

# ATT FORMA TILLVARON

Konstruktivism som konstnärligt yrkesarbete hos  
Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark

OSCAR SVANELID

SÖDERTÖRN DOCTORAL DISSERTATIONS



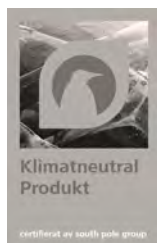
# ATT FORMA TILLVARON

Konstruktivism som konstnärligt yrkesarbete hos  
Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark

OSCAR SVANELID

Södertörns högskola

Ämne: Konstvetenskap  
Forskarutbildningsområde: Kritisk kulturteori  
Baltic and East European Graduate School



Södertörns högskola  
(Södertörn University)  
Biblioteket  
SE-141 89 Huddinge

[www.sh.se/publications](http://www.sh.se/publications)

© Oscar Svanelid

Omslagsbild: Snickare vid arbetsbänken i Unilabors  
verkstad, 1950-tal. Foto: Geraldo de Barros,  
Omslag: Jonathan Robson  
Grafisk form: Per Lindblom & Jonathan Robson

Tryckt hos Elanders, Stockholm 2021

Södertörn Doctoral Dissertations 189  
ISSN 1652-7399  
ISBN 978-91-89109-59-9 (print)  
ISBN 978-91-89109-60-5 (digital)

## **Abstract**

This dissertation examines artistic translations of constructivism by the Brazilian artists Geraldo de Barros (1923–1998), Lygia Pape (1927–2004) and Lygia Clark (1920–1988) using the theoretical perspectives of anthropophagy and biopolitics. Previous research has addressed artworks of Brazilian constructivism, a movement which over the last few decades has been canonised as part of a multiple, global modernism. The dissertation shifts the focus to the idea of art-as-labour, which had been central for Soviet constructivists in the 1920s, and the various ways in which this idea reappeared in the practices of these three Brazilian artists. The focal points are 1) de Barros' work as an administrator and designer at the Catholic working cooperative *Unilabor* in São Paulo (1954–1964), 2) Pape's teaching at the Santa Úrsula School of Architecture (1971–1985) during the Brazilian military dictatorship, and 3) Clark's therapeutic method *Estruturação do Self* (1976–1988), which she practised at her home clinic and then endeavoured to integrate into the mental health care system in Rio de Janeiro. These examples of artistic labour are viewed as instances, as well as thresholds, of a historical process in which constructivists have sought to embed art within the biopolitical field. Furthermore, the dissertation demonstrates how de Barros, Pape and Clark infused multiple aspects of human existence into their work, such as sensibility, religious beliefs, object relations, socio-political concerns, extrasensory perception and interspecies communication. It is further suggested that when Brazilian artists translated constructivism, they added concerns that have deeply altered this artistic movement and its attempts to transfigure life.

**Keywords:** Constructivism, biopolitics, labour, Brazilian art, artistic translations, anthropophagy, multiple modernisms, pedagogical turn, art and community, art and therapy, Geraldo de Barros, Lygia Pape, Lygia Clark, Michel Foucault.



# Innehåll

Förord .....	11
Inledning .....	13
Syfte och frågeställningar .....	18
Allmänhistoriska definitioner av konstruktivism .....	19
Teoretiska utgångspunkter och nyckelbegrepp .....	23
Antropofagi som översättningsteori .....	23
Konstnärligt yrkesarbete .....	28
Konst och biopolitik .....	30
Metod .....	33
Att göra något med materialet: tolkning och reflektion .....	33
Arkivstudier .....	36
Intervjuer och deltagande introspektion .....	37
Urval och material, samt etiska hänsynstaganden .....	39
Forskningsläget .....	40
Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark .....	43
Disposition .....	45
Konstnärspresentationer .....	46
Geraldo de Barros .....	46
Lygia Pape .....	48
Lygia Clark .....	50
1. Kristet snickeri:	
Geraldo de Barros på arbetarkooperativet Unilabor .....	53
Unilabor: Konkretism som andligt arbete .....	55
Den katolska verkstaden .....	58
Arbetarkristus .....	63
Geraldo de Barros anställning och arbetsuppgifter .....	66
Företagsnamn och logotyp .....	68
Möbeltillverkning som askes .....	72
Transparens och självrannsakan .....	76
Systematiserad personlighet .....	79
Industrialisering och arbetarkultur .....	82

Ikoniska möbler.....	90
Den goda produkten.....	92
Stolens guide till paradiset.....	98
Produktens makt.....	99
Snickarnas maktövertagande.....	102
2. Antropofagt lärande:	
Lygia Pape på Museu de Arte Moderna och Santa Úrsula .....	105
Neokonkretism och ett förändrat politiskt klimat .....	106
Konst som undervisning .....	108
Skapande söndagar på Museu de Arte Moderna i Rio de Janeiro .....	110
Papes lektioner på museet .....	114
Pape på Santa Úrsula .....	116
Kursupplägg och mål.....	118
Exkursioner i staden .....	122
Centrum–periferi: en pendling.....	122
Postmodern konstruktivism.....	125
Antropofag kunskap och favelan som idyll.....	128
Skönmålad fattigdom eller antirasistisk biopolitik?.....	131
Hemmabyggen .....	136
Handfast utopi.....	139
Tektonik som vilja till gemenskap.....	143
Mutirão.....	145
Avbildning och representation.....	148
Studentdrömmar om en kritisk offentlighet.....	152
3. Rekonstruerat liv:	
Lygia Clarks <i>Estruturação do Self</i> .....	159
Neokonkretism och psykologi.....	161
Interaktioner mellan konst och psykologi i Brasilien.....	164
<i>Estruturação do Self</i> : Fortlevnad och institutionalisering .....	168
<i>Estruturação do Self</i> : Situation, objekt, relation.....	173
Kättersk moderlighet.....	177
Kroppen och konsten .....	182
Avväpning och fantasmagori .....	184
Konstruktivismens nya (icke-)människa.....	189
Regression: Födelse och graviditet .....	189
Metamorfos.....	194
Coda: inre och yttre .....	198



4. Avslutande reflektion.....	201
Det (de)koloniala: en framtida forskningshorisont?.....	209
Summary .....	213
Käll- och litteraturförteckning .....	221
Bildförteckning.....	241
Register .....	243



## Förord

Äntligen får jag ett tillfälle att tacka alla er vars tankar, synpunkter och käpphästar har gjort avhandlingen möjlig att färdigställa. För även om mitt namn står på omslaget är den här boken ett resultat av en gemensam ansträngning. Dan Karlholm har som huvudhandledare givit goda råd och styrt projektet med sällsynt fingertoppskänsla både vad gäller texten och människan där bakom. Då ska det ändå påpekas att Dan i sina kommentarer på min första inlämning presenterade sig som ”en riktigt jobbig jävel”. Men en mer välsinnad och taktfull demon får man verkligen leta efter! Jag vill även passa på att tacka Marcia Sá Cavalcante Schuback och Håkan Nilsson för era engagerade och eftertänksamma läsningar som bihandledare. Det har varit en härlig känsla att ha er vid min sida under arbetets gång.

Jag hade den stora förmånen att ha Max Liljefors som opponent vid slutseminariet. Det gav mig många uppslag för att fördjupa undersökningen och integrera de olika delarna på ett bättre sätt än tidigare. Tack för det! Stort tack också till Kim West som var opponent vid 60%-seminariet och som gav mig ett stort antal idéer att arbeta vidare med.

Det har gått mer än ett decennium sedan jag som 20-åring ansökte till grundkursen i konstvetenskap på Södertörns högskola. Som doktorand har detta kollegium lärt mig oerhört mycket. Det har också fått mig att se tankar och reflektioner som oändligt mycket viktigare än titlar och promotioner. Tack Marta Edling, Annika Öhrner, Katarina Wadstein MacLeod, Charlotte Bydler, Åsa Bharathi Larsson och Anna Rådström för era alltid lika värdefulla och omsorgsfulla läsningar av mina texter. Tack också kära doktorandkollegor Pella Myrstener, Camilla Larsson, Joel Odebrant och Maria Ribeiro som har delat denna resa med mig. Ett extra tack till Camilla, som jag hade haft nöjet att studera med under magisterprogrammet och som varit min kollega på forskarutbildningen från dag ett.

