HUAHUI
- 11 ARTISTAS DEL PUEBLO &  
MARTÍN FIERRO
- 12 CASABLANCA SCHOOL
- 13 KOKUGA SOSAKU KYOKAI
- 14 AKUSHON  
MAVO  
SANKA

# GRUPPENDYNAMIK

## Kollektive der Moderne

19. Oktober 2021–  
24. April 2022

Beijing, Buenos Aires, Bombay (heute Mumbai), Casablanca, Khartum, Kyoto, Lahore, Łódź, Nsukka, São Paulo, Tokyo: Überall auf der Welt schlossen sich im 20. Jahrhundert Künstler\*innen zu Kollektiven zusammen. Die Tendenz zur gleichgesinnten und solidarischen Gruppenarbeit war und ist universell; die Anliegen der Mitglieder, ihre ästhetischen Methoden, politischen Ziele und utopischen Ideen sind jedoch – je nach Zeit und Ort – durchaus verschieden.

Die Ausstellung *Gruppendynamik – Kollektive der Moderne* beleuchtet exemplarisch die Entstehung und Entwicklung von Künstler\*innengruppen vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Zeitgenossenschaft. Der gewählte Zeitraum von etwa 1910 bis in die 1980er Jahre umfasst internationale Modernisierungsbewegungen und antikoloniale Befreiungskämpfe.

Eine Gruppe lebt von Zusammenschluss und Bruch, ihre Dynamik ist unberechenbar: Gemeinsames Arbeiten, Gespräche, Geselligkeit, Rivalität, Freundschaft, Offenheit, Inklusion, Abgrenzung, Ermüdung, Streit, Liebe, Polemik und Enthusiasmus zeichnen sie aus. Gruppen bieten uns ein mögliches Modell, Kunstproduktion überindividuell zu denken: Kunst entsteht nicht im luftleeren Raum, sie basiert auf Austausch und gesellschaftlichem Miteinander.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts nimmt die Mobilität vieler Menschen zu: Künstler\*innen stehen im Austausch über ihre Städte und Länder hinweg, Gruppen schärfen ihre Programme in Solidarität mit internationalen Entwicklungen – und häufig in Opposition zu den klassischen Kunstakademien und Kontrahent\*innen aus ihrer unmittelbaren Umgebung. Die Gründung neuer Kunstschulen und Kollektive, die Veröffentlichung programmatischer Texte oder Zeitschriften begleiten dieses Phänomen.

Die gesellschaftlichen Verhältnisse veränderten sich nachhaltig mit der Moderne: Die Welt wurde kosmopolitischer, zugleich verhärteten sich Klassenunterschiede. Die Moderne markiert einen späten Höhepunkt der europäischen Kolonialherrschaft und gleichzeitig ihr Ende in Form von Befreiungskämpfen in kolonisierten Gegenden der Welt. In Kunst und Kultur fasst der Begriff gegenläufige und einander bedingende Tendenzen wie beispielsweise Fortschrittsglaube und Esoterik, Technikfetischismus und Naturkult. Die eigene Modernität wurde von Künstler\*innen und Gruppen als radikales Programm formuliert – eine Tatsache, die sich auch in einer Vielzahl von Manifesten niederschlug. In ihrem Zusammenspiel zeichnen die in der Ausstellung vereinten Künstler\*innen und Werke ein Bild eines dynamischen Mit- und Gegeneinanders, einer komplexen internationalen Welt, in der die Kunst als Kompass dient und als Grund, sich lebhaft und lautstark auszutauschen.

In der Ausstellung vertretene Kollektive

Aktion, Mavo, Sanka, Tokyo  
Artistas del Pueblo, Buenos Aires  
Bombay Progressive Artists' Group, Bombay  
(heute Mumbai)  
Casablanca School, Casablanca  
Crystalists, Khartum  
Grupa »a. r.«, Łódź  
Grupo dos Cinco, São Paulo  
Khartoum School, Khartoum  
Kokuga Sosaku Kyokai, Kyoto  
Lahore Art Circle, Lahore  
Martín Fierro, Buenos Aires  
Nsukka School, Nsukka  
Wuming Huahui / Gruppe ohne Namen,  
Beijing

# GROUP DYNAMICS

## Collectives of the Modernist Period

October 19, 2021–  
April 24, 2022

Beijing, Buenos Aires, Bombay (today Mumbai), Casablanca, Khartoum, Kyoto, Lahore, Łódź, Nsukka, São Paulo, Tokyo: in the twentieth century, artists all over the world banded together in collectives. The tendency of like-minded individuals to work in groups and support each other is universal; yet the concerns pursued by these groups, their aesthetic methods, political objectives, and utopian visions, express themselves in widely diverse ways depending on the time and place.

The exhibition *Group Dynamics—Collectives of the Modernist Period* examines selected examples to shed a light on the emergence and evolution of collectives and their engagement with their ambient societies and cultures. The period under consideration in the presentation—from around 1910 to the 1980s—spans international modernization movements and anticolonial struggles for independence.

Groups are propelled by steadfast loyalties and irreconcilable ruptures. Their dynamic is unpredictable: collaboration, discussion, conviviality, rivalry, friendship, open-mindedness, inclusion, dissociation, weariness, controversy, polemics, and enthusiasm are characteristic features of the lives of groups. They provide us with one possible model for an understanding of art that is not grounded in the individual: art does not come into being in a vacuum, it grows out of exchanges of ideas and social interactions.

At the dawn of the twentieth century, many people enjoyed unprecedented mobility: artists struck up relationships with colleagues beyond the bounds of their cities and countries, groups sharpened their programs in solidarity with international developments—and, often, in opposition to traditional art academies and adversaries in their immediate vicinity. The founding of new art

schools and collectives, the publication of programmatic writings or magazines were concomitants, but also engines of this phenomenon.

The modern era brought sustained changes of social structure: the world took on a more cosmopolitical cast, while class distinctions became entrenched. The modernist period marks a late culmination of European colonial rule, but also its demise in the form of struggles for liberation in many colonized parts of the world. In art and culture, the concept of modernism encompasses anti-theoretical yet reinforcing tendencies such as the belief in progress and esotericism, a fetishistic embrace of technology and nature cults. Many artists and groups framed their own modernity as a radical program—a newfound resolve also reflected in numerous manifestos. The manifold resonances between the artists and works gathered in the exhibition yield a panoramic portrayal of dynamic synergy and antagonism, a complex international world in which art serves as a compass and a cause that sparks lively and boisterous exchanges of ideas.

Collectives represented in the exhibition  
Action, Mavo, Sanka, Tokyo  
Artistas del Pueblo, Buenos Aires  
Bombay Progressive Artists' Group,  
Bombay (today Mumbai)  
Casablanca School, Casablanca  
Crystalists, Khartoum  
Grupa "a. r.," Łódź  
Grupo dos Cinco, São Paulo  
Khartoum School, Khartoum  
Kokuga Sosaku Kyokai, Kyoto  
Lahore Art Circle, Lahore  
Martín Fierro, Buenos Aires  
Nsukka School, Nsukka  
Wuming Huahui / No Name Group,  
Beijing

CASA  
BLANCA  
SCHOOL

Marrakesch 1969: Unter freiem Himmel und mitten in der Stadt präsentierten Farid Belkahia, Mohamed Melehi, Mohamed Chebâa, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi und Mohamed Ataallah zehn Tage lang ihre Kunstwerke auf dem belebten Jamaa El Fna-Platz.

Wenige Jahre nach der Unabhängigkeit Marokkos (1956) wurde Farid Belkahia Direktor der Ecole des Beaux-Arts de Casablanca (1962). Deren Leitung und Lehrplan waren bis dahin von der französischen Besatzungsmacht bestimmt worden. Belkahia ernannte seine Künstlerkollegen Mohamed Melehi und Mohamed Chebâa sowie die Kunsthistoriker\*innen Toni Maraini und Bert Flint zu Professor\*innen. Belkahia, Melehi und Chebâa waren alle nach Jahren in Paris, Rom, Prag oder New York nach Marokko zurückgekehrt. Im Kontext internationaler Tendenzen widmeten sie sich nun der Ästhetik einer spezifisch marokkanischen Moderne.

Das Lehrkollegium entwickelte sich zu einer Gemeinschaft mit der Vision einer entkolonisierten und demokratisierten Hochschulstruktur und Kultur. Pädagogische Formate, die eigene Bildpraxis und eine gemeinsame Ausstellungspolitik waren geprägt vom Wunsch, sich von den bisherigen akademischen Praktiken zu emanzipieren. Ihre antikoloniale, moderne künstlerische Sprache basierte auf der Wiederaneignung und Transformation marokkanischer Kunstformen und Sujets. Die Kunstschule gab das dreibändige Forschungsbulletin *Maghreb Art* heraus, in dem insbesondere Bert Flint und Toni Maraini die lokalen ästhetischen Ressourcen besprachen, darunter Tapisserien und Schmuck der Amazigh, islamische Architektur oder marokkanische Volkskunst.

In dem von Abdellatif Laâbi als »Manifest für eine neue Ästhetik im Maghreb« herausgegebenen Magazin *Souffles* (1966–1971) wirkten die Kolleg\*innen als Autor\*innen und Illustrator\*innen mit. Melehi entwarf das prägnante Coverdesign mit einer schwarzen Sonne vor monochromem Hintergrund. Das Magazin vereinte literarische Positionen einer neuen Generation von Künstler\*innen und Intellektuellen aus dem Maghreb mit Beiträgen von Autor\*innen eines transnationalen solidarischen Netzwerks, das sich gegen imperialistische und koloniale kulturelle Vorherrschaft stellte. In der Ausgabe, die den »Plastischen Künsten Marokkos« gewidmet war, wurden Biografien und Fragebögen der Casa-Künstler abgedruckt und die gegenwärtige »Situation der naiven Malerei in Marokko« diskutiert. Im Vorwort benannte Laâbi die herablassende Haltung der ehemaligen Kolonialmächte gegenüber der Kunst und den Künstler\*innen der zuvor besetzten Regionen: »Die Idee zu akzeptieren, dass die marokkanische Kunst auf die gleiche Ebene wie die westliche Kunst gestellt werden kann, würde bedeuten, dass das Volk, von dem sie stammt, in den Rang des kreativen Volks aufsteigen kann.«

In leuchtenden Farben und personell verstärkt durch die Kollegen Hamidi, Hafid und Ataallah, manifestierte sich die sogenannte Casablanca School mit ihrer »Présence plastique« (erstmalig am 9. Mai 1969) auf öffentlichen Plätzen in Marrakesch und Casablanca, fernab etablierter Räume und exklusiver Salons. Die »Casa Group«, bestehend aus Belkahia, Melehi und Chebâa, mobilisierte als Herz einer »Casablanca School-Bewegung« Kolleg\*innen und Studierende, die in unterschiedlichen Konstellationen für Ausstellungs- und Vermittlungsprojekte zusammenfanden. Gemeinsam forderten und etablierten sie Räume und Medien kollektiver kreativer Tätigkeit: an der Kunsthochschule, in den Stadtzentren und in der Peripherie, im Maghreb und innerhalb solidarischer transnationaler Netzwerke. Damit öffneten sie die Grenzen zwischen Künstler\*in und Publikum, Individuum und Gemeinschaft, tradiertem akademischem Raum und alltäglichem, öffentlichen Leben.

Marrakesch 1969: In the open air and in the middle of the city, Farid Belkahia, Mohamed Melehi, Mohamed Chebâa, Mustapha Hafid, Mohamed Hamidi, and Mohamed Ataallah presented their works of art for ten days on the lively Jamaa El Fna square.

A few years after Morocco's independence (1956), Farid Belkahia was named director of the Ecole des Beaux-Arts de Casablanca (1962). Its management and curriculum had until then been determined by the French occupation forces. Belkahia appointed his artist colleagues Mohamed Melehi and Mohamed Chebâa as well as the art historians Toni Maraini and Bert Flint as professors. Belkahia, Melehi, and Chebâa had all returned to Morocco after years in Paris, Rome, Prague, or New York. In the context of international developments, they now devoted themselves to the aesthetics of a specifically Moroccan modernism.