Jag är också mycket tacksam över att ha kunnat presentera avhandlingen för en publik utanför universitetet. Tack Moderna Museet och Göteborgs konstmuseum för att ni visade intresse för min forskning. Som mest nervös var jag nog när jag skulle föreläsa om avhandlingen på portugisiska på Museu de Arte do Rio i Brasilien. Tack Evandro Salles och Marcia för att ni

gav mig denna värdefulla erfarenhet. Tack också Pedro Andrade, Sérgio Bruno Martins och Luiz Camillo Osorio för era insiktsfulla kommentarer vid seminariet på Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

I Brasilien hade jag lyckan att lära känna personer som hjälpte mig att genomföra min undersökning. Jag hade aldrig lyckats skriva om konstnären Geraldo de Barros arbete utan stödet från Mauro Claro. Tusen tack för den stora generositet och kollegiala välvilja som du visade denna doktorand från Sverige. Tack Gina Ferreira och Lula Wanderley för att ni hjälpte mig med studien av Lygia Clark. Ett extra tack till dig Gina, för att du genom omsorgsfull behandling fick mig att tro på spöken igen. Tack Andreas Valentin för alla samtal om brasiliansk konst och för den omsorg du visade under mina besök i Rio. Jag skulle också vilja tacka de arkiv som har tillgängliggjort material och generöst delat med sig av bildrättigheter. Tack Fabiana de Barros och Michel Favre för ert stöd i min undersökning av Geraldo de Barros. Jag vill också rikta ett stort tack till Projeto Lygia Pape, Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark", Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte São Paulo och Rosana Paulino för all er hjälp.

Slutligen vill jag rikta mina varmaste tack till er som har varit med mig på ett mer personligt plan. Tack Josefine Wikström, Johannes Björk, Fredrik Svensk och Patrik Haggren för alla filosofiska lunchsamtal och middagar. Tack alla i Kortedala (Maja, Markus, Teresia, Alfred och alla andra) för ni gör vardagen festligare. Tack Johan Amberg och Leticia Mendez för alla gånger ni har lånat ut er soffa och era hjärtan till mig. Tack även Jenny Svanelid och Tobias Svanelid för att ni har tagit emot mig under mina stockholmsbesök. Jag saknar så mycket att dela ert sällskap och prata om livet över ett (nåja) glas vin. Kära svärföräldrar Denise Alves Covas och Henrique Penna Medina, tack för er ovärderliga generositet under mina vistelser i Brasilien. Tack Göran Svanelid för att du lärde mig att redan som barn uppskatta det roliga med att lära. Tack Margareta Svanelid. Ditt orubbliga förtroende har varit min allra viktigaste grogrund i livet. Älskade Katxerê, tack för att du öppnade mina ögon för konsten och för allt annat som är fint med livet. Sist och faktiskt också minst, Naima och Saskia. Mina varmaste kramar till er. Hälsningar "Bokdoktorn".

## Inledning

Under 1920-talet började konstnärer i Sovjetunionen betrakta yrkesarbetet som något mer än en sysselsättning, något annat än ett förvärv. Konstruktivister som Aleksandr Rodtjenko, Varvara Stepanova och Liubov Popova utforskade arbetet som ett sätt att göra konst med andra medel och syften än de som kännetecknade konsten i borgerliga samhällen. Genom yrkesarbetet kunde de sovjetiska konstnärerna tillgängliggöra konstruktivism för en bredare publik och på det sättet fullgöra det avantgardistiska löftet om att sätta den moderna konsten i revolutionens tjänst.<sup>1</sup>

De sovjetiska konstruktivisterna åstadkom inte målet att med konstnärliga medel skapa ett mer egalitärt samhälle. Istället fick de se sina avantgardedrämmor grusas av stalinismens totalitära styre och kulturpolitik. Konstruktivismen slutade dock inte med detta utan under mellankrigstiden och efter andra världskriget spreds konstyttringen över stora delar av världen. Det bildades grupper med konstruktivistisk inriktning i Japan, Rumänien och Sverige för att bara nämna några exempel. Globaliseringen av konstruktivismen är ett väl utforskat ämne. Mindre känt är vad som hände med idén om att nyttja konsten som yrkesarbete när konstyttringen överfördes till andra delar av världen.

Denna avhandling koncentreras till de tre brasilianska konstnärerna Geraldo de Barros (1923–1998), Lygia Pape (1927–2004) och Lygia Clark (1920–1988) som med utgångspunkt i den konstruktivistiska traditionen verkade som formgivare, lärare och terapeut. Konstruktivism utgör en viktig del av det brasilianska kulturarvet även om europeiska konsthistoriker länge har åsidosatt landets betydelse för konstyttringens posthistoriska utveckling.<sup>2</sup> de Barros, Pape och Clark tillhörde en generation konstruktivi-

---

<sup>1</sup> Christina Kiaer, *Imagine no Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005).

<sup>2</sup> Brandon Taylor, *After Constructivism* (London: Yale University Press, 2014); George Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution*, reviderad utgåva (New York: G. Braziller, 1995); *The Tradition of Constructivism* (1974), red. Stephen Bann (New York: Da Capo Press, 1990).

vister – eller konkretister och neokonkretister som de först kallade sig – som inledde sina karriärer i São Paulo och Rio de Janeiro på 1950-talet då dessa städer konstituerades som centra för abstrakt geometrisk konst.<sup>3</sup> Den brasilianske konstkritikern Ronaldo Brito skrev redan på 1970-talet om hur brasilianska konstnärer uppmuntrades av politiker och konstinstitutioner att nyttja konstruktivism som tillvägagångssätt för att bygga det moderna brasilianska samhället.<sup>4</sup> Efter Brito har åtskilliga konsthistoriker analyserat detta och spårat konstruktivismens fortsatta relevans för brasilianska konstnärer verksamma under andra hälften av 1900-talet.<sup>5</sup> Det har bidragit till förståelsen av hur konstruktivismen även användes som utgångspunkt för konstnärer under den brasilianska militärdiktaturen som inleddes med en statskupp 1964 och varade fram till mitten av 1980-talet.<sup>6</sup> Men forskningen om brasilianska översättningar av konstruktivism har inte i samma utsträckning berört frågan om konst som yrkesarbete, vilket är vad min avhandling bidrar med.

Under de senaste årtiondena har konstruktivism från Brasilien och andra sydamerikanska länder integrerats med kanon för modern konst. Idag ses modern konst inte längre som västerländsk, utan som multipel med oräkneliga lokala varianter och hybrider. För att bli varse den globala konsthistoriens angelägenhet är det bara att gå in på Museum of Modern Art (MoMA) i New York. MoMA brukade betraktas som den västerländska konstens epicentrum och har ansetts legitimeras detta narrativ genom sina samlingar och utställningar. Den före detta museidirektören Alfred H. Barr Jrs diagram över den moderna abstrakta konstens utveckling har till exempel setts som sinnebilden för museets eurocentriska historiesyn. I egenskap av jurymedlem för II São Paulo-biennalen (1953) besökte Barr även Brasilien och avfärdade den sydamerikanska geometriska konst som visades som ”Bau-

<sup>3</sup> Den lite snåriga begrepps användningen kring konstruktivism och förhållandet mellan konstruktivism, konkretism och neokonkretism utreds i avsnittet ”Allmänhistoriska definitioner av konstruktivism”.

<sup>4</sup> Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985) (São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1999). Brito publicerade dock sina första artiklar om det brasilianska konstruktiva projektet i tidskriften *Malasartes* i mitten av 1970-talet.

<sup>5</sup> Sérgio B. Martins, *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949–1979* (Cambridge: The MIT Press, 2013), kapitel 1, 2 och 5; Irene Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (Chicago: The University of Chicago, 2016).

<sup>6</sup> Martins 2013, kapitel 2; Small 2016, s. 220f.

haus exercises”.<sup>7</sup> Idag är tongången en annan. När MoMA 2019 återöppnades efter en större ombyggnation hade museet i rummet för abstrakt konst placerat ett konstverk av Lygia Clark bredvid ett av Rodtjenko.<sup>8</sup> På lite mer än ett halvt sekel har brasiliansk geometrisk konst alltså gått från att i ett centrumperspektiv betraktas som skolboksövningar till att ses som ett fullgott exempel på konstruktivism.



Bild 1: Vy från *Concrete Matters*, Moderna Museet, 2018. Fotograf: Åsa Lundén.

Kanoniseringen av brasiliansk och annan sydamerikansk konstruktivism har även kunnat iakttas från en svensk horisont. Vårvintern 2018 öppnade Moderna Museet i Stockholm utställningen *Concrete Matters* som visade sydamerikansk geometrisk konst från mitten av 1900-talet.<sup>9</sup> Besökare på ut-

<sup>7</sup> För en kritisk diskussion om Alfred Barrs inställning till brasiliansk och argentinsk geometrisk konst se Ana Cândida ”Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr at the 4th São Paulo Bienal de Avelar”, *Third Text*, 26:1 (2012), s. 29–39.

<sup>8</sup> Detta uppmärksammas av konsthistorikern Hal Foster i hans recension av MoMAs omorganisation av samlingarna. Hal Foster, ”Change at MoMA”, *London Review of Books*, 41:21 (2019). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n21/hal-foster/change-at-moma> [hämtad 2021-02-04].

<sup>9</sup> *Concrete Matters* var den andra utställningen på Moderna Museet som visade modern, geometrisk konst från Sydamerika. Den första var *Tid & Plats: Rio de Janeiro* (2008) som fokuserade på neokonkretismen, vilken uppstod i Rio de Janeiro i slutet av 1950-talet. På

ställningen ställdes inför målningar med linjer och färger som utmanade bildramens gränser, skulpturer som vred sig ur den egna formen eller som genom hålrum öppnade materialet för rummet. Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark var representerade och för många hade sannolikt Pape det största genomslaget. Hennes installation *Tteia 1, C* (2003/2012) visades i ett separat rum där gyllene metalltråd skar genom ett dunkelt rum som konkretiserade strängar av ljus vilka genom sin tunnhet var satta i evig vibration.

*Concrete Matters* byggde på inlån från den privata stiftelsen Colección Patricia Phelps de Cisneros (CPPC). Med huvudkontor i New York och Caracas har denna stiftelse legat bakom ett antal likartade utställningar i Europa och Nordamerika den senaste tiden.<sup>10</sup> CPPC som äger en betydande samling modern och samtida sydamerikansk konst ingår i den multinationella Cisneroskoncernen som utöver konst bland annat ägnar sig åt turism, massmedia och läskförsäljning. Efter att *Concrete Matters* tagits ner donerade CPPC de flesta av verken som visades på utställningen till MoMA. Stiftelsens grundare Patricia Phelps de Cisneros ingår i MoMA:s styrelse och har sedan tidigt 2000-tal räknats som en de mest inflytelserika aktörerna i den globala konstindustrin.<sup>11</sup> Bakom kanoniseringen av sydamerikanska konstruktivister ligger med andra ord starka privata aktörer med ekonomiska och kulturella intressen, vilket har fått följder för den samtida förståelsen. *Concrete Matters* kuraterades av Matilda Olof-Ors som skrivit en introduktion i katalogen, vilken dessutom innehåller svenska översätt-

---

utställningen lyftes denna konstyttring fram som en kreativ ”hot spot” och sågs även som en föregångare till samtidskonstens relationella estetik. Se, *Tid & plats: Rio de Janeiro 1956–1964*, red. Annika Gunnarsson & Paulo Venancio Filho (Stockholm: Moderna museet, 2008).

<sup>10</sup> CPPS:s utställningsverksamhet innefattar *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Getty Center, Los Angeles, 2017–2018; *Radical Geometry Modern Art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Royal Academy of Arts, London, 2014; *La Invención Concreta Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013; *Desenhar no espaço (Fundação Iberê Camargo) Artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na Coleção Patricia Phelps de Cisneros Fundação Iberê Camargo*, Porto Alegre, Brasilien, 2010; *The Geometry of Hope: Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Grey Art Gallery, New York 2007.

<sup>11</sup> Art Review, Power 100, 2019, <https://artreview.com/power-100?year=2019&nationality=VE> [hämtad 2021-01-18]. Jag framför liknande argument i min recension av *Concrete Matters*, se Oscar Svanelid, ”Dynamiska och mindre dynamiska objekt”, *Kunstkritikk*, 4/4 2018, <https://kunstkritikk.se/dynamiska-och-mindre-dynamiska-objekt/> [hämtad 2021-01-07].



ningar av manifest av konstruktivistiska konstnärsgupper från Venezuela, Uruguay, Argentina och Brasilien. Olof-Ors diskuterar hur de sydamerikanska konstnärerna sökte ett geometriskt formspråk grundat på föreställningen om konstverket som ett konkret föremål. Hon lyfter fram en kopp-  
ling till den svenske konstnären Otto G. Carlsund som på 1930-talet var med och myntade begreppet ”konkret konst”. Som tidigare nämnts var det också som konkretister och neokonkretister de brasilianska konstnärerna på 1950-talet gjorde anspråk på att vidareföra den konstruktivistiska traditionen. Olof-Ors nämner att de sydamerikanska konstnärerna i likhet med sina sovjetiska föregångare närmade sig industrin, samt visade andra former av socialt och politiskt engagemang.<sup>12</sup> Av detta syntes dock inte mycket på utställningen, där det istället var de geometriska konstverken som stod i fokus. Den här inramningen återspeglades även i recensioner där de svenska konstkritikerna ansåg att *Concrete Matters* hade skänkt nytt liv åt föreställningen om konsten för konstens skull.<sup>13</sup> Liknande uppfattningar har förekommit i den konstkritiska receptionen av CPPC:s utställningar av sydamerikansk konstruktivism visade i andra delar av Europa och USA.<sup>14</sup>

Avhandlingen ifrågasätter den kanoniserade bilden av sydamerikansk konstruktivism som konst för konstens skull. Jag anser att denna föreställning grundas på den samtida inramningen där konstyttringen stelnat till ett samlingsobjekt visad utan en mer grundlig kontextualisering. Fler än jag har problematiserat hur en samtida kommersiell kanonisering motarbetar en geografiskt, kulturellt och politiskt situerad kunskap om modern konst. Konsthistorikern Béatrice Joyeux-Prunel varnar för att konstvetenskapens ”globala vändning” inte endast speglar en ökad medvetenhet om postkoloniala teorier, utan har drivits fram av den globaliserade konstmarknadens

<sup>12</sup> Matilda Olof-Ors, ”Concrete Matters” i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018) s. 9ff.

<sup>13</sup> Ulrika Stahre, ”Konst för konstens skull”, *Aftonbladet*, 5/3 2018, <https://www.aftonbladet.se/kultur/konst/a/rLemMm/konst-for-konstens-skull> [hämtad 2021-01-07]; Peter Cornell, ”Geometrisk utopi”, *GP Expressen*, 9/3 2018, <https://www.expressen.se/kultur/konst/konkretism-en-utopi-for-det-goda-samhallet> [hämtad 2021-01-07].

<sup>14</sup> Anne Wehr, ”The Geometry of Hope”, *Frieze*, 8/1 2008 <https://frieze.com/article/geometry-hope> [hämtad 2021-01-07]; Jonathan Jones, ”Radical Geometry Review – South American Art to Set Your Mind Free”, *The Guardian*, 4/7 2014 <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/04/radical-geometry-review-modern-art-south-america-royal-academy> [hämtad 2021-01-07].

intressen.<sup>15</sup> Kanske är detta som allra tydligast när det gäller Sydamerika då världsledande auktionsfirmor som Sotheby's och Christie's redan på 1970-talet började hålla regelbundna auktioner med sydamerikansk konst.<sup>16</sup>

Konstvetenskapen har mot denna bakgrund ett kritiskt uppdrag i att vrida definitionen av konstruktivism ur händerna på den globala makt som ramat in den som en del av en standardiserad global modernism. Med tanke på den brasilianska konstens allt större betydelse för konstnärer, konsthistoriker och curatorer är detta problem inte endast historiskt utan berör också vår samtid. Idén om konstnärligt yrkesarbete har inte uppmärksamats i tillräckligt hög grad i tidigare forskning om konstruktivismens globalisering, vilket är anmärkningsvärt med tanke på yrkesarbetets centrala betydelse för sovjetiska konstruktivister. Det verkar alltså som att forskningen i stor utsträckning har baserat sig på samma grundföreställning som de flesta utställningarna, nämligen att konstruktivismen främst har att göra med konstverk i traditionell mening. Den som söker i litteraturen om konstnärligt yrkesarbete hänvisas till sovjetisk konstruktivism, europeisk och nordamerikansk efterkrigskonst eller exempel hämtade från samtidskonsten.<sup>17</sup> Här finns något som klingar falskt och som gör min undersökning relevant för vad som i samtiden förstås som konstnärligt yrkesarbete. Avhandlingen vänder tillbaka blicken mot de Barros, Pape och Clark och hur dessa genom sina respektive yrkesarbeten återupplivade den gamla avantgardedrömmen att som konstnär arbeta fram en annan, och bättre tillvaro.