The teaching faculty developed into a community with a vision of a decolonized and democratized university structure and culture. Pedagogical formats, their own visual practice, and a common exhibition policy were shaped by a desire to emancipate themselves from previous academic practices. Their anti-colonial, modern idiom was based on a reappropriation and transformation of Moroccan art forms and subjects. The art school published the three-volume research bulletin *Maghreb Art*, in which Bert Flint and Toni Maraini in particular discussed local aesthetic resources, including Amazigh tapestries and jewelry, Islamic architecture, and Moroccan folk art.

In the magazine *Souffles* (1966–1971), published by Abdellatif Laâbi as a "manifesto for a new aesthetics in the Maghreb," the colleagues contributed as authors and illustrators. Melehi created the striking cover design with a black sun against a monochrome background. The magazine brought together literary positions of a new generation of artists and intellectuals from the Maghreb, with contributions from authors of a transnational network of solidarity that opposed imperialist and colonial cultural domination. In the issue dedicated to "Moroccan Plastic Arts" biographies and interviews with Casa artists were printed and the current "situation of naïve painting in Morocco" was discussed. In the preface, Laâbi noted the condescending attitude of the former colonial powers toward the art and artists of the previously occupied regions: "Accepting the idea that Moroccan art can be placed on the same level as Western art would mean that the people producing it would be elevated to the ranks of creative people."

In bright colors and with reinforcement by colleagues Hamidi, Hafid, and Ataallah, the so-called Casablanca School manifested itself with its "Présence plastique" (first on May 9, 1969) in public squares in Marrakesch and Casablanca, far from established spaces and exclusive salons. The "Casa Group," consisting of Belkahia, Melehi, and Chebâa as the heart of a "Casablanca School movement," mobilized colleagues and students who came together in various combinations for exhibition and outreach projects. Together they demanded and established spaces and media of collective creative activity: at the art school, in city centers, and in the periphery, in the Maghreb, and within solidary transnational networks. In doing so, they broke down the boundaries between artist and audience, individual and community, traditional academic space and everyday public life.

ARTISTAS  
DEL  
PUEBLO  
&  
MARTÍN  
FIERRO

Die Polemik im Buenos Aires der 1920er Jahre zwischen den *Artistas del Pueblo* (Künstler des Volkes) und dem Kreis um die Zeitschrift *Martín Fierro* nimmt im argentinischen Kunst- und Literaturkanon eine zentrale Stellung ein. Beide Gruppen hingen eng mit breiteren Literaturbewegungen zusammen: Die *Artistas del Pueblo* mit den Schriftsteller\*innen, die sich Boedo nannten; die *Martínfierristas* mit der Florida-Gruppe. Schon die Namen waren programmatisch: Sie gingen auf die Stadtteile zurück, in denen sich die jeweiligen Gruppen geografisch wie ideologisch beheimatet sahen. Dabei stand Boedo, in dessen Cafés sich die *Artistas del Pueblo* mit Autor\*innen und Dramaturgen linker Couleure zum Debattieren trafen, für die proletarischen Viertel im Süden der Stadt mit ihren Fabrikschlotten und Schlachthöfen. Die zentrale Calle Florida hingegen, wo das Verlagsgebäude der *Martínfierristas* lag, war der Inbegriff bürgerlicher Kultiviertheit: die Postkartenansicht von Buenos Aires. In ihren Schriften grenzten sich Boedo und Florida scharf voneinander ab und bedienten sich so einer typischen Form modernistischer Geschichtsschreibung: Die nüchterne Anti-Ästhetik einer sozialrevolutionären Gruppierung gegenüber dem Dandytum einer apolitischen Künstler-Bourgeoisie. Bei allen real existierenden Differenzen verbanden die Gruppen ihren Kosmopolitismus sowie ihre Abscheu gegenüber dem Akademismus europäischer Prägung.

### ARTISTAS DEL PUEBLO

Die *Artistas del Pueblo* – im Kern bestehend aus Abraham Regino Vigo, José Arato, Agustín Riganelli, Guillermo Facio Hebequer und Adolfo Bellocq – schlossen sich im Laufe der 1910er Jahre zusammen. Hebequers Wohnung, einige Straßenzüge südöstlich vom Boedo, wurde zum gemeinsamen, mit einer Druckerpresse ausgestatteten Atelier. Hier in den *arrabales*, den Vorstädten, lebte die seit der Industrialisierung rapide wachsende Klasse von Arbeitsmigrant\*innen aus aller Welt. Während der *Semana Trágica* (Tragische Woche) ließ Staatspräsident Hipólito Yrigoyen 1919 die Proteste von tausenden Fabrikarbeiter\*innen für bessere Arbeitsbedingungen auf brutalste Weise niederschlagen. Hunderte Arbeiter\*innen kamen dabei ums Leben. Die *Artistas* formierten sich vor diesem politischen Hintergrund. Ihr Publikum war die Arbeiter\*innenklasse; ihr Thema die würdevolle und agitatorische Darstellung der Lebensrealität ihrer Zeitgenoss\*innen. Sie gestalteten Zeitschriften und Pamphlete und standen in engem Austausch mit sozial engagierten Theaterautoren. Als politisch wegweisend galt ihnen die bolschewistische Revolution in Russland.

### MARTÍNFIERRISTAS

Als eher lose Gemeinschaft denn als klar konturierte Gruppe fanden sich die *Martínfierristas* um die Zeitschrift *Martín Fierro* (1924–1927) zusammen. Einige der Protagonist\*innen – die Künstlerin Norah Borges und ihr Bruder, der Schriftsteller Jorge Luis Borges, der Maler Emilio Pettoruti sowie der Aquarellist, Mystiker und Erfinder von Sprachen Xul Solar – hatten bereits zuvor an der Literaturzeitschrift *Proa* (1922–1923) zusammengearbeitet. Der Uruguayer Pedro Figari, geschätzt für Sujets afro-uruguayischer Candombe-Tänze und kreolischer High Society-Riten, galt ihnen als ideales Mitglied. Mit den Mitteln von Text und Bild, Einladungen an bewunderte Autor\*innen und Künstler\*innen, in begeisterten Rezensionen und gnadenlosen Verrissen formulierten die *Martínfierristas* ihr Verständnis einer kosmopolitischen, in Argentinien verankerten Moderne. Den Eurozentrismus ihres Landes wollten die *Martínfierristas* nicht leugnen, sondern formulierten ihn offensiv: »Wir nutzen jeden Morgen schwedische Zahnpasta, französische Handtücher und englische Seife« heißt es lakonisch in ihrem Gründungsmanifest. Aus dieser historisch und wirtschaftlich forcierten Allianz wollten die *Martínfierristas* die argentinische Kultur lösen.

The polemic in 1920s Buenos Aires between *Artistas del Pueblo* (People's Artists) and the circle around the journal *Martín Fierro* occupies a central position in the Argentine canon of art and literature. Both groups were closely related to broader literary movements: *Artistas del Pueblo* with the writers of the Boedo school; the *Martínfierristas* with the Florida group. Their names were programmatic, and referred to the districts in which the respective groups were at home, geographically and ideologically speaking. Boedo, in whose cafés *Artistas del Pueblo* met with left-wing authors and dramaturges for smoking and debate, stood for the proletarian neighborhoods in the south of the city with their factory chimneys and slaughterhouses. Central Calle Florida, on the other hand, where the *Martínfierristas* publishing house was located, was the epitome of bourgeois sophistication—the postcard view of Buenos Aires. In their writings Boedo and Florida sharply distanced themselves from one another, invoking a narrative typical in modernist historiography: the stark, black and white inaeesthetics of a social revolutionary grouping versus the bohemian dandies of an apolitical artist-bourgeoisie. For all these real differences, the groups were united by their cosmopolitanism and their abhorrence of European-style academicism.

### ARTISTAS DEL PUEBLO

*Artistas del Pueblo*—consisting at its core of Abraham Regino Vigo, José Arato, Agustín Riganelli, Guillermo Facio Hebequer, and Adolfo Bellocq—came together in the course of the 1910s. Hebequer's apartment, a few blocks southeast of the Boedo, became a shared studio equipped with a Criolla printing press. Here in the *arrabales*, the suburbs, lived the rapidly growing class of migrant workers from all over the world. During the *Semana Trágica* (Tragic Week) in 1919 President Hipólito Yrigoyen brutally suppressed the protests of thousands of factory workers for better working conditions. Hundreds of workers were killed. The *Artistas* coalesced as a group in this social context. Their public was the working class; their theme was the partisan and agitational representation of their contemporaries' precarious lives. They designed magazines and pamphlets, and were in close contact with socially committed theater writers. The Bolshevik Revolution in Russia was their political compass.

### MARTÍNFIERRISTAS

The *Martínfierristas* came together around the magazine *Martín Fierro* (1924–1927) as a loose association rather than a clearly defined group. Some of its protagonists—the artist Norah Borges and her brother, the writer Jorge Luis Borges, the painter Emilio Pettoruti, and the watercolorist, mystic, and inventor of languages Xul Solar—had previously collaborated on the literary magazine *Proa* (1922–1923). The Uruguayan Pedro Figari, appreciated for depictions of Afro-Uruguayan candombe dances and Creole high society rites, was considered a member in spirit. In texts and images, invitations to admired authors and artists, enthusiastic reviews, and merciless take-downs, the *Martínfierristas* formulated their understanding of a cosmopolitan modernity anchored in Argentina. The *Martínfierristas* did not care to deny the Eurocentrism of their country, but formulated it head-on: "We still use our Swedish toothpaste, French towels and English soap every morning," it says laconically in their founding manifesto. It was from this historically and economically forced alliance with Europe that the *Martínfierristas* wanted to break away.

GRUPA

»A.R.«

Die Gruppe »a. r.« war eine der letzten polnischen Avantgarde-Gruppen der Zwischenkriegszeit. Sie wurde 1929 von dem Maler und Theoretiker Władysław Strzemiński gegründet und umfasste die Bildhauerin Katarzyna Kobro, den Maler Henryk Stażewski und die Dichter Julian Przyboś und Jan Brzękowski. Die Abkürzung »a. r.« kann entweder als *awangarda rzeczywista* (echte Avantgarde) oder als *artyści rewolucyjni* (revolutionäre Künstler\*innen) gelesen werden. Die Gruppe konzentrierte sich auf zwei Aktivitäten: das Publizieren und das Sammeln von Kunst, wobei sie durch letztere Bekanntheit erlangte. Die Internationale Sammlung moderner Kunst der »a. r.« wurde durch freiwillige Spenden von Mitgliedern der Avantgarde geschaffen. Sie war von Anfang an als öffentliches Unterfangen und als Instrument der sozialen Emanzipation für ihr Publikum angelegt. Die Sammlung wurde 1931 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und war wegweisend für das Profil des Muzeum Sztuki in Łódź.

Strzemiński und Katarzyna Kobro hatten sich bereits zuvor an anderen Kunstkollektiven beteiligt. Nach der russischen Oktoberrevolution von 1917 waren sie aktiv in die staatliche Kulturverwaltung involviert. So war Strzemiński kurzzeitig Leiter des Zentralen Ausstellungsbüros des Volkskommissariats für Bildung in Moskau und engagierte sich später, nachdem er nach Smolensk gezogen war, in der Provinzabteilung des Museums für künstlerische Kultur.

Die Gruppe hat nie als juristische Person existiert und bestand aus mehreren Kreisen. Strzemiński unterzeichnete alle Dokumente, wie beispielsweise Zahlungsvereinbarungen. Seine Korrespondenz mit Julian Przyboś und die Memoiren von Jan Brzękowski zeigen das Bild eines Leiters, der die Auswahl der Künstler\*innen, deren Werke für die Sammlung erworben werden sollten, kontrollierte. Da die Gruppe keine formale Struktur hatte, war auch die Mitgliedschaft fluktuierend. So wurden der Dichter und Schriftsteller Jalu Kurek und der Maler Karol Hiller als Teil des Kreises betrachtet; Nadieżda Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Michel Seuphor und Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), die aktiv Werke für die Sammlung erwarben, können ebenfalls als lose Mitglieder angesehen werden.

Brzękowski, der in Paris lebte, war der Hauptorganisator der Sammlung außerhalb Polens. Stażewski hielt sich ebenfalls häufiger in der französischen Hauptstadt auf und fungierte als weiterer Vertreter der Gruppe. Beide führten Atelierbesuche durch und baten die Künstler\*innen um Schenkungen. Brzękowski nutzte das Netzwerk, das er als Redakteur der Zeitschrift *L'Art Contemporain* aufgebaut hatte. Seine Redaktionskollegin – Chodasiewicz-Grabowska – war ebenfalls maßgeblich beteiligt. Gemeinsam gelang es dem Trio, Werke von Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Serge Charchoune, Louis Marcoussis, Theo van Doesburg, Max Ernst, Hans Arp, Robert Delauney, Kurt Seligmann, Hans Rudolph Schiess, Vilmos Huszár, Willi Baumeister, Paul Joostens und Michel Seuphor zu erhalten.

1930 überzeugte Strzemiński den Stadtrat von Łódź, dass die Sammlung dauerhaft im örtlichen Museum ausgestellt werden sollte. Die ersten einundzwanzig Werke wurden Anfang 1931 deponiert, im März 1932 umfasste die Internationale Sammlung moderner Kunst der Gruppe »a. r.« bereits neunundsechzig Objekte. Sie wurden in einem Teil des Museums ausgestellt, der an das Rathaus anschloss. Eine Auswahl dieser von der Gruppe »a. r.« gegründeten Sammlung wird hier präsentiert.

The “a. r.” group was one of the last of the Polish interwar avant-garde art groups. It was founded in 1929 by painter and theorist Władysław Strzemiński; members included the sculptor Katarzyna Kobro, the painter Henryk Stażewski and the poets Julian Przyboś and Jan Brzękowski. The abbreviation “a. r.” can be read in Polish as either *awangarda rzeczywista* (real avant-garde) or *artyści rewolucyjni* (revolutionary artists). The group focused on two activities: publishing and collecting, the latter of which made it famous. The International Collection of Modern Art of the “a. r.” group was created thanks to voluntary donations by members of the avant-garde. It was seen from the outset as a public enterprise and as an instrument of social emancipation for its visitors. It was made available to the public in Łódź in 1931, and its donation set the path for the profile of Muzeum Sztuki in Łódź.

Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro had already participated in other artists’ collectives. They took an active part in the art administration after Russia’s October Revolution in 1917. Strzemiński was briefly head of the Central Exhibitions Bureau in Moscow, and later, having moved to Smolensk, became involved with the provincial branch of the Museum of Artistic Culture.

The group never existed as a legal entity, and it consisted of several smaller circles. Strzemiński signed all the documents, such as deposit agreements. His correspondence with Julian Przyboś, and the memoirs of Jan Brzękowski, reveal a leader very much in control of the selection of artists whose works were to be acquired for the collection. Since the group had no formal structure, membership was a fluid concept as well. The poet and writer Jalu Kurek and the painter Karol Hiller, for instance, were considered part of the circle, just as Nadieżda Wanda Chodasiewicz-Grabowska, Michel Seuphor, and Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), who actively acquired works for the collection, may be loosely considered members as well.

Brzękowski, who was living in Paris, was the main organizer of the collection outside of Poland. Stażewski frequently visited the city, too, and acted as another agent of the group. They carried out studio visits and asked for donations. Brzękowski used the network he developed while editing the magazine *L'Art Contemporain*. His colleague from the magazine—Chodasiewicz-Grabowska—was also instrumental in raising funds. Together, the trio managed to obtain donations from Fernand Léger, Amédée Ozenfant, Serge Charchoune, Louis Marcoussis, Theo van Doesburg, Max Ernst, Hans Arp, Robert Delauney, Kurt Seligmann, Hans Rudolph Schiess, Vilmos Huszár, Willi Baumeister, Paul Joostens, and Michel Seuphor.

In 1930, Strzemiński convinced the city council in Łódź that the collection should be on permanent display in the local museum. The first twenty-one works were deposited at the beginning of 1931. By March 1932, the International Collection of Modern Art of the “a. r.” group could already boast sixty-nine objects. They were exhibited in a part of the museum that was located inside the city hall. A selection of this collection founded by “a. r.” can be viewed in this room.

GRUPO  
DOS  
CINCO

Die Grupo dos Cinco (Gruppe der Fünf), die sich 1922 in São Paulo gründete, war eine kurzlebige Angelegenheit. Dennoch wurde das Zusammenwirken der Malerinnen Tarsila do Amaral und Anita Malfatti mit den Schriftstellern Mário de Andrade, Oswald de Andrade und Menotti del Picchia zu einem der einflussreichsten Momente der brasilianischen Moderne. Die Fünferkonstellation bestand nur wenige Monate; einzelne Mitglieder der Gruppe blieben jedoch über Jahre in engem Kontakt.

Die Initialzündung der Gruppe war die *Semana de Arte Moderna* (Woche der Modernen Kunst) im Februar 1922 mit Lesungen, Ausstellungen und Vorträgen im Teatro Municipal von São Paulo. Künstler\*innen verschiedener Sparten, darunter Malfatti, die beiden De Andrades und Del Picchia, hatten die Woche als Gegenveranstaltung zu den offiziellen Jahrhundertfeiern der Unabhängigkeit des Landes organisiert. Do Amaral war während der *Semana* in Paris, schloss sich aber kurz darauf an; in einer Zeichnung hielt Malfatti die Gruppe der Fünf fest.

Es ging programmatisch weiter: In der Zeitschrift KLAXON, einem Gemeinschaftsprojekt, hieß es: »KLAXON wird sich nie beschweren, von Brasilien missverstanden zu werden. Brasilien wird sich anstrengen müssen, KLAXON zu verstehen.« Der Titel der Zeitschrift verwies auf eine Autohupe (französisch: claxon).

Im riesigen Brasilien, das bis 1822 unter portugiesischer Kolonialherrschaft gestanden hatte, thematisierten Künstler\*innen die Frage des Eigenen in der brasilianischen Kultur, so auch die Grupo dos Cinco. Malfatti und Do Amarals Werke vereinten typische Motive – den ländlichen Obstmarkt, die tropische Vegetation – mit einer geometrischen, am Kubismus geschulten Formensprache. Als part-time Pariserin kokettierte Do Amaral mit dem europäischen Blick auf ihr Land, das in ihren Gemälden farbenfroh, naiv und überbordend erscheint. Zugleich konnte das europäische Publikum die konkreten Referenzen in ihren Werken nicht entziffern: Die Kreatur in *A Cuca* schien harmlos, bezog sich jedoch auf eine kinderraubende Hexe aus der brasilianischen Folklore.

Oswald de Andrade stellte die Frage: Was konnte eigen sein in einem über Jahrhunderte kolonisierten Land und war das Eigene mit seinen nationalistischen Tendenzen überhaupt wünschenswert? »Mich interessiert nur das, was mir nicht eigen ist«, schrieb er 1928 in seinem *Anthropophagen Manifest*. Anthropophagie bedeutet Kannibalismus. Andrades Entwurf eines Brasiliens, das den kolonialen Spieß umdreht und die Einverleibung der Kulturen Europas und die Verbindung mit denen Afrikas und der Tupi als Stärke postulierte, hatte weitreichenden Einfluss: Der Argentinier Xul Solar besaß eine Kopie des Manifests; für die brasilianische *Tropicália*-Bewegung der 1960er-Jahre – hier vertreten durch den Film *O Rei da Vela* – war die Anthropophagie maßgeblich. Doch das anthropophage Konzept hatte klare Grenzen: Die antikolonialen Forderungen der Gruppe blieben theoretisch, ihre Perspektive auf ihre indigenen Zeitgenoss\*innen die einer städtischen Upper-Class.

Mit seinem Projekt *Turista Aprendiz* (Nachhilfstourist) suchte Mário de Andrade nach einer gemeinsamen brasilianischen Identität. Von 1927 und 1929 bereiste er den Staat Amazonas und die Nordostregion, wo er Tausende Fotos aufnahm. In begleitenden Texten analysierte er die Kamera als Werkzeug der europäischen Eroberer. Das Trauma der Kolonialzeit, das alle Brasilianer\*innen zu Beobachtungsobjekten gemacht hatte, verstand er jedoch als Stärke für die Zukunft: Eine Basis für ein solidarisches Miteinander der indigenen, ländlichen und städtischen Bevölkerungen. Mário de Andrades Schriften wurden von nachfolgenden Generationen aufgegriffen, von den Tropikalist\*innen in Brasilien, aber auch über die Landesgrenzen hinaus. So erschienen seine Texte 1968 unter anderem in der Zeitschrift *Souffles*, an der Künstler der Casablanca School beteiligt waren.

Grupo dos Cinco, which came together in São Paulo in 1922, was a short-lived affair. Nevertheless, the collaboration between painters Tarsila do Amaral and Anita Malfatti and writers Mário de Andrade, Oswald de Andrade, and Menotti del Picchia went on to become one of the defining moments of Brazilian modernism. The constellation of five only lasted for a few months; individual members of the group, however, remained in close contact for years.

The group's catalyst was the *Semana de Arte Moderna* (Modern Art Week), a week of readings, exhibitions, and lectures at São Paulo's Teatro Municipal in February 1922. Artists from various disciplines, including Malfatti, the two De Andrades, and Del Picchia, had organized the week as a counter-event to the official centennial celebrations of the country's independence. Do Amaral was in Paris during that time, but joined shortly after; in a drawing, Malfatti captured the Group of Five.

Things continued programmatically: the magazine KLAXON, a joint project of Del Picchia, the De Andrades, and others, stated: "KLAXON will never complain of being misunderstood by Brazil. Brazil will have to make an effort to understand KLAXON." The title of the magazine referred to a car horn (French: claxon).

In the vast Brazil that had been under Portuguese colonial rule until 1822, artists were addressing the question of what was unique to their culture; so did Grupo dos Cinco. Malfatti and Do Amaral's works united common motifs—the rural fruit market, tropical vegetation—with a geometric formal language extrapolated from Cubism. As a part-time Parisian, Do Amaral flirted with the European gaze upon her country, which appears colorful, naïve, and exuberant in her paintings. But for European audiences specifically Brazilian references in her works remained obscure: The creature in *A Cuca* looked harmless, but referred to a child-stealing witch—a popular figure in Brazilian folklore.

Oswald de Andrade posed the question: What could be one's own in a country colonized for centuries, and was the autochthonous with its nationalistic tendencies, desirable at all? "I am interested only in what is not mine," he wrote in his *Manifesto Antropófago* (Anthropophagic Manifest) in 1928. Anthropophagy means cannibalism. De Andrade's blueprint for a Brazil that turned the colonial relations around and postulated the absorption of the cultures of Europe and the connection with those of Africa and the Tupi as a strength had far-reaching influence: the Argentine Xul Solar owned a copy of the manifesto; for the Brazilian *Tropicália* movement of the 1960s, represented here by the film *O Rei da Vela*, Anthropophagy was essential. Ultimately however, anthropophagy was somewhat myopic: the group's anti-colonial claims remained theoretical; their perspective on their indigenous contemporaries that of an urban Upper-Class.

In his project *Turista Aprendiz* (Tourist Apprentice) Mário de Andrade asked about the possibility of a common Brazilian identity. Between 1927 and 1929 he traveled several times through the state of Amazonas and the Northeastern region of the country, where he took thousands of photographs. In accompanying texts, he analyzed the camera as a tool of the European conquerors. However, he understood the trauma of the colonial period, which had turned all Brazilians into objects of observation, as providing a possible strength for the future: a basis for solidarity between indigenous rural and urban populations. Mário de Andrade's writing was influential for the coming generation: for the Tropicalists in Brazil, and outside the country's borders as well. In 1968 two of his texts were published in *Souffles*, a magazine that the Casablanca School collaborated on.