### Syfte och frågeställningar

Denna avhandlings ämne utgörs av konstnärliga översättningar av konstruktivism i Brasilien vilket studeras genom de teoretiska perspektiven antropofagi och biopolitik. Syftet är att undersöka och reflektera över hur

<sup>15</sup> Béatrice Joyeux Prunel, "Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative", *Journal of Global History*, 14 (2019) s. 413-435.

<sup>16</sup> Arlene Dávila, *Latinx Art: Artists, Markets, and Politics* (Durham och London: Duke University Press, 2020), s. 10. För ytterligare analys av effekten av den brasilianska modernismens globalisering se Kaira Cabañas, *Learning From Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2018), kapitel 5.

<sup>17</sup> Se till exempel, *The Artist as: Producer, Quarry, Thread, Director, Writer, Orchestrator, Ethnographer, Choreographer, Poet, Archivist, Forger, Curator, and Many Other Things First*, red. Aileen Burns, Johan Lundh & Tara McDowell, (Berlin: Sternberg Press, 2018); *Work*, red. Friederike Sigler (Whitechapel Gallery, London, 2017); *Work Ethic*, red. Helen Molesworth (Baltimore Maryland: The Baltimore Museum of Art, 2003).

konstruktivism-som-yrkesarbete har identifierats som tillvägagångssätt och som problem för de brasilianska konstnärerna Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark. Detta kompletteras med en fördjupad diskussion om möjligheter och svårigheter med att historisera konstruktivism från den horisont som tecknas av konstnärligt yrkesarbete i São Paulo och Rio de Janeiro, samt reflektioner över hur dessa praktiker förhåller sig till den biopolitiska dimension som i avhandlingen förknippas med idén om en socialt engagerad konst. För att uppnå syftet undersöks 1) de Barros arbete som administrativ chef och formgivare på det kristna arbetarkooperativet Unilabor i São Paulo (1954–1964), 2) Pape som lärare på Museu de Arte Moderna i Rio de Janeiro och på den privata arkitektthögskolan Santa Úrsula (1971–1985) under militärdiktaturen, samt 3) Clarks terapeutiska behandlingsmetod *Estruturação do Self* (Strukturering av självet) praktiserad på en privat mottagning i Rio de Janeiro (1976–1988), vilket sammanfaller med Brasiliens återdemokratisering. Detta studeras utifrån följande frågeställningar:

- Vad kännetecknar och förenar de Barros, Papes och Clarks respektive yrkesarbeten på verkstaden, högskolan och den terapeutiska mottagningen?
- Hur förhåller sig konstnärernas yrkesarbete till deras övriga konstnärskap?
- Vad betyder ”konstruktivism” i dessa yrkessammanhang och hur kan dessa exempel integreras med respektive problematisera konsthistorieskrivningen i Brasilien och globalt?

### Allmänhistoriska definitioner av konstruktivism

I konstvetenskap finns ingen allmängiltig definition av termen ”konstruktivism” och olika källor erbjuder olika sorters svar. Däremot finns det tolkningsmönster i uppslagsverk och konsthistoriska handböcker som gör det möjligt att teckna konturen av en allmänhistorisk definition. *Nationalencyklopedin* (NE) berättar att konstruktivism började användas som en term av en grupp konstnärer (bland andra Aleksej Gan, Aleksandr Rodtjenko och Varvara Stepanova) verksamma i Moskva i början av 1920-talet. Konsthistorikern Jan Torsten Ahlstrand skriver i uppslagsverket: ”Principen att materialen skulle vara ’verkliga’ och inte imitativa blev tillsammans med principen om konstens sociala nyttiggörande grundpelarna i den sovjetiska

konstruktivismen under 1920-talet”.<sup>18</sup> Han nämner också ”den västliga eller internationella konstruktivism [som uppstod] med andra ambitioner och ideal, mindre materialistiska och mer andligt syftande”.<sup>19</sup> Konstruktivismens betydelse utanför Europa och Nordamerika nämns dock inte av Ahlstrand.

Det konsthistoriska uppslagsverket *Oxford Companion to Western Art* definierar konstruktivism ”[som en] rysk abstrakt konstyttring [vilken] inriktades mot att producera tillgängliga skulpturala objekt skapade av icke-konstnärliga industriella material som plåt, glas och plast. [Konstruktivismen var] baserad på [idén om] en socialt användbar ’produktionskonst’ och hade rötter i en kommunistisk ideologi”.<sup>20</sup> Återigen anses konstruktivism grundas på principer att konsten å ena sidan ska vara non-figurativ och materialistisk, å andra sidan baserad på kommunism. Liksom hos Ahlstrand ses rysk/sovjetisk konstruktivism som en motsats till internationell, euroamerikansk konstruktivism, vilken enligt samma källa ”baseras på matematik och estetik snarare än politik och är mestadels inriktad mot måleri och skulptur [...]”.<sup>21</sup> En liknande dualistisk begreppsstruktur har även identifierats i andra uppslagsverk som till exempel *A Dictionary of the Avant-Garde*.<sup>22</sup>

Dessa allmänhistoriska definitioner av konstruktivism ställer alltså öst mot väst, politik mot estetik, produktivt arbete mot konstformer som skulptur och måleri. De kan dock inte begripas som obestridliga utan återspeglar och befäster en diskurs om konstruktivism som etablerades i framförallt anglosaxisk konstvetenskap på 1980- och 1990-talen. Konsthistorikern Christina Lodders *Russian Constructivism* (1983) spårade konstruktivismens historiska utveckling från det tidiga 1920-talets så kallade laboriefas, till interaktionen med reklam och mode från mitten av 1920-talet och upplösningen under den stalinistiska kulturpolitiken. Lodder anser att konstruktivisterna först kompromissade med och sedan övergav sina revolutionära drömmar att forma tillvaron efter principer hämtade från modern, abstrakt konst. Hon befäster också bilden av att konstruktivismen genom

—

<sup>18</sup> Jan Torsten Ahlstrand, ”Konstruktivism” i *Nationalencyklopedin*, <http://www.ne.se.till.biblextern.sh.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/konstruktivism> [hämtad 2020-09-18].

<sup>19</sup> Ahlstrand 2020.

<sup>20</sup> ”Constructivism”, *The Oxford companion to western art* (Oxford: Oxford UP, 2001), s. 154.

<sup>21</sup> ”Constructivism”, *The Oxford companion to western art*, s. 154.

<sup>22</sup> ”Constructivism” i *A Dictionary of the Avant-Gardes: [Music, Film, Visual Arts, Dance, Theater]*. 2 uppl. (New York: Schirmer, 2000), s. 133.

att översättas till Europa utmynnade i en mer allmängiltig, internationell geometrisk konst med vag koppling till socialismen.<sup>23</sup>

Att konstruktivismens historia kan beskrivas som en rörelse från Sovjetunionen till Västeuropa och USA, vilken alltså också ses som en distansering från konstyttringens politiska och sociala engagemang, kännetecknar även den brittiske konsthistorikern Stephen Banns inflytelserika antologi *The Tradition of Constructivism*. Denna bok, som var forskningsunderlag för Ahlstrands artikel i NE, sammanställer en kanon av texter och manifest från mestadels ryska, västeuropeiska och amerikanska källor. Bann tecknar även ett diagram över konstruktivismen med en tidslinje som dyker upp i det ryska avantgardet och sedan sicksackar mellan västeuropeiska och amerikanska avantgardekonstnärer och konstnärsgrepp. Det enda undantaget är de ungerska konstnärerna László Moholy-Nagy och Victor Vasarely vars verksamhet dock huvudsakligen skedde i Västeuropa och USA.<sup>24</sup> Vid sidan av nämnda huvudlinje tar Bann upp ett fåtal exempel på konstruktivister som verkat i andra delar av världen. Bland annat inkluderas den polska konstnärsgreppet *Blok* som etablerades i mitten av 1920-talet, vilket föregriper diskussionen om den konstruktiva traditionens vidareutveckling i andra delar av Sovjetunionen.<sup>25</sup> *The Tradition of Constructivism* har även med en översättning av den uruguayanske konstnären Joaquín Torres Garcías manifest "Grupo de Arte Constructivo (Trabajo Conjunto en Colaboración)" först publicerat i den spanska tidskriften *Guiones* 1933. Kortfattat nämns Torres Garcías betydelse för den konstruktiva traditionens

<sup>23</sup> Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale U.P., 1983). Lodder nanserar denna uppfattning i senare texter, men fortsätter att se en tydlig motsättning mellan sovjetisk och internationell konstruktivism. Se Christina Lodder, "El Lissitzky and the Export of Constructivism" i *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, red. Nancy Lynn Perloff & Brian M. Reed (Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2003), s. 27-46.

<sup>24</sup> Stephen Bann, "Brief Chronology" i *The Tradition of Constructivism* (1974), red. Stephen Bann (New York: Da Capo Press, 1990), s. xviii.

<sup>25</sup> Bann 1990, s. 103. För forskning om konstruktivismens utveckling i Sovjetunionen och andra östeuropeiska länder efter det ryska avantgardet se Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989* (London: Reaktion, 2009), kapitel 4; Armin Medosch, *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)* (Cambridge, MA: MIT Press, 2016); Alina Şerban, "Sigma Group: Negotiating New Spaces for Art", *Third Text: Actually Existing Artworlds of Socialism*, 32:4 (2018), s. 485-499; Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890-1939*. New York: Cambridge Univ. Press, 1999).

överföring till Sydamerika, men antologin gör inget försök att följa upp detta spår.<sup>26</sup>

Den allmänhistoriska definitionen av konstruktivism som här har identifierats i svenska och anglosaxiska källor ger alltså knapphändig information om konstyttringens betydelse för konstnärer verksamma i andra delar av världen. Det som i uppslagsverken kallas internationell konstruktivism avgränsas huvudsakligen till västeuropeisk och nordamerikansk geometrisk abstraktion. Det får till följd att konstnärer med konstruktiv inriktning från utomeuropeiska regioner – men också europeiska semi-periferier som Östeuropa och Norden – antingen hamnar utanför eller i marginalen.<sup>27</sup> Genom empiriska undersökningar av de tre brasilianska konstnärerna och deras respektive översättningar av konstruktivism förskjuts perspektivet och gör det möjligt att problematisera de dikotomier mellan öst och väst, politik och estetik som kännetecknar den allmänhistoriska definitionen.

Det är instruktivt att jämföra de definitioner av konstruktivism som ges av svenska och anglosaxiska uppslagsverk med hur samma term definieras i det brasilianska konsthistoriska uppslagsverket *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*:

Konstruktivism förstår måleri och skulptur som konstruktioner snarare än representationer och närmar sig arkitektur i termer av materialitet, metoder och målsättningar. Termen konstruktivism hänvisar till det ryska avantgardet [...] men den ryska konstruktivismen ska, trots sin historiska specificitet, inte överskugga förbindelser med andra konstruktivistiska rörelser [...] Konstruktivism hade efter andra världskriget stor inverkan på Latinamerika generellt och i synnerhet Brasilien. Det ryska avantgardet präglade konkretistiska rörelser i São Paulo (Grupo Ruptura) och i Rio de Janeiro (Grupo Frente) men den brytpunkt som neokonkretism etablerade med manifestet från 1959 [...] tar inte heller avstånd från den ryska konstruktivismens inflytande.<sup>28</sup>

I detta brasilianska uppslagsverk finns inte samma skarpa åtskillnad mellan öst och väst som strukturerar nämnda svenska och anglosaxiska källor. Den

<sup>26</sup> Joaquín Torres-García, "The Constructive Art Group – Joint Collaborative Work" (1933) i Bann 1990, s. 194-199.

<sup>27</sup> För en diskussion om europeiska semi-periferier, eller vad Piotr Piotrowski också kallar "nära andra", i konsthistorieskrivningen se Piotr Piotrowski, "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde" i *Europa! Europa? the avant-garde, modernism and the fate of a continent*, red. Sascha Bru (Berlin: de Gruyter, 2009), s. 49-58.

<sup>28</sup> "Constructivismo" i *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3780/construtivismo> [hämtad 2019-11-13].

rysk/sovjetiska konstruktivismen sätts istället i förhållande till brasiliansk konst från 1950-talet, vilken skrivs fram genom beteckningarna ”konkret” och ”neokonkret”. För avhandlingen har det relevans då de Barros, Pape och Clark medverkade i dessa konstnärliga rörelser.<sup>29</sup> En svensk konstintresserad kan som sagt känna igen konkretism som stilbenämning för den geometriska konst, myntad av Otto G. Carlsund och Theo van Doesburg med flera i Paris 1930, vilken under följande decennier fick stort genomslag även för svenska konstnärer.<sup>30</sup> I Brasilien förknippas konkretism emellertid i första hand med ovan nämnda rörelser från São Paulo och Rio de Janeiro, som i och för sig refererade till europeisk konkretism. Hur brasiliansk konkretism och neokonkretism hänger ihop med konstruktivism är en snårig fråga som kräver analytiska studier. Jag utgår från Ronaldo Brito som använder konstruktivism som ett bredare paraplybegrepp där konkretism och neokonkretism ingår som avdelningar eller versioner.<sup>31</sup> Samtidigt finns skäl att även problematisera den brasilianska historieskrivningen där det går att spåra en nyfunnen dualism mellan konkretism och neokonkretism, vilket är ett annat avhandlingstema.

## Teoretiska utgångspunkter och nyckelbegrepp

### *Antropofagi som översättningsteori*

I kulturteori och konsthistoria används begreppet *antropofagi* för att lyfta fram hur brasilianska konstnärer översatt och omförhandlat modern konst. En nytolkning av antropofagin introducerades i svensk kulturdebatt av filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback och curatorn Jonatan Habib Engqvist med ett specialnummer av tidskriften *Glänta* 2005.<sup>32</sup> Antropofagi är ett grekiskt ord som ordagrant betyder människoätande. Den brasilianske poeten Oswald de Andrade tematiserade antropofagin som begrepp med

<sup>29</sup> Geraldo de Barros var delaktig i konkretistgruppen Grupo Ruptura, medan Lygia Pape och Lygia Clark medverkade i *Grupo Frente*, samt neokonkretismen. Konstnärernas karriärer och förhållande till dessa grupper diskuteras närmare i avsnittet ”Konstnärspresentationer”.

<sup>30</sup> För analyser av konkretismens betydelse för svenska konstnärer se Håkan Nilsson, *Måleriets rum* (Stockholm: Axl Books, 2009); Linda Fagerström, *Randi Fisher – svensk modernist*, doktorsavhandling (Lund: Lunds universitet, 2005); Thomas Millroth, *Rum utan filial?: ”1947 års män”* (Lund: Cavefors, 1977); Oscar Reutersvärd, *Otto G. Carlsund i fjärrperspektiv* (Åhus: Kalejdoskop, 1988).

<sup>31</sup> Brito 1999, s. 12ff.