مدرسة الخرطوم

MADRASAT

AL-KHARTOUM

الكريستاليون

AL-KRISTALIYYUN

## KHARTOUM SCHOOL, CRYSTALISTS

Ibrahim El-Salahi, Ahmed Shibrain und Kamala Ishag gelten als zentrale Figuren der sogenannten Khartoum School. Wie viele ihrer Kolleg\*innen, die heute mit der Gruppe assoziiert werden, besuchten sie die Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst in Khartoum. Die Mehrheit der Künstler\*innen war jedoch nicht Teil einer formalen Gruppe. Vielmehr ist die Khartoum School eine Bewegung, die aus dem kollektiven Anliegen einer jungen Generation von Kommiliton\*innen und Kolleg\*innen entstand, die in den 1950er bis 1970er Jahren nach der Unabhängigkeit des Sudan (1956) versuchten, Theorien und Ausdrucksformen einer sudanesischen Moderne zu entwickeln.

El-Salahi und Shibrain wollten durch Aneignung und Transformation des kulturellen Erbes eine moderne sudanesisch bildsprachlich entwickeln. Darin sollten sich sowohl traditionelle als auch zeitgenössische afrikanische, arabische und islamische Einflüsse wiederfinden lassen. Die Hinwendung zum kulturellen »Erbe« äußert sich bei Osman Waqialla durch Experimente mit klassischer arabischer Kalligrafie, die auch das visuelle Vokabular von El-Salahi und Shibrain sowie der Künstler\*innen der jüngeren Generation inspirierte, darunter Amir Nour und Magdoub Rabbah. Die gedeckte Farbpalette seiner frühen Arbeiten beschrieb El-Salahi wegen ihrer Nähe zum Kolorit der Erde als »sudanesisch«. Sujet und Stil vieler in dieser Ausstellung gezeigter Arbeiten verweisen auf Elemente aus der sudanesischen Kultur und des täglichen Lebens sowie auf stilistische Wechselwirkungen zwischen den Künstler\*innen.

Der Begriff »Khartoum School« wurde erstmals vom guyanesischen Künstler Denis Williams verwendet, der in den 1960er Jahren an der Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst in Khartoum lehrte. El-Salahi und Shibrain, die ebenso wie Waqialla und Bastawi Baghdadi als erste Generation der Bewegung gelten, verstanden sich als Mitglieder der Khartoum School, andere distanzieren sich von dieser Zuschreibung oder dissoziierten sich gänzlich.

1976 signierte Kamala Ishag gemeinsam mit ihren Studierenden das »Crystalist«-Manifest, das sich antagonistisch zu der von El-Salahi und Shibrain etablierten Ausrichtung verhielt. Im Manifest, das in der Zeitschrift *Al-Ayyam* publiziert wurde, nutzten sie das Sinnbild des Kristalls, um ihre Theorie der Transparenz zu formulieren. In Performances, Gemälden und Installationen experimentierten die Crystalists mit dem Transparenzgrad von Material und Farbauftrag, mit Reflexion und Verzerrung. In philosophischer und intellektueller Hinsicht stand die Transparenz für ein nicht-lineares, nicht-binäres Weltbild, das einen kunstgeschichtlichen Kanon in Frage stellte, einschließlich der Definition einer nationalen künstlerischen Identität und einer wiedererkennbaren Formensprache, wie sie von der etablierten Khartoum School befürwortet wurden.

Ahmed Abdel Aal verfasste 1986 gemeinsam mit Ibrahim Al-Awam das Manifest der *Madrasat Al-Wahid* (Die Schule des Einen). In Anlehnung an die Hauptvertreter\*innen der Khartoum School betonten sie die islamischen Anteile der als hybrid verstandenen sudanesischen Kunst, entwickelten diese Idee aber weiter, um ihrer Kunst durch die Kalligrafie zu einer spirituellen Ebene zu verhelfen.

In dieser Ausstellung werden Künstler\*innen der Moderne-Bewegung im Sudan vorgestellt, die um die Hochschule für Bildende und Angewandte Kunst in Khartoum als »Epizentrum« kreisen. Ihre Positionen sind heterogen, aufeinander bezogen oder voneinander abgewandt. Getragen von einer gleichgesinnten künstlerischen Haltung nach der Unabhängigkeit artikulieren sie sich in vielfältigen impliziten und expliziten, individuellen und kollektiven Erscheinungsformen.

## KHARTOUM SCHOOL, CRYSTALISTS

Ibrahim El-Salahi, Ahmed Shibrain, and Kamala Ishag are considered the central figures of the so-called Khartoum School. Like many of their colleagues associated with the group today, they attended the Khartoum College of Fine and Applied Arts. However, the majority were not part of a formal grouping. Instead, the Khartoum School is a movement that grew out of the collective concerns of a young generation of fellow students and colleagues who in the 1950s to 1970s sought to establish theories and expressions of a Sudanese modernism after Sudan's independence (1956).

El-Salahi and Shibrain wished to develop a modern Sudanese visual language through appropriation and transformation of the cultural heritage. They sought for both traditional and contemporary African, Arabic, and Islamic influences to be present in this language. Osman Waqialla's turn to cultural "heritage" is expressed through experiments with classical Arabic calligraphy, which has also inspired the visual vocabulary of El-Salahi and Shibrain, as well as artists of the younger generation, including Amir Nour and Magdoub Rabbah. El-Salahi described the muted color palette of his early works as "Sudanese" because of its proximity to the local coloration of the earth. The subject matter and style of many of the works on view in this exhibition reference elements from Sudanese culture and daily life, as well as stylistic interactions among artists.

The term "Khartoum School" was first used by Guyanese artist Denis Williams, who taught at the Khartoum College of Fine and Applied Arts in the 1960s. El-Salahi and Shibrain, who along with Waqialla and Bastawi Baghdadi are considered part of the movement's first generation, saw themselves as members of the Khartoum School; others distanced themselves from this attribution or dissociated themselves altogether.

In 1976 Kamala Ishag, together with her students signed the "Crystalist" manifesto, which was opposed to the approach established by El-Salahi and Shibrain. In the manifesto, published in *Al-Ayyam* magazine, they used the symbol of the crystal to formulate their theory of transparency. In performances, paintings, and installations the Crystalists experimented with the degree of transparency of material and paint application, with reflection and distortion. Philosophically and intellectually, transparency stood for a non-linear, non-binary worldview that challenged an art-historical canon and iron-clad concepts, including the definition of a national artistic identity and a recognizable formal language as advocated by the established Khartoum School.

Ahmed Abdel Aal co-authored the manifesto *Madrasat Al-Wahid* ("The School of the One") with Ibrahim Al-Awam in 1986. Following the main representatives of the Khartoum School, they emphasized the Islamic elements of Sudanese art, which they understood to be hybrid, but developed this idea further to help their art reach a spiritual level through calligraphy.

This exhibition presents artists of Sudan's modernist movement who revolve around the College of Fine and Applied Arts in Khartoum as "epicenter." Their positions are heterogeneous, related to each other or in defiance of each other. Carried by a like-minded post-independence artistic attitude, they express themselves in diverse implicit and explicit, individual and collective ways.

# NSUKKA SCHOOL

1960, im Jahr der Unabhängigkeit Nigerias, formulierte der Künstler Uche Okeke sein Prinzip der »natürlichen Synthese«. Er gründete darauf einen persönlichen Stil, der nigerianische Traditionen mit der westlichen Moderne verbinden sollte. Als Mitglied der Zaria Art Society, auch »Zaria Rebels« genannt, verfolgte er mit anderen die Idee einer modernen nigerianischen Malerei gegen den an den Kunstschulen gelehrtens britisch-europäischen Akademismus.

Mit der Gründung der Forschungs- und Dokumentations-einrichtung Asele Institute in Nimo legte er 1958 den Grundstein für die Entstehung einer eigenständigen nigerianischen Moderne und wurde selbst eine der Hauptfiguren dieser Entwicklung.

Nach dem nigerianischen Bürgerkrieg (Biafra-Krieg) von 1967–1970, in dem sich der Staat Biafra mit den Städten Nsukka und Enugu von der nigerianischen Zentralregierung zu separieren suchte, kehrten viele geflüchtete Künstler\*innen nach Nsukka zurück. Uche Okeke wurde 1970 an das Kunstinstitut der University of Nigeria in Nsukka berufen, das er bis 1985 leitete. Die in den 1970er und 1980er Jahren aus dieser Schule hervorgegangenen Künstler\*innen wurden als Nsukka School bekannt. Sie bilden keine Gruppe im Sinne eines Kollektivs, sondern sind verbunden durch das Anliegen der natürlichen Synthese, die Okeke ins Universitäts-Curriculum eingeschrieben hatte. Die Lehrer und Schüler\*innen dieser ersten zwei Nachkriegsjahrzehnte wurden zu Schlüsselfiguren der Nsukka School und werden hier gemeinsam gezeigt. Sie beschäftigten sich aufgrund biografischer Erfahrungen vor allem mit den Kriegsnachwirkungen und begannen, traditionelle *uli*-Muster der Igbo in ihre Kunst einzubeziehen. Damit belebten sie eine populäre Praxis, die traditionellerweise ausschließlich Igbo-Frauen ausgeführt hatten; sie diente dem Wand- und Körperschmuck in ländlichen Regionen im Südosten Nigerias.

Das Formenrepertoire von *uli* kennt verschiedene abstrakt-lineare Grundelemente, die die Nsukka-Künstler\*innen adaptierten. Sie wollten keinen einheitlichen Stil auf der Basis von *uli* etablieren – vielmehr sollte der Einsatz der Formen eine schöpferische Synthese aus Überlieferung und Erneuerung erzeugen. Ziel war die Verknüpfung traditioneller Formen und Ideen mit einer zeitgenössischen Interpretation. Dabei verwendeten sie verschiedene Techniken wie Ölfarbe, Acryl, Gouache, Aquarell, Tusche, Linolschnitt, Radierung. Auf der Grundlage von *uli* entwickelten die Künstler\*innen individuelle Handschriften, die ihren Vorstellungen einer Vereinigung einheimischer Traditionen mit westlichen Formen entsprachen.

Die vorwiegend männlichen Künstler der Nsukka School wurden zuweilen kritisiert, sich auf eine traditionell weibliche Kunstform zu stützen. Zu den wenigen Künstlerinnen der frühen Zeit gehören Ego Uche-Okeke und Ada Udechukwu.

Bis heute gehen Künstler\*innen aus dem Kunstinstitut in Nsukka hervor. Auch integrieren jetzt vermehrt Frauen die weibliche *uli*-Tradition in ihre künstlerische Praxis, z. B. Ndidi Dike (\*1960), Eva Obodo (\*1963), Ngozi-Omeje Ezema (\*1979). Unsere Ausstellung konzentriert sich jedoch auf die Anfänge in den 1970er und 1980er Jahren.

In 1960, the year of Nigeria's independence, the artist Uche Okeke formulated his principle of "Natural Synthesis". On it he based his personal style, which was to combine Nigerian traditions with Western modernism. As a member of the Zaria Art Society, also known as the "Zaria Rebels," he and others pursued the notion of modern Nigerian painting opposed to the British-European academicism taught in art schools.

With the foundation of the research and documentation institution Asele Institute in Nimo in 1958, he laid the basis for the emergence of an independent Nigerian modernism, and became himself one of the main figures of this development.

After the Nigerian Civil War (Biafran War) of 1967–1970, in which the state of Biafra with the cities of Nsukka and Enugu sought to separate from the Nigerian central government, many artists who had fled returned to Nsukka. Uche Okeke was appointed to the Art Department of the University of Nigeria in Nsukka in 1970, which he directed until 1985. The artists who emerged from this school in the 1970s and 1980s became known as the Nsukka School. They do not form a group in the sense of a collective, but are united by the concern for "Natural Synthesis" that Okeke inscribed in the university curriculum. The teachers and students from these first two postwar decades became key figures of the Nsukka School, and are shown here together. They dealt primarily with the aftermath of the war because of their own experiences and began to incorporate traditional Igbo *uli* patterns into their art. In doing so, they revived a popular practice that had traditionally been performed exclusively by Igbo women; they were used for wall and body decoration in rural regions of south-eastern Nigeria.