<sup>32</sup> *Glänta*, 3.05 (2005).

betydelse för brasiliansk modern litteratur och konst på 1920-talet. Det inledde och satte gränserna för en debatt om den brasilianska modernitetens förhållande till det europeiska kulturarvet som ännu pågår och som avhandlingen bidrar till. I konstvetenskapen har antropofagin bland annat begripits som ett brasilianskt utkast till en postkolonial kritik av europeisk och nordamerikansk konsthistorieskrivning.<sup>33</sup>

Oswald de Andrades antropofagibegrepp utgick från mytbildningen om hur tupifolket slukade vita koloniserare och kristna missionärer. Han lekte med viss ironi med primitivismen och surrealismens föreställning om den människoötande vilden. Men han vände på perspektivet och hävdade antropofagin som modell för hur en kritisk brasiliansk modernism kan bjuda motstånd mot europeisk kolonialism och kristen katekes.<sup>34</sup> de Andrade föreslog att antropofagins tidräkning inte skulle utgå från Kristus födelse i Betlehem, utan från den historiska tillika mytologiserade händelse då den första biskopen i Brasilien, Pedro Fernandes Sardinha (1496–1556), tillfångatogs av urfolket Kaeté som sägs ha slukat honom i en kannibalistisk ritual. Samtidigt kännetecknas antropofagin av ett upprätthållande av det paradoxala, vilket också gäller förhållandet till kristendomen. Vid sidan av att betona att en brasiliansk antropofagi inte låter underkasta sig den kristna katekesen, beskriver de Andrade att brasilianarna ”såg till att Kristus föddes i Bahia. Eller i Belém i Pará”.<sup>35</sup>

Oswald de Andrades antropofagi grundades även i antagandet att mötet med den europeiska kulturen vare sig kunde undvikas eller negligeras. Inte

<sup>33</sup> Se bland annat, Martins 2016, kapitel 2; Kalinca Costa Söderlund, ”Antropofagia: An Early Arrière-Garde Manifestation in 1920s Brazil”, *RIHA journal*, 132 (2016). [www.riha-journal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southern-modernisms/0132-costa-soderlund](http://www.riha-journal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southern-modernisms/0132-costa-soderlund) [hämtad 2021-01-18].

<sup>34</sup> Oswald de Andrade, ”Det antropofaga manifestet”, övers. Marcia Sá Cavalcante Schuck & Jonatan Habib Engqvist i *Glänta*, 3.05 (2005), s. 5-10.

<sup>35</sup> de Andrade 2005, s. 6. Belém är en storstad i nordöstra Brasilien, men också det portugisiska namnet på Betlehem. de Andrades antropofagi pekar i denna bemärkelse ut den historisk processen av att förvandla kristendomen som en följd av dess globalisering. Sedan slutet av 1700-talet firas i Belém varje år den religiösa processionen Círio de Nazaré i Belém som tillägnas jungfru Maria. Denna har sin upprinnelse i den kristna legenden om en helig jungfrustaty som sägs kunna utföra mirakel, men som översatts till Brasilien i mer synkretisk form där en man av mixad etnicitet (portugisisk och urfolk) sägs ha påträffat en replik av den portugisiska jungfrustatyn i ett vattendrag nära Belém. Lite mellan raderna går det se hur de Andrade tolkar detta som uttryck för den antropofaga synkretism med vilken den brasilianska kulturen tillägnar sig katolicism och får den att framstå som sin egen.



heller ansåg han att det fanns något oförvanskat ursprung som brasiliansk kultur kunde definiera som sitt eget. Den brasilianska antropofagin förstås som ett slags översättning där konstnärer och tänkare på ett kritiskt sätt införlivat element från europeisk modernitet som del av sitt kulturella självbestämmande.<sup>36</sup> Det ter sig paradoxalt att definiera brasiliansk kultur som något annat än europeisk modernitet när detta anhangörande sker just genom att det europeiska kulturarvet så att säga slukas upp och sammanmälter med lokala referenser. Antropofagin försöker inte lösa denna paradox utan låter den motivera ett ständigt förnyat utforskande av hur europeisk kultur kan överföras till brasiliansk kultur på ett sätt som inte endast tar efter dess koloniala, konstnärliga, kulturella och sociopolitiska program.<sup>37</sup>

Överföringen av konstruktivismen till Brasilien på 1950- och 1960-talen förnyade intresset för antropofagin.<sup>38</sup> Det visade bland annat att brasilianska konstnärer inte endast behövde förhålla sig till europeisk konst, utan även till den rysk-sovjetiska. Avhandlingen utgår från poeten Haroldo de Campos diskussion om antropofagi som översättningsteori. Snarare än att bokstavstroget överföra källtexten menar de Campos att antropofag översättning (*tradução*) ska förstås som ett svek eller förräderi (*traição*).<sup>39</sup> Ett exempel från Oswald de Andrades antropofaga manifest kan klargöra detta. Han utgår från Shakespeares berömda fras ”To be or not to be, that is the question” som i manifestet översätts till ”Tupi or not tupi, that is the question”.<sup>40</sup> Det är en lika kvick som illvillig översättning som grundar sig på att Shakespeare läses av en person med kraftig brasiliansk brytning. Snarare än att beteckna en felaktig översättning ska den, menar de Campos, ses som belysande för de Andrades definition av antropofagin som sätter Shakespeare i relation till den brasilianska kulturen där frågan om varat har kom-

<sup>36</sup> Martins 2016, s. 51.

<sup>37</sup> de Andrade 2005. Antropologen Eduardo Viveiro de Castros, som till skillnad från de Andrade utgår från empiriska studier av tupifolket, ser antropofagin som en livsåskådning snarare än endast en kannibalistisk ritual. ”Antropofagin medför en transmutering av perspektiv” skriver han, ”där ’jaget’ definierar sig som en ’annan’ genom akten att förkroppsliga den andre, som å sin sida förvandlas till ett ’jag’, men alltid [ett jag] i den andre, genom den andre ...” Eduardo Viveiro de Castro, *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural* (São Paulo: Ubu editora, 2018), s. 159.

<sup>38</sup> Martins 2006, kapitel 2.

<sup>39</sup> Haroldo de Campos ”Ezra Pound Cantares” i *Poesia/Ezra Pound. Introdução*, red. Augusto de Campos (São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983), s. 210.

<sup>40</sup> de Andrade 2005, s. 5.

mit att handla om tupifolket. Att som antropofag översätta europeisk litteratur innebär alltså inte att lära sig att läsa rätt utan kommer till uttryck, enligt de Campos, som ”expropriation, omkastning och avhierarkisering”.<sup>41</sup>

Haroldo de Campos teoretisering av antropofagin förhåller sig också till europeiska översättningsteorier och särskilt till Walter Benjamin. de Campos myntar begreppen ”överskapande” (*transcrição*) och ”transfiktionalisering” (*transficionalização*) som förslag på översättningar av det hos Benjamin centrala begreppet *Umdichtung*.<sup>42</sup> De bygger vidare på den för Benjamin centrala idén att en översättning inte endast behöver överföra information från ett språk till ett annat, utan kan återskapa källmaterialets djupare betydelseskikt inom sin egen kulturhistoriska miljö. Däremot skiljer sig de Campos från Benjamin när det kommer till idén om det ”rena språket” (*reine Sprache*) som kort sammanfattat grundas på föreställningen att en översättning som inte värjer för den ofrånkomliga språkförbistringen även kan frilägga det slags poetiska, allmänmänskliga språk som anses överflygla en mer bokstavstrogen överföring av information. Snarare än att renodla menar de Campos att antropofaga översättningar skapar ytterligare förvrängningar av det historiska källmaterialet.<sup>43</sup>

Sedan finns betydande skillnader mellan hur antropofagin manifesteras i litteraturen och konsten, vilket gör det vanskligt att rakt av applicera de Campos teori på mitt material. Det som avhandlingen tar med sig är framförallt att de Barros, Pape och Clark, som också själva förhöll sig till antropofagin, kan förväntas ha kastat om och förändrat konstruktivismens historiska betydelse. Min undersökning utgår från att det i de tre brasilianska konstnärernas översättningar händer något som inte kan reduceras till inflytandet från deras europeiska och sovjetiska föregångare. Den antropo-

<sup>41</sup> Haraldo de Campos, ”Tradução, transcrição, transculturação” (1997) i *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), s. 201. Alla översättningar från portugisiska till svenska är mina om inget annat anges i fotnoten.