The *uli* repertoire of forms uses various basic, abstract-linear elements, which the Nsukka artists adapted. They did not want to establish a uniform style based on *uli*—rather, use of the forms was meant to produce a creative synthesis of tradition and renewal. The goal was to combine traditional forms and ideas with a contemporary interpretation. They used various techniques such as oil paint, acrylic, gouache, watercolor, ink, linocut, etching. Based on *uli*, the artists developed individual signatures that corresponded to their ideas of uniting indigenous traditions with Western forms.

The predominantly male artists of the Nsukka School were sometimes criticized for relying on a traditionally female art form. Among the few female artists of the early period were Ego Uche-Okeke and Ada Udechukwu.

To this day, female artists continue to emerge from the Nsukka Art Institute. Also, more women are now integrating the female *uli* tradition into their artistic practice, e.g. Ndidi Dike (\*1960), Eva Obodo (\*1963), Ngozi-Omeje Ezema (\*1979). However, our exhibition focuses on the beginnings in the 1970s and 1980s.

国画創作協会

KOKUUGA

SOSAKU

KYOKAI

Die Kokuga Sosaku Kyokai (Vereinigung zur Schaffung nationaler Malerei, abgekürzt »Kokuten«) wurde 1918 von fünf jungen Malern in Kyoto gegründet. Die Formulierung »nationale Malerei« verweist nicht auf ein nationalistisches Ziel, sondern auf die japanische Nihonga-Malerei, bei der traditionell mit Tierleim gebundene Mineralpigmente auf Seide oder Papier aufgebracht werden. Dieses Studienfach hatten die Gründungsmitglieder an der dortigen Städtischen Fachhochschule für Malerei belegt: Tsuchida Bakusen, Ono Chikkyo, Murakami Kagaku, Sakakibara Shiho und Nonagase Banka. Im folgenden Jahr schloss sich ihnen Irie Hako an.

Seit ihren Studienabschlüssen 1911/1912 hatten sich Bakusen, Chikkyo, Kagaku, Shiho und Banka in der Nihonga-Szene erfolgreich profiliert. Sie kombinierten japanische Maltraditionen mit Ausdrucksformen des französischen Impressionismus und Postimpressionismus. Trotz unterschiedlicher Stile nahmen sich die fünf als Gleichgesinnte wahr. Unzufrieden mit den staatlichen und städtischen Ausstellungsveranstaltungen, beschlossen sie die Gründung eines eigenen Forums.

In der gemeinsamen Erklärung schrieb Kagaku: »Die Hauptmotivation für die Gründung dieser Vereinigung ist unser Bedürfnis, durch die Schaffung reiner Kunst und deren öffentlicher Präsentation einen Beitrag zum Fortschritt der japanischen Kunst zu leisten.« Ein Kernsatz des Gruppenmanifestes, »jegliches Leben ist Kunst und sollte sich nicht in Strukturen fügen müssen«, betonte die Individualität und die Freiheit des künstlerischen Schaffens.

Ihre erste in Tokyo, dann in Kyoto Ende 1918 gezeigte Ausstellung brachte beachtlichen kritischen Erfolg. Nur 21 Malereien hingen in fünf lichten Räumen, ganz anders als in den Massenveranstaltungen der Bunten. Neben eigenen Werken hatten die Veranstalter unter 278 Einsendungen vor allem Exponate jüngerer Kolleg\*innen ausgewählt, um den Innovator\*innen der Nihonga Malerei von morgen ein exklusives Forum zu bieten. Im Bewusstsein der Bedeutung einer publizistischen Selbstdarstellung, schrieben sie Artikel und gaben die Zeitschrift *Seisaku* (Kunstwerk) heraus.

Nach der dritten Jahresausstellung nahm sich die Gruppe eine Auszeit: Bakusen, Chikkyo, Banka und Hako reisten 1920/1921 nach Europa. Nach ihrer Rückkehr wandten sie sich von Neuem den Anregungen japanischer Schulen zu und kombinierten sie mit dem im Westen Gesehenen.

1924 bis 1928 folgten fünf Ausstellungen mit weitaus mehr Werken auch neuer Mitglieder, unter anderem Okamura Utaro, Kayukawa Shinji und Suita Soboku, und Assoziierter wie Ito Hakudai und Tada Keiichi. In dieser Spätphase waren die Nihonga-Malereien in der Minderzahl, es dominierten die sich an westlichen Vorbildern orientierenden Yoga-Ölgemälde, in der letzten Ausstellung wurden sogar Skulpturen und Kunsthandwerk gezeigt. 1928 erklärte die Gruppe ihre Auflösung, die sie vor allem mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten begründete. Einige Ehemalige bildeten neue Gruppen, andere kehrten zum staatlichen Ausstellungswesen zurück.

The Kokuga Sosaku Kyokai (Association for the Creation of National Painting, abbreviated "Kokuten") was founded by five young painters in Kyoto in 1918. The term "national painting" does not suggest a nationalistic goal, but refers to Japanese Nihonga painting, which traditionally involves applying mineral pigments mixed with hide glue to silk or paper. The founding members had taken this course of study at the Kyoto City Specialist School of Painting: Tsuchida Bakusen, Ono Chikkyo, Murakami Kagaku, Sakakibara Shiho, and Nonagase Banka. The following year they were joined by Irie Hako.

Since their graduations in 1911/1912, Bakusen, Chikkyo, Kagaku, Shiho, and Banka had made a name for themselves in the Nihonga scene. They combined Japanese painting traditions with stylistic devices found in French Impressionism and Post-Impressionism. Despite their different styles, the five thought of themselves as being committed to the same goals. Dissatisfied with the state and municipal exhibition organizers, they decided to establish their own forum.

In their joint statement, Kagaku wrote: "The main motivation for establishing this association is our need to contribute to the progress of Japanese art through the creation of pure art and its public presentation." A key phrase in the group's manifesto, "all life is art and should not have to conform to organizations," emphasized individuality and freedom of artistic expression.

Their first exhibition, presented in Tokyo, then in Kyoto in late 1918, met with considerable critical success. Only 21 paintings hung in five bright rooms, altogether quite different from the mass events of the Bunten. In addition to their own works, the organizers had primarily selected exhibits by younger colleagues from among 278 submissions in order to provide an exclusive forum for the innovators of tomorrow's Nihonga painting. Aware of the importance of publicizing themselves, they wrote articles and issued the magazine *Seisaku* (Work of Art).

After its third annual exhibition, the group took time off: Bakusen, Chikkyo, Banka, and Hako traveled to Europe in 1920/1921. Upon their return, they applied themselves anew to the inspirations of Japanese schools and combined them with what they had seen in the West.

From 1924 to 1928, five exhibitions followed, with many more works by new members, including Okamura Utaro, Kayukawa Shinji, and Suita Soboku, as well as associates like Ito Hakudai and Tada Keiichi. In this late phase Nihonga paintings were in the minority, Yoga oil paintings based on Western models dominated, and in the last exhibition even sculptures and crafts were shown. In 1928 the group declared its dissolution, citing economic difficulties as the main reason. Some former members went on to found new groups, others returned to the state exhibition system.

アクション  
AKUSHON

マヴオ

MAVO

## AKTION

Typisch für Künstler\*innen, die sich an avantgardistischen Ismen orientierten, war die rasche Aufeinanderfolge neuer Gruppen, die sich antagonistisch gegenüberstanden und trotzdem häufig durchmischten. Von der staatlichen Bunten hatte sich 1914 eine zweite Ausstellungssektion (Nikaten) abgesetzt; wer dort ausstellte, lehnte die vorherrschende naturalistische Ölmalerei ab und nutzte Stilelemente aus Kubismus, Futurismus und Expressionismus, um daraus individuelle Ausdrucksformen zu entwickeln. Von Nika separierten sich 1920 die Vereinigung der Futuristen (Miraiha bijutsu kyokai) und im Oktober 1922 die Gruppe Aktion (Akushon), in der sich junge Maler wie Kambara Tai, Nakagawa Kigen, Yabe Tomoe und Koga Harue zusammenfanden.

Das von Kambara Tai verfasste Aktion-Manifest beschrieb ihre Aufbruchsstimmung: »Wir sind junge Männer, die mit reinem Gewissen und starker Überzeugung anführen, die in der ersten Reihe der Kunst mit freien und sicheren Schritten voranschreiten – mit Mut und Freude – wir sind keine Sklaven der Kunstgeschichte.«

Ihre erste Ausstellung fand im April 1923 im Kaufhaus Mitsukoshi in Nihonbashi, Tokyo, statt, eine zweite ein Jahr später ebenda. Da es in jenen Jahren nur wenige öffentliche Ausstellungsräume und Galerien gab, stellten Kaufhäuser wichtige Ausstellungsorte. Die gezeigten Werke nutzten die beschriebenen stilistischen Formensprachen zu expressiven Darstellungen ihrer individuellen Stimmungslagen, traditioneller ebenso wie aktueller Themen. Im Zuge der Diskussionen um die Aufnahme in Sanka, die nur fünf Aktionisten gelang, löste sich die Gruppe 1924 auf.

## MAVO

Im Juni 1923 schlossen sich vier ehemalige Mitglieder der im Mai aufgelösten Miraiha bijutsu kyokai – Yanase Masamu, Ogata Kamenosuke, Kadowaki Shinro und Oura Shuzo – mit dem eben von seinem Studium in Berlin zurückgekehrten Murayama Tomoyoshi in der Gruppe Mavo zusammen. Mavo ist wahrscheinlich ein Kunstwort; die fünf nannten sich »Mavoisten«, ihre Bewegung »Mavoismus«.

Schon Ende Juli eröffnete Mavo eine erste Ausstellung im buddhistischen Tempel Denpoin in Asakusa, Tokyo. Im Katalog erschien ein von Murayama verfasstes Manifest, das die Überwindung von Futurismus, Expressionismus und Dada ankündigte, jedoch keine ideologische Solidarität beschrieb. Nach wie vor basierten ihre künstlerischen Arbeiten auf expressionistischen und dadaistischen Elementen; Murayama forderte eine aktuelle Bildsprache, einen »bewussten Konstruktivismus«. Neben Gemälden entstanden Collagen und Assemblagen, von denen nur ein Bruchteil erhalten ist.

Bald kamen weitere Mitglieder hinzu: Okada Tatsuo, Kato Masao, Takamizawa Michinao, Toda Tatsuo und Sumiya Iwane, die der Gruppe ein stärker dadaistisches, politisch links orientiertes und militantes Profil gaben, was umgekehrt die moderateren Mitglieder Ogata und Oura dazu bewegte, die Gruppe zu verlassen.

Nach dem Großen Kanto-Erdbeben am 1. September 1923 beteiligten sich Mavoisten, ebenso wie Aktionisten, im Kollektiv an der Dekoration temporärer Bauten. Im November organisierte Mavo seine zweite Ausstellung von über 129 Werken, die durch wiedererrichtete Cafés reisten und zwischendrin auf Parkbänken zu sehen waren.

Einige Mavoisten publizierten ihre Ideen extensiv, sie produzierten die Zeitschrift *Mavo*, sie illustrierten gemeinsam avantgardistische Literatur, arbeiteten in der Werbung, entwarfen Bühnenbilder und spielten Theater – sie sprengten die Grenzen der westlichen »bildenden Kunst« und integrierten Kunst in den Alltag, wie das vor der Meiji-Zeit die Regel gewesen war.

## ACTION

Typical of artists oriented toward avant-garde isms was the rapid succession of new groups that brought together painters whose views could be ideologically opposed to one another, yet they often intermingled. In 1914 a second exhibition section (Nikaten) had broken away from the state-run Bunten; those who exhibited with Nika rejected the prevailing naturalistic oil painting and used stylistic elements from Cubism, Futurism, and Expressionism to shape individual forms of expression. Among the artists that left Nika were the Association of Futurists (Miraiha bijutsu kyokai) in 1920 and the Action (Akushon) group in October 1922, which brought together young painters such as Kambara Tai, Nakagawa Kigen, Yabe Tomoe, and Koga Harue.

The Action Manifesto, written by Kambara Tai, described their spirit of optimism: "We are young men leading the way with a pure conscience and strong conviction, advancing to the front rank of art with free and sure steps—with courage and joy—we are not slaves to art history."

Their first exhibition was held in April 1923 at the Mitsukoshi Department Store in Nihonbashi, Tokyo, and a second one was presented a year later at the same venue. Since there were still few public art spaces and galleries in those years in Japan, department stores provided important exhibition venues. The works shown used the styles mentioned above to express individual moods and traditional as well as current themes. With the formation of Sanka, to which only five Actionists were invited, the group disbanded in 1924.

## MAVO

In June 1923 four former members of the Miraiha bijutsu kyokai, which had disbanded in May—Yanase Masamu, Ogata Kamenosuke, Kadowaki Shinro, and Oura Shuzo—joined forces with Murayama Tomoyoshi, who had just returned from his studies in Berlin, to form the group Mavo. Mavo is probably a made-up word; the five called themselves "Mavoists," their movement "Mavoism."

As early as the end of July, Mavo opened its first exhibition at the Denpoin Buddhist Temple in Asakusa, Tokyo. A manifesto written by Murayama appeared in the catalog, describing their common inclination as "constructivists"—having superseded Futurism, Expressionism, and Dada—but no ideological solidarity. In fact Mavo's artistic production was still based on Expressionist and Dadaist elements, but all members underwrote Murayama's call for an up-to-date visual language, which he named "conscious constructivism." In addition to paintings, they produced collages and assemblages, only a fraction of which have survived.

Soon other members joined the group: Okada Tatsuo, Kato Masao, Takamizawa Michinao, Toda Tatsuo, and Sumiya Iwane, who gave the collective a more Dadaist, politically leftist and militant profile, which conversely caused the more moderate members Ogata and Oura to leave the group.

After the Great Kanto Earthquake on September 1, 1923, Mavoists, like Actionists, participated collectively in the decoration of temporary buildings. In November Mavo organized its second exhibition of over 129 works that traveled through rebuilt cafes and were displayed on park benches in between.

Some Mavoists published their ideas extensively, producing the magazine *Mavo*, collectively illustrating avant-garde literature, working in advertising, designing stage sets, and performing theater—breaking the boundaries of Western "fine art" and integrating art into everyday life, as had been common before the Meiji period.

三科

SANKA

Die Gründung von Sanka am 16. Oktober 1924 als Ausstellungskollektiv war primär das Verdienst des Malers, Kritikers und Arztes Kinoshita Shuichiro. Er hatte bereits die Bildung der Miraiha bijutsu kyokai und ihre »Wiedergeburt« als Mavo initiiert. Nun brachte er Künstler – auch in dieser dritten Avantgarde-Gruppe gab es nur Männer – zusammen, die bis dahin allein oder in anderen Gruppen aktiv waren und sich als Rivalen betrachteten. Mit dem Gruppennamen Sanka, was »dritte Sektion« bedeutet, distanzieren sie sich von Nika, der »zweiten Sektion«.

Zunächst waren 14 Mitglieder vorgesehen: neben den Wortführern Kambara Tai, Kinoshita, Shibuya Osamu, drei moderatere Mitglieder von Mavo, Murayama, Oura und Yanase, sowie fünf von Aktion, darunter Nakahara, Okamoto, Asano und Yabe. Ferner zur Mitgliedschaft aufgefordert wurden Yoshida Kenkichi – Designer, Bühnenbildner, Gründungsmitglied des Tsukiji Little Theater und Motivator von Baracken-Dekorationen –, Yokoi Hirozo, ein »naiver« Tuschezeichner, Varvara Bubnova – die in Moskau im Kreis der Konstruktivist\*innen gemalt hatte und seit 1922 in Japan lebte –, sowie der Nihonga-Maler und Herausgeber eines dadaistischen Magazins Tamamura Zennosuke.

Die *Ausstellung plastischer Künste der Sanka-Mitglieder* im Kaufhaus Matsuzakaya in Ginza, Tokyo, 1925 präsentierte neben Gemälden vorrangig Assemblagen, zu denen sich auch Ex-Aktionisten von Mavos »konstruktivistischer« Formensprache anregen ließen. Sie wandten sich ab von der traditionellen Fixierung japanischer Kunst auf die Natur und nutzten stattdessen gefundene Materialien für plastische Objekte. Kunst wurde somit Teil des Alltags. Parallel zur Ausstellung führte Sanka mit *Gekijo no sanku* (Sanka im Theater) innovative Performance-Kunst vor.

In einer vielbeachteten »öffentlich annoncierten« zweiten Sanka Ausstellung 1925 in einer Halle im Ueno Park entwickelten auch zahlreiche Nichtmitglieder die radikalen und »konstruktiven« Tendenzen weiter. »Architektonische« Konstruktionen mit performativen Elementen waren im Außenraum platziert. Noch während der Ausstellung führten die Animositäten zwischen den moderaten und radikalen Ausstellern zur Auflösung von Sanka. Einige Akteure wandten sich dem Marxismus und der proletarischen Kunst zu, andere widmeten sich weiterhin der poetisch-ästhetischen Revolution der Kunst. Die meisten betätigten sich gleichzeitig in angewandten, kommerziellen Bereichen als Illustratoren oder Theatermacher.

The founding of Sanka as an exhibition collective on October 16, 1924, was primarily the achievement of painter, critic, and physician Kinoshita Shuichiro. He had already initiated the founding of Miraiha bijutsu kyokai and its "rebirth" as Mavo. Now he brought together men—also this third avant-garde group was exclusively male—who until then had been active alone or in other groups and considered each other rivals. With the group name Sanka, meaning "third section," they distanced themselves from Nika, the "second section."

Initially, 14 members were envisaged: in addition to spokesmen Kambara Tai, Kinoshita and Shibuya Osamu, three more moderate members from Mavo, Murayama, Oura and Yanase, and five from Action, including Nakahara, Okamoto, Asano, and Yabe. Also invited to join were Yoshida Kenkichi—designer, set designer, founding member of Tsukiji Little Theater, and a motivator of barrack decorations—Yokoi Hirozo, a "naive" ink artist, Varvara Bubnova—who had painted in Moscow in the Constructivist circle and had lived in Japan since 1922—and the Nihonga painter and editor of a Dadaist magazine Tamamura Zennosuke.

*The exhibition of plastic arts by Sanka members* at the Matsuzakaya department store in Ginza, Tokyo, in 1925 presented, in addition to paintings, primarily assemblages, to which even ex-Actionists were inspired by Mavo's "constructivist" idiom. They turned away from the traditional fixation of Japanese art on nature and instead used found materials for sculptural objects. Art thus became part of everyday life. Parallel to the exhibition, Sanka demonstrated innovative performance art with *Gekijo no sanku* (Sanka in the Theater).

In a highly regarded "publicly announced" second Sanka exhibition in 1925 held in a hall in Ueno Park, it was also many non-members who further developed the radical "constructive" tendencies. "Architectural" constructions with performative elements were placed outdoors.

Already during the exhibition animosities between moderate and radical participants led to the dissolution of Sanka. Some protagonists turned to Marxism and proletarian art, others continued to devote themselves to the poetic-aesthetic revolution of art. Most of them were simultaneously active in applied, commercial fields as illustrators or theater production designers.

BOMBAY  
PROGRESSIVE  
ARTISTS'  
GROUP  
&  
LAHORE  
ART CIRCLE

Diese Ausstellung zeigt erstmals zwei Künstler\*innengruppen gemeinsam, die durch außergewöhnliche geschichtliche Parallelen miteinander verbunden sind. Ihre Entstehung beruht auf dem historischen Ereignis, dass der indische Subkontinent am Abend seiner Unabhängigkeit von Großbritannien am 15. August 1947 administrativ zweigeteilt wurde: Es bildeten sich die beiden Nationalstaaten Indien und Pakistan.

Im säkular verfassten Indien formierte sich noch im Unabhängigkeitsjahr die Bombay Progressive Artists' Group, bestehend aus den Gründungsmitgliedern F. N. Souza, M. F. Husain, K. H. Ara, H. A. Gade, S. K. Bakre und S. H. Raza, die unterschiedlichen sozialen Schichten und Glaubensrichtungen angehörten. In den Folgejahren bis zu ihrer Auflösung 1956 stießen weitere Mitglieder hinzu, unter anderen Ram Kumar. Sie gelten als die Väter der indischen Moderne. Die Gemeinschaft ausgeprägter Einzelcharaktere mit individuellen künstlerischen Verfahren ist verbunden durch die Vorstellung einer Erneuerung der Kunst – gegen den überkommenen akademischen Realismus der Kolonialzeit und zugunsten einer nationalen Identität, die dem Geist des neuen unabhängigen, pluralistischen Indien entsprach.

Ähnliche Anliegen verfolgte der avantgardistische Lahore Art Circle im muslimischen Pakistan. Während der Neustrukturierung des Nationalstaates entwickelte sich die bildende Kunst in verschiedene Richtungen. Einige folgten der Tradition indischer Miniaturmalerei, andere schlossen sich europäischen Trends an. Den dritten Weg einer modernen Bewegung beschritt der Maler Shakir Ali: Er war nach Studien in Paris (bei André Lhote), London und Prag nach Lahore zurückgekehrt und lehrte seit 1952 an der Mayo School of Art, was die Kunstszene stark veränderte. Mit ihm als Mentor gründete sich 1952 der Lahore Art Circle, der sich jedoch bereits 1958 wieder auflöste. Mitglieder waren Shakir Ali, Sheikh Safdar Ali, Razzia Feroz, Syed Ali Imam, Moyene Najmi, Ahmed Parvez, Miriam Shah und Anwar Jalal Shemza. Sie alle waren aus Nordindien nach Pakistan übergesiedelt und versammelten sich in Lahore, dessen intellektuellen-Szene wesentliche Diskursbeiträge zur Teilung des Landes und zum Aufbau der Nation leistete.

Wie die Progressives wendeten sich die Maler des Lahore Art Circle gegen die akademische Kunstpraxis; sie erstrebten eine nationale Neudefinition – in einem neugegründeten Land, das auf der Suche nach eigener Identität mit gesellschaftlichen und politischen Spannungen umzugehen hatte.

Die Maler\*innen studierten teils in Lahore, teils in Europa, andere arbeiteten autodidaktisch, verbunden im gemeinsamen Ziel einer der jungen Nation angemessenen eigenen Ästhetik. Es galt, sich in die internationale Moderne einzuschreiben, jedoch ohne sich bestimmten westlichen Metropolen oder Stilrichtungen zu unterwerfen. Keinesfalls sollte es um eine einheitliche Darstellungsweise gehen; vielmehr teilten sie eine ästhetische und theoretische Grundeinstellung.

Die Mitglieder beider Gruppen standen in Verbindung. M. F. Husain und Safdar Ali waren seit jungen Jahren befreundet. Vermutlich begegneten sich Ram Kumar und Shakir Ali 1950/51 in Lhotes Pariser Atelier. Unter ihnen sind auch die Brüder S. H. Raza in Indien und Syed Ali Imam, der nach Pakistan übergesiedelt war. Sie tauschten sich über die Landesgrenze, die Kulturgrenze hinweg zwar privat aus, führten jedoch niemals Gespräche über ihre Kunstpraxis. Hier ausgestellt sind je ein Gemälde: Razas *Haut de Cagnes*, 1951, und Imams *Untitled (Townscape – Day) / Ohne Titel (Stadtlandschaft – Tag)*, ca. 1956. Sie zeigen erstaunliche formale wie inhaltliche Parallelen: die schwarze Sonne bei Raza, der schwarze Mond bei Imam sind jeweils typische und sprechende Symbole der hinduistischen Mythologie bzw. der islamischen Ikonografie.

This exhibition is the first to present two artist groups together that are linked by extraordinary historical parallels. Their emergence is based on the historical event that the Indian subcontinent was administratively divided in two on the evening of its independence from Great Britain on August 15, 1947: The two nation states of India and Pakistan were formed.