<sup>42</sup> Haroldo de Campos, ”Tradução: fantasia e fingimento” (1983) i *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), s. 27-36; samt Haroldo de Campos, ”A 'Língua Pura' na Teoria da Tradução de Walter Benjamin” (1997) i *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), s. 157-172.

<sup>43</sup> För de Campos läsning av Benjamin, se *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), kapitel 12, 13 och 14. För en fördjupad diskussion, se även Haroldo de Campos, ”O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin” *Revista USP*, 15 (1992), s. 77-84.

faga teorin bidrar med att sätta fokus på den differens som gör det möjligt att utmana vedertagna idéer om konstruktivism och därigenom motverka den pågående assimilationen av brasilianska konstruktivister till en standardiserad global modernism. Snarare än att etablera symmetriska mönster som sätter samman de Barros, Pape och Clark med deras europeiska och sovjetiska föregångare används antropofagin således som ett teoretiskt redskap för att skriva fram deras divergens. Samtidigt är det centralt för avhandlingen att visa att deras yrkesverksamhet också har betydelse för definitionen av konstruktivism. Även här är antropofagin gynnsam genom att den sätter fokus på hur de tre konstnärerna för med sig element från konstruktivismens historia som i deras översättningar ges nya bestämningar och syften.

Undersökningen kan alltså sägas vara strukturerad av en dynamik baserad på två rörelser varav den ena historiserar de brasilianska konstnärernas yrkesverksamhet i förhållande till i första hand europeisk och sovjetisk konstruktivism, medan den andra spårar den förvandling som deras översättningar ger upphov till. Detta grundas på antagandet att de Barros, Pape och Clark trots allt går att klassificera som just konstruktivister, vilket som tidigare nämnts har sin upprinnelse i Britos definition av vad han kallade ”det brasilianska konstruktiva projektet” där de tre konstnärerna ingår som centrala referenspunkter.<sup>44</sup>

Min undersökning är även tänkt att bidra med en teoriutveckling av antropofagin, vilket vid sidan av den ovan nämnda synen på konstnärliga översättningar av konstruktivism också inbegriper en kritisk läsning. Framförallt inom litteraturvetenskapen har man börjat ifrågasätta den moderna antropofagin som med utgångspunkt i de Andrade hade som anspråk att sammansmälta med urfolken i sin dekonstruktion av europeisk kolonialism. Mot detta har litteraturvetare invänt att de moderna antropofagerna tvärtom bidrog till att osynliggöra de marginaliserade och rasifierade subjekt som de själva menade sig ta parti för.<sup>45</sup> Till exempel anser litteraturvetaren María Inigo Clavo att de Andrade med antropofagin velat åstadkomma ett nationellt självbestämmande men samtidigt varit tämligen ointresserad av

<sup>44</sup> Brito 1999.

<sup>45</sup> María Inigo Clavo, ”Modernity vs. Epistemodiversity”, *E-flux*, 73 (2016). <https://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity/> [hämtad 2021-01-07]; Roberto Acízelo de Souza, ”Indigenism and the Search for Brazilian identity” i *Brazilian Literature as World Literature*, red. Eduardo F. Coutinho (New York: Bloomsbury Academic, 2018), s. 94ff.

de politiska processer som urfolken själva utkämpade vid den tiden. Därför menar hon att den moderna antropofagins strategier för att ”inkorporera den andre” ledde till att urfolk och även andra minoriteter fränkandes politiskt och litterärt aktörskap.<sup>46</sup> Det visar att det inte går att ta något för givet vad gäller antropofagins politiska innebörd, samt att också konstvetare behöver granska antropofagin i högre utsträckning än vad som tidigare har gjorts.

### *Konstnärligt yrkesarbete*

Avhandlingen studerar konstruktivismen i analyser av en heterogen samling element som ringas in med termen ”konstnärligt yrkesarbete”. Konstnär kan också ses som ett yrke men det avhandlingen inriktar sig mot är konstnärernas verksamheter i yrken utanför det rent konstnärliga, vilket på samma gång utökar konstbegreppet till dessa områden. Det finns en omfattande teoretisk diskussion, särskilt inom marxistisk teori, som berör relationen mellan konst och arbete. Detta innefattar förklaringsförsök om hur konsten i allt högre utsträckning har kommit att integreras med kulturindustrin. Filosofen Peter Osborne föreslår att konstnären efter andra världskriget hamnade i en position analog med de sovjetiska konstruktivisterna som under sin laboratoriefas konstruerade objekt för framtida applikation inom industrin. Skillnaden är enligt honom att dagens konstnärer skapar former, verk och arbetsmetoder som med tiden subsumeras under kapitalistiska system.<sup>47</sup> Kulturteoretikern Marina Vishmidt fördjupar denna fråga genom analyser av hur det konstnärliga avantgardets anspråk att transformera sociala relationer har införlivats med senkapitalismens ekonomiska spekulation.<sup>48</sup> Konstnären och teoretikern Dave Beech menar istället att konstnärlig verksamhet trots allt kan sägas ha en särställning och autonomi i förhållande till det kapitalistiska systemet.<sup>49</sup> Vad Osborne, Vishmidt och Beech har gemensamt, förutom att deras analyser mestadels grundas på samtida europeisk och nordamerikansk konst, är att deras teoretiseringar inte underbyggs av studier av konstnärlig verksamhet inom andra yrkesområden, vilket är vad min avhandling fokuserar på.

<sup>46</sup> Iñigo Clavo 2016.

<sup>47</sup> Peter Osborne, ”Living with Contradictions: The Resignation of Chris Gilbert and the Presentation of Politics in Recent Curatorial Practice”, *Afterall*, 16 (2007), s. 111.

<sup>48</sup> Marina Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital* (Chicago: Haymarket Books, 2019).

<sup>49</sup> Dave Beech, *Art and Value: Arts Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (Chicago: Haymarket Books, 2016).

I den här avhandlingen används konstnärligt yrkesarbete som ett begrepp för att reflektera över Geraldo de Barros, Lygia Papes och Lygia Clarks respektive arbeten inom formgivning, pedagogik och terapi. Det rör sig om lönearbeten och i fallet med Clark eget företagande i tjänsteekonomin. Samtidigt väljer jag att tolka dessa företaganden som en slags konstnärlig verksamhet, vars värden och mening överskrider det rent ekonomiska. För detta inhämtas teoretiska infallsvinklar från Christina Kiaers analyser av de sovjetiska konstruktivisternas yrkesverksamhet under 1920-talet. Deras arbeten inom bland annat reklam och mode ägde rum inom ett annat politisk och ekonomiskt system, vilket gör det omöjligt att helt och hållet applicera Kiaers teori på min empiri. Vad jag däremot tar med mig från Kiaers analyser är ett problematiserande av den mer traditionella avantgardeidén att konstruktivisterna från första början strävade efter att upplösa distinktionen mellan konst och liv. Det stämmer när man läser deras manifest, men Kiaer lyfter fram hur konstruktivisterna använde sig av principer och formspråk från modern konst i sina yrkesarbeten. Snarare än att övervinna konsten visar hennes analyser hur konstruktivisterna tillämpade den som strategier och tillvägagångssätt för att forma en socialistisk tillvaro. Det konstruktivistiska yrkesarbetet omfattade inte endast inskrifningen i relationen mellan betraktare och konstverk, utan kännetecknades även av en strävan att som konstnär skapa nya förhållningsätt till kroppen och känslorna, samt även till andra objekt och samhället i stort.<sup>50</sup>

Från Kiaer har avhandlingen hämtat ett antal grundläggande premisser som sedan provas i analyser av de tre brasilianska konstnärernas yrkesverksamhet. En av dessa är att betrakta yrkesarbetet som ett konstnärligt medium snarare än ett avståndstagande eller rent av en negering av konsten. Därför betraktas inte heller konstverket som en mellanstation på vägen mot yrkesarbetet, utan fokus ligger på hur element cirkulerar mellan konstverk och arbete. Från Kiaer hämtas även en mer prövande teoretisk modell gällande relationen mellan konstnärlig yrkesverksamhet och det rådande ekonomiska och politiska systemet än de som kännetecknar den allmänhistoriska definitionen. Kiaer anser nämligen att konstruktivisterna trots sina socialistiska utgångspunkter spelade på begär förknippade med varusamhället. Hon påvisar även skillnader mellan deras konstnärliga strategier för samhällsförändring och de som formulerades i bolsjevikernas parti-program. Det stämmer att de brasilianska konstnärerna som studeras i av-

<sup>50</sup> Kiaer 2005, kapitel 1.

handlingen, som Vishmidt också är inne på, har försökt transformera sociala relationer och även spekulerat om andra former av liv än de som anses karaktärisera den kapitalistiska världen. Därför bör inte heller livet betraktas som en ouppnåelig horisont vilken hägrar vid konstens och marknadens slut, utan framstår snarast som ämne och föremål för konstnärligt skapande.<sup>51</sup> Vad jag värjer mig mot är att i den konstnärliga yrkesverksamheten inte se annat än konstens subsumering under kapitalet, eller under staten för den delen. Istället söker jag uppnå en mer nyanserad förståelse av hur de Barros, Papes och Clarks konstnärliga yrkesverksamhet interagerade med sin sociala, historiska och politiska kontext.

### *Konst och biopolitik*

För att ytterligare fördjupa och specificera det konstnärliga yrkesarbetets relation till livet används begreppet biopolitik. Filosofen Michel Foucault etablerade biopolitiken som ett begrepp för att diskutera det moderna samhällets maktutövning som enligt honom också förändrade synen på människan. Foucault skriver i en ofta citerad passage från *Sexualitetens historia*: ”Människan förblev i årtusenden densamma som hon var för Aristoteles: ett levande djur som därtill hade förmågan att skapa sig en politisk existens; den moderna människan är ett djur med en politik där dess liv som levande varelse är satt i fråga”.<sup>52</sup> Det är en grundpelare hos Foucault att makten inte endast låter sig förstås som förtryckande och censurerande utan också produktiv.<sup>53</sup> När det gäller den biopolitiska makten vänder Foucault uppmärksamheten mot de strategier och tekniker som används för att forma befolkningen och även dess individer.<sup>54</sup>

Det anses dock ha varit den svenske statsvetaren och konservative politikern Rudolf Kjellén som myntade begreppet biopolitik. I texter från 1900- och 1910-talen föreslog han att staten skulle ses som ”en livsform” vars

<sup>51</sup> Litteraturvetaren Peter Bürger formulerade denna inflytelserika och kritiserade idén om att konstens förening med livet kunde ses som ett slut i hegeliansk mening, det vill säga som ett överskridande av konsten vilket på samma gång upplöste dess begrepp. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

<sup>52</sup> Michel Foucault, *Sexualitetens historia Bd 1 Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl (Göteborg: Daidalos, 2002), s. 144.

<sup>53</sup> Se till exempel Michel Foucault, ”Truth and Power” i *The Essential Works of Foucault, 1954–1984 Vol. 3 Power*, red. James D. Faubion, övers. Robert Hurley (London: Penguin, 1994), s. 120.

<sup>54</sup> Michel Foucault, *Säkerhet, territorium, befolkning: Collège de France 1977–1978*, övers. Kim West (Stockholm: Tankekraft, 2010), s. 23 och 41ff.

utveckling kunde förstås som analog med den hos levande organismer.<sup>55</sup> I senare forskning har Kjelléns syn på staten som en livsform kommit att betraktas som grundval för den nazistiska biopolitik som tog form under 1930- och 1940-talen. Framförallt har man tagit fasta på hur Kjelléns syn på nationalstaten vars ”eviga värden” överskred demokratiska beslut öppnade för nazisternas uppdelning av befolkningen i de som å ena sidan ansågs främja, å andra sidan degenerera den tyska folkgruppen.<sup>56</sup> Folkrättsforskaren Markus Gunneflo, menar att Kjelléns biopolitik också kan ses som ideologisk bakgrund till det svenska folkhemmets strävan efter att med politiska medel forma en hälsosam och välmående befolkning, vilken inte heller här går att särskilja från ”negativa” biopolitiska ingrepp som till exempel eugenetik och tvångssteriliseringar.<sup>57</sup>

I avhandlingen uppmärksammas att Foucault första gången utvecklade sin teori om biopolitik och vad han också kallade ”biomakt” i Rio de Janeiro på en konferens om socialmedicin 1974. I europeisk filosofi har detta inte getts mer än ett anekdotiskt värde medan brasilianska filosofer har sett kopplingar mellan föreläsningens ämne och Foucaults engagemang inom den brasilianska motståndsrörelsen under militärdiktaturen.<sup>58</sup> Jag föreslår att Foucaults föreläsning om biopolitiken kan läsas som en kodad kritik av diktaturens ”dispositiv” inom områden som samhällsplanering och arkitektur, vilket diskuteras mer ingående i analysen av Papes yrkesverksamhet som lärare i arkitektur på 1970-talet.<sup>59</sup>

<sup>55</sup> Rudolf Kjellén, *Staten som livsform, Politiska handböcker III* (Stockholm: Hugo Geber, 1916).

<sup>56</sup> För en diskussion om Rudolf Kjellén och biopolitikens begreppshistoria se Roberto Esposito, *Bíos: Biopolitics and Philosophy*, övers. Timothy Campbell (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008), s. 16f; Thomas Lemke, ”From State Biology to the Government of Life: Historical Dimensions and Contemporary Perspectives of ’Biopolitics’”, *Journal of Classical Sociology*, 10:4 (2010) s. 422.

<sup>57</sup> Markus Gunneflo, ”Rudolf Kjellén: Nordic Biopolitics Before the Welfare State”, *Retfærd: Nordisk juridisk tidsskrift*, 35:3 (2015). För en analys av de rasistiska fundamenten hos 1900-talets svenska biopolitik, se Tobias Hübinette, ”Reflektioner kring den svenska biopolitikens historia speglad genom institutionaliseringen av internationell adoption” i red. Tobias Hübinette & Andréaz Wasniowski, *Studier om rasism: tvärvetenskapliga perspektiv på ras, vithet och diskriminering* (Malmö: Arx förlag, 2018), s. 69ff.

<sup>58</sup> Esposito 2008, s. 27. Foucaults aktivitet i Brasilien diskuteras i *Ensaio sobre Michel Foucault no Brasil: presença, efeitos, ressonâncias*, red. Heliana de Barros Conde Rodrigues (Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Lamparina, 2016); samt Ana Kiffer et al., *Michel Foucault no Brasil* (Rio de Janeiro: Nau Editora/Editora PUC-Rio, 2015).

<sup>59</sup> Avhandlingens användning av ”dispositiv” utgår från Foucaults definition. Han skriver, ”Ett dispositiv (dispositif) är i grunden strategiskt, vilken gör att vi här talar om en särskild påverkan av kraftrelationer, om rationella och konkreta inskrifanden i kraft-

Kulturteoretikern Josephine Berry har skrivit en för avhandlingen relevant historia om vad hon ser som överlappningar mellan den moderna statens biopolitik och modern konst som enligt henne förenas av en ”strävan efter att förenas med vardagslivet”.<sup>60</sup> Berrys tes visar en utväg från den återvändsgränd som litteraturhistorikern Peter Bürger ledde in på när han definierade det historiska avantgardet som ett heroiskt försök att förena konsten med livet, vilket är ett perspektiv som ofta förekommer i forskning om brasiliansk modern konst.<sup>61</sup> Vad som har setts som tecken på avantgardets originalitet kan med Berry snarare förstås som ett av flera moment där konstnärer har interagerat inom biopolitikens fält.<sup>62</sup> Sovjetisk konstruktivism nämns inte av Berry, men skulle kunna användas för exemplifiera hennes teori.<sup>63</sup> Som nämnts definieras konstruktivism som en nonfigurativ konstyttring, men vad avhandlingen intresserar sig för är dess arbete med att transfigurera människan och gestalta nya livsformer. Det placerar konstruktivisternas yrkesarbeten i ett fält där olika aktörer kämpar om att forma den på samma gång politiska och organiska existens som utgör den moderna biopolitikens objekt.

I avhandlingen appliceras även post-foucauldianska perspektiv på biopolitiken