In secular India, the Bombay Progressive Artists' Group was formed in the year of independence, consisting of the founding members F. N. Souza, M. F. Husain, K. H. Ara, H. A. Gade, S. K. Bakre and S. H. Raza, who belonged to different social classes and religious affiliations. In the years that followed until its dissolution in 1956, other members joined, including Ram Kumar. They are considered the fathers of Indian modernism. The community of distinctly different characters with individual artistic practices is linked by the notion of a renewal of art—opposed to the outmoded academic realism of the colonial era and in favor of a national identity that corresponded to the spirit of the newly independent, pluralistic India.

Similar concerns were pursued by the avant-garde Lahore Art Circle in Muslim Pakistan. During the restructuring of the nation-state, visual art developed in different directions. Some followed the tradition of Indian miniature painting, others took up European trends. The third path of a modern movement was taken by the painter Shakir Ali. After studying in Paris (under André Lhote), London and Prague, he returned to Lahore and began teaching at the Mayo School of Art in 1952, which greatly changed the art scene. With him as a mentor, the Lahore Art Circle was founded in 1952, but disbanded already in 1958. Members were Shakir Ali, Sheikh Safdar Ali, Razzia Feroz, Syed Ali Imam, Moyene Najmi, Ahmed Parvez, Miriam Shah, and Anwar Jalal Shemza. They had all migrated to Pakistan from northern India and gathered in Lahore, whose intellectual scene contributed greatly to debate on the country's partitioning and nation-building.

Like the Progressives, the painters of the Lahore Art Circle turned against academic art practice; they strove for a national redefinition—in a newly founded country that had to deal with social and political tensions in search of its own identity.

Some of the painters studied in Lahore, others in Europe, still others were self-taught, but all shared the goal of an aesthetic appropriate to the young nation. The aim was to subscribe to international modernism, but without subjecting themselves to specific Western metropolises or styles. By no means did they seek a uniform mode of representation; rather, they shared basic aesthetic and theoretical convictions.

The members of the two groups were in contact. M. F. Husain and Safdar Ali were friends from a young age. Probably Ram Kumar and Shakir Ali met in 1950/51 in Lhote's Paris studio. Among them were also the brothers S. H. Raza in India and Syed Ali Imam, who had moved to Pakistan. They exchanged ideas privately across the national border, the cultural border, but never had conversations about their art practice. Exhibited here are one painting each: Raza's *Haut de Cagnes*, 1951, and Imam's *Untitled (Townscape—Day)*, ca. 1956. They show astonishing parallels in form and content: the black sun in Raza's work, the black moon in Imam's, are in each case typical and meaningful symbols in Hindu mythology and Islamic iconography, respectively.

无名画会

WUMING

HUAHUI

## GRUPPE OHNE NAMEN

Die Malereigruppe ohne Namen entstand aus dem Zusammenschluss heterogener Freundeskreise. Sie bestand zu gleichen Teilen aus Frauen und Männern und vereinte Chines\*innen jedweder Hintergründe, mit einem Altersunterschied von zwanzig Jahren zwischen dem ältesten und jüngsten Mitglied. Der informelle Charakter der Gruppe spiegelt sich auch in ihrer retrospektiven Selbstbezeichnung.

Die Mitglieder einte ihr Interesse für moderne Malerei. Die Künstler\*innen suchten Freiräume im China der Kulturrevolution, die sie beim Malen en plein air in Parks und auf gemeinsamen Ausflügen fanden. Bezeichnend ist die Verwendung selbstgemischter Ölfarben, improvisierter Malgründe und -boxen für den unauffälligen Transport ihrer kleinen Gemälde. Private Wohnräume boten Schutz für eine gemeinsame weitergehende Beschäftigung mit Kunst. Der malerische Ansatz der Gruppe mag aus heutiger Sicht eher harmlos erscheinen. Doch im Rahmen einer repressiven Kulturpolitik, die einen sozialistischen Realismus propagierte, war die Wahl eines modernen Stils subversiv – Unpolitisches wurde politisch.

Die ältere Generation der Gruppe lernte sich über den Malunterricht an der privaten Xihua-Malschule kennen. 1973 kamen Zhao Wenliang, Yang Yushu und Shi Zhenyu mit einer jüngeren Generation in Kontakt, die sich in der Schule, der Nachbarschaft und bei der Arbeit angefreundet hatte. Der Zusammenschluss zweier Generationen von Künstler\*innen in einer Zeit auseinandergerissener Familien bot familiären Halt.

In der Silvesternacht 1974 fand in Zhang Weis Wohnung (Fusuijing 305) eine geheime Ausstellung statt, die das Selbstverständnis als Gruppe ebenso prägte wie 1975 ein gemeinsamer Malausflug ans Meer nach Beidaihe. 1976 wurde Mitglied Wei Hai wegen Beteiligung an den antirevolutionären Protesten am 5. April, dem Tian'anmen-Zwischenfall, für kurze Zeit verhaftet. Mit dem Erdbeben von Tangshan erfuhr das Land im gleichen Jahr eine der verheerendsten Naturkatastrophen des 20. Jahrhunderts.

1979 ermöglichte die langsame Öffnung der Volksrepublik China die erste öffentliche Ausstellung der Gruppe im Beihai Park, der eine zweite im Jahr 1981 folgte. Der Versuch, die Gruppe und ihren Stil offiziell zu definieren, führte zu Differenzen, die Mitglieder entzogen sich nach und nach. In den Jahren 1983 und 1984 stellte nur noch ein kleiner Kern gemeinsam aus.

2009 gab Wang Aihe als Mitglied und Historikerin der Gruppe einen Catalogue Raisonné zu 13 Künstler\*innen der Wuming Huahui heraus. Damit wurde eine Auswahl an Akteur\*innen kanonisch festgeschrieben, der wir hier folgen – doch ist zu erwähnen, dass die Gruppe, wie die meisten Kollektive unseres Projekts, fließende Grenzen hatte, mit Freund\*innen, Assoziierten und Personen, die zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich intensiv beteiligt waren.

## NO NAME GROUP

The No Name Group was formed by the union of heterogeneous circles of friends. The group consisted of equal numbers of women and men and brought together Chinese citizens from all backgrounds, with an age difference of twenty years between the oldest and youngest members. The informal nature of the group is also reflected in its retrospective self-designation.

The members were united by their interest in modern painting. The artists were looking for creative space in the China of the Cultural Revolution, which they found by painting en plein air in parks and on joint excursions. Characteristic is the use of self-mixed oil paints, improvised painting materials and boxes for the inconspicuous transport of their small paintings. Private living quarters provided shelter for a more extensive joint engagement with art. The group's painterly approach may seem rather harmless from today's perspective. But in the context of a repressive cultural policy that propagated Socialist Realism, the choice of a modern style was subversive—the apolitical became political.

The older generation of the group met through painting classes at the private Xihua Painting School. In 1973, Zhao Wenliang, Yang Yushu, and Shi Zhenyu came into contact with a younger group of artists that had become friends at school, in the neighborhood, and at work.

The union of two generations of artists at a time when families were torn apart provided support in a family-like group. On New Year's Eve 1974, a secret exhibition took place in Zhang Wei's apartment (Fusuijing 305), which shaped the group's self-conception, as did a joint painting trip to the sea in Beidaihe in 1975. In 1976, member Wei Hai was briefly arrested for participating in the April 5 Tian'anmen Incident's anti-revolutionary protests. That same year, the country experienced one of the most devastating natural disasters of the twentieth century with the Tangshan earthquake.

In 1979, the slow opening of the People's Republic of China allowed the group's first public exhibition in Beihai Park, followed by a second in 1981. The attempt to officially define the group and its style led to differences, and members gradually went their own ways. In 1983 and 1984, only a small core exhibited together.

In 2009, Wang Aihe, a member and historian of the group, published a catalogue raisonné of thirteen No Name Group artists. This canonically established a selection of actors, which we follow here—but it should be mentioned that the group, like most of the collectives in our project, had fluid boundaries, with friends, associates, and individuals who were involved to varying degrees at different times.

INSIDE  
OUT

Der Roman *Die wilden Detektive* des chilenischen Schriftstellers Roberto Bolaño dreht sich um den viszeralen Realismus, eine avantgardistische Gruppe von Dichter\*innen im Mexiko der 1970er Jahre. Zeug\*innen aus aller Welt erzählen ihre Version der Geschichte: Wer zur Gruppe gehörte, wer nicht, wer wichtig war, wer zweitrangig, wer wen liebte oder hasste. Was bleibt, ist eine Geschichte voller Widersprüche und subjektiver Erinnerungen, die von späteren Generationen und Geschichtsschreiber\*innen interpretiert, aufgeräumt und zu scheinbaren Wahrheiten geformt wird. Bolaños Buch basiert auf eigenen Erfahrungen als Mitglied der Infrarealisten, einer losen Gruppe von Gleichgesinnten, die sich als Dichter\*innen verstanden und andere Wirklichkeiten als die eine, offiziell sanktionierte erschließen wollten.

Die Fragen, die Bolaños Roman aufwirft, stellen sich auch für das Ausstellungsprojekt *Gruppendynamik – Kollektive der Moderne*: Wer erzählt Geschichte? Wer berichtet über eine Gruppe: alle oder nur einige, Mitglieder oder Außenstehende? Wessen Interpretation setzt sich durch, wer wird aus der Geschichte herausgeschrieben? Die Kunstgeschichtsschreibung von Gruppen ist notwendigerweise mit Vielstimmigkeit und lückenhafter Überlieferung konfrontiert.

Die drei Mitglieder der Gruppe neuer Maßstab (新刻度小组) – Chen Shaoping, Gu Dexin und Wang Luyan – nahmen die Überlieferung in ihre eigenen Hände. Sie beschlossen 1995, ihre gemeinsamen Aktivitäten einzustellen. Sie vernichteten sämtliche Werke, Manuskripte und Materialien zu realisierten Projekten. Danach gingen sie ihrer gesonderten Wege, auch außerhalb der Kunstszene.

Allein die publizierten Kataloge, die während der zentralen Jahre der Gruppe 1989–1995 für Ausstellungen in Japan, Hong Kong, Deutschland und Spanien entstanden sind, gelten heute – zusammen mit dem Akt der Vernichtung des Archivs – als das Gesamtwerk. Eine Rekonstruktion unternahm die Kuratorin Carol Yinghua Lu und der Künstler Liu Ding im Jahr 2015 in Beijing, geleitet von der Frage, wie Kunstgeschichte ohne Archiv geschrieben und ausgestellt werden kann.

Das Laboratoire Agit'Art wurde 1974 in Dakar, Senegal von Künstler\*innen gegründet. Zu diesen zählten Issa Samb, El Hadji Sy, Djibril Diop Mambéty und Youssoupha Dione. Zentraler Ort des Laboratoire war in den Anfangsjahren das Village des Arts, ein besetzter Hauskomplex mit Ateliers und einem Projektraum, in dem um die 40 Künstler\*innen unterschiedlicher Disziplinen miteinander arbeiteten, Workshops und eine Radiostation organisierten, Performances und Theateraufführungen improvisierten. Nachdem das Village 1983 vom Militär geräumt wurde, verlagerten sich die Aktivitäten in Issa Samb's Innenhof in der Rue Jules Ferry 17. Jede Handlung im Hof wurde als künstlerischer Akt und jedes Element als Teil eines Kunstwerks verstanden, selbst die Blätter an den Bäumen zählten dazu. In Antje Majewski's und Issa Samb's Video ist Samb vor Ort zu sehen, kurz vor seinem Tod, auf den der Abriss des Hofes im Jahr 2017 folgte. Mit dem Fokus auf Gemeinschaft und Experiment vertritt das Laboratoire Agit'Art ein Kunstverständnis, das sich statischen kunsthistorischen Kategorien – Kunstwerk, Einzelbiografie – entzieht.

The novel *The Savage Detectives* by Chilean author Roberto Bolaño centers around Visceral Realism, an avant-garde group of poets in 1970s Mexico. Narrators from all over the world share their experiences of the group: who belonged to the group, who didn't, who was important, who was secondary, who loved or hated whom. What remains is a story full of contradictions and subjective memories that are interpreted, tidied up and shaped into apparent truths by later generations and historians. Bolaño's book is based on his own experience as a member of the Infrarealists, a loose group of like-minded people who saw themselves as poets and wanted to create a reality other than the one officially sanctioned.

The questions raised by Bolaño's novel also arise for the exhibition project *Group Dynamics—Collectives of the Modernist Period*. Who tells or recounts history? Who reports on a group: all or just some of the contemporary witnesses; members or outsiders? Whose interpretation prevails, who is written out of history? The historiography of groups is necessarily confronted with polyphony and incomplete transmission.

The three members of the New Measurement Group (新刻度小组)—Chen Shaoping, Gu Dexin, and Wang Luyan—took the lore into their own hands. They decided to stop their joint activities in 1995. They destroyed all the works, manuscripts and materials documenting past projects. After that they went their separate ways, some of which led outside the art scene. The catalogs published for exhibitions in Japan, Hong Kong, Germany and Spain during the central years of the group 1989–1995 are considered—alongside the collective act of destruction—as the complete works of the group. A reconstruction was undertaken by curator Carol Yinghua Lu and artist Liu Ding in Beijing in 2015, guided by the question of how art history can be written and exhibited without an archive.

Laboratoire Agit'Art was founded in 1974 in Dakar, Senegal, by artists. Among them were Issa Samb, El Hadji Sy, Djibril Diop Mambéty and Youssoupha Dione. In the early years, the central location of the Laboratoire was the Village des Arts, a squatted housing complex with studios and a project space where around forty artists from different disciplines worked together, organized workshops and a radio station, and improvised performances and theater shows. After the Village des Arts was evacuated by the military in 1983, the activities shifted to Issa Samb's courtyard at 17 rue Jules Ferry. Every action in the courtyard was understood as an artistic act and every element as part of a work of art—even the leaves on the trees. In Antje Majewski's and Issa Samb's video, Samb can be seen on site, shortly before his death, which was followed by the demolition of the courtyard in 2017. With its focus on community and experiment, Laboratoire Agit'Art represents an understanding of art that eludes rigid art historical categories—artwork, individual biography.

# DISTRIBUTION

Sprechen wir über Gruppendynamik, so sprechen wir immer auch über die Motivation von Individuen, sich zusammenzuschließen, zu verbünden und auszutauschen. Dabei entstehen Ideen, die kollektiv verhandelt, zwischen Generationen und Regionen weitergegeben und umgedeutet werden. Dadurch werden mannigfaltige Formen und Netzwerke begründet. Der Raum »Distribution« folgt diesen Dynamiken exemplarisch und versucht, einige dieser Netzwerke aus Gleichgesinnten und ihrer Ideen sichtbar zu machen. Der Präsentation liegt kein Anspruch auf Vollständigkeit zugrunde. Zu komplex und vielschichtig sind die Kollektive, Individuen und (im)materiellen Kulturen, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts die globalen Tendenzen der künstlerischen »Moderne(n)« mitgestaltet. Vielmehr soll dieser Raum durch die Verknüpfung einzelner Materialien die dynamischen Prozesse widerspiegeln, die zu ihrer Entstehung und Rezeption führten.

Im Fokus steht das künstlerische Manifest als Äußerung und Distribution ästhetischer Visionen, intellektueller Diskurse und gesellschaftlicher Utopien. In Vitrinen haben wir eine Auswahl an Manifesten, programmatischen Texten und (Zeit-)Schriften zusammengetragen. Sie formulieren teils poetisch, teils überraschend direkt soziale und ästhetische Anliegen, äußern Lebensgefühle und Selbstverständnisse und zeigen gruppendynamische Identitätspolitik. Dabei lassen sich die Schriften als Reaktionen auf historische Umstände lesen, die von technologischen, politischen und ökonomischen Umwälzungen geprägt waren. Gleichzeitig zeigen sie, dass »Modernisierungsprozesse« keine singulären und geografisch isolierten Ereignisse waren.

Indem unter anderem antikoloniale Kämpfe, Identitätsfragen und Solidaritätsbekundungen durch künstlerische Sichtweisen thematisiert werden, kommentieren die Texte eine individuell und kollektiv gelebte Realität und fordern von ihrem jeweiligen Publikum eine inhaltliche Auseinandersetzung. Dabei zeigt sich, dass einige der beschriebenen Konflikte bis in die Gegenwart andauern und noch heute ungelöst sind.

When we speak about group dynamics, we mean the motivation of individuals to join forces, form alliances, and exchange ideas. In the process, ideas emerge which are collectively negotiated, reinterpreted, and passed on between generations and regions. This gives rise to diverse forms and networks. The "Distribution" room follows these dynamics with examples and visualizes some of these networks of like-minded people and their ideas. Nevertheless, the presentation does not claim to be complete. The collectives, individuals, and (im)material cultures that helped to shape the global tendencies of artistic "modernism(s)" since the beginning of the 20th century are far too complex and multi-layered. Instead, by linking the materials on display, this space aims to reflect the dynamic processes that led to their emergence and reception.

The focus is on the artistic manifesto as an expression and form of distribution of aesthetic visions, intellectual debate, and social utopias. We have brought together in vitrines a selection of manifestos, programmatic texts, and periodicals. They formulate social and aesthetic concerns, express attitudes toward life, and self-images, sometimes poetically, sometimes surprisingly directly, and illustrate collective identity politics. The writings can be read as reactions to historical circumstances marked by technological, political, and economic upheavals. At the same time, they show that 'processes of modernization' were not singular and geographically isolated events.

By addressing, among other things, anti-colonial struggles, questions of identity, and expressions of solidarity through artistic perspectives, the texts comment on an individually and collectively lived reality, and demand their respective audiences to engage with their content. In the process, it becomes apparent that some of the conflicts described continue into the present.

KUNSTSCHULEN  
VERMITTLUNG  
& DISKURS  
ART SCHOOLS  
EDUCATION  
& DISCOURSE

Territoriale Dekolonisation ist immer mit der Notwendigkeit kultureller Entkolonisierungsprozesse verbunden. Dies zeigt sich sowohl in künstlerischen Arbeiten und Praxen von Künstler\*innen und Kollektiven als auch in der Entwicklung neuer Vermittlungsprogramme und Diskurse an Kunstschulen. Einige Gruppen wie die Nsukka School, die Khartoum School und die Casablanca School waren eng mit lokalen Kunsthochschulen verbunden: in Nsukka mit dem Department of Fine and Applied Arts der University of Nigeria, dem College of Fine and Applied Arts Khartoum im Sudan und der Ecole des Beaux-Arts de Casablanca in Marokko.

An diesen Kunstschulen, die unter französischer oder britischer Kolonialherrschaft gegründet wurden, gestalteten Künstler\*innen und Theoretiker\*innen während der Unabhängigkeitsbewegungen und den antikononialen Kämpfen der 1960er und 1970er Jahre neue Lehrprogramme. Die Befreiung von einem eurozentrischen Curriculum und dem hegemonialen westlichen Kunstkanon gehörte zur dekolonialisierenden Bildungs- und Vermittlungsarbeit. Dort manifestierte sich, dass dieser Kanon weder objektiv noch statisch, sondern veränder- und erweiterbar ist. Zentral war dabei die Rückeroberung der lokalen und nationalen Kultur, die Auseinandersetzung mit Tradition und Moderne, mit indigener und westlicher Kunstpraxis, mit der Vergangenheit und der Zukunft. Die organische Verbindung von traditionellem Handwerk, eigener Kultur und Elementen der westlichen Kunst wurde an der Nsukka Art School programmatisch als natürliche Synthese – »Natural Synthesis« – vermittelt. In der modernen nigerianischen Malerei und Zeichnung wird diese deutlich durch die künstlerische Aneignung von organisch-abstrakten Zeichen, Formen und Farben der *uli*-Kunst der Igbo-Frauen.

Spezifisch für die zeitgenössische Kunstpraxis an der Khartoum Art School war die Aufhebung der traditionellen Trennung von Zeichnung und Malerei, Text und Bild, sichtbar in der kreativen Verwendung von amharischer, griechischer und arabischer Kalligrafie, kalligrafischen Formen, islamischen Ornamenten und Symbolen oder Motiven koptischen oder nubischen Ursprungs.

Im Hörsaal der Casablanca Art School wurden die französischen Gemälde an den Wänden durch traditionelle, bunt gemusterte Teppiche der Amazigh ausgetauscht. Neben Handwerkstätten stand den Studierenden eine Sammlung von Volkskunst zur Verfügung. Ihnen wurde eine transversale Kunstgeschichte vermittelt, die den afrikanischen Kontinent und den Mittelmeerraum ins Zentrum setzte.

Den selbstbestimmten Lehrinhalten entsprachen alternative Lehrmethoden einer emanzipierenden Pädagogik. In Opposition zu klassischen Kunstakademien waren diese Kunstschulen Labore des gemeinsamen Forschens, Experimentierens und des Diskurses, an denen Lehrende und Studierende temporäre Gemeinschaften bildeten. Gemeinsam schufen sie neue künstlerische Techniken, Darstellungsformen und Narrative, etablierten eigene Interpretationen der Moderne und erweiterten den Kunstkanon. Innerhalb der postkolonialen – nigerianischen, sudanesischen oder marokkanischen – Gesellschaft definierten Künstler\*innen ihre Rolle neu indem sie sich bei der Neugestaltung der kulturellen Identität und Selbstrepräsentation eine gesellschaftliche und politische Bedeutung zumaßen. Einer aktivistisch-künstlerischen Praxis entsprechend, teilten sie ihr Wissen und ihre Erfahrung mit der Bevölkerung, organisierten Ausstellungen auf öffentlichen Plätzen, in Schulen oder in psychiatrischen Kliniken um die Kunst in die Gesellschaft und den Alltag zu integrieren.

Decolonisation is always followed by cultural reorientation. This is evident in the artworks and practices of artists and collectives, as well as in the development of new education programs and discourses at art schools. Some groups, such as the Nsukka School, the Khartoum School, and the Casablanca School, were closely linked to local art schools: in Nsukka with the Department of Fine and Applied Arts of the University of Nigeria, the College of Fine and Applied Arts Khartoum in Sudan, and the École des Beaux-Arts de Casablanca in Morocco.

At these art schools, which were founded under French or British colonial rule, artists and theoreticians developed new teaching programs during the independence movements and anti-colonial struggles of the 1960s and 1970s. Liberation from a Eurocentric curriculum and hegemonic Western art canon was part of the work of decolonization. Here it became manifest that this canon is neither objective nor static, but changeable and expandable. Central to this was the recovery of local and national culture, engagement with tradition and modernity, with indigenous and Western art practices, with the past and the future. The unstrained fusion of traditional crafts, indigenous culture, and elements of Western art was programmatically conveyed at the Nsukka Art School as a "Natural Synthesis." In modern Nigerian painting and drawing this is exemplified by the artistic appropriation of abstract signs and forms and colors of the *uli* art of Igbo women.

Specific to contemporary art practice at the Khartoum Art School was the abolition of the traditional separation of drawing and painting, text and image, visible in the creative use of Amharian, Greek, and Arabic calligraphy, calligraphic forms, Islamic ornaments, and symbols or motifs of Coptic or Nubian origin.

In the lecture hall of the Casablanca Art School the French paintings on the walls were replaced by traditional, colorfully patterned Amazigh carpets; in addition to craft workshops, a collection of folk art was available to students. They were taught a transversal history of art focused on the African continent and the Mediterranean region.

Self-determined teaching content went hand in hand with alternative teaching methods of an emancipating pedagogy. In contrast to classical art academies, these art schools were laboratories of joint research, experimentation, and discourse, where teachers and students formed temporary communities. Together they created new artistic techniques, forms of representation and narratives, established their own interpretations of modernism, and expanded the art canon. Within post-colonial Nigerian, Sudanese, and Moroccan societies, artists redefined their role by assuming societal and political responsibility in the reshaping of cultural identity and self-representation. In their activist artistic practice they shared their knowledge and experience with the population, presenting exhibitions in public places, schools, and psychiatric clinics in order to integrate art into society and everyday life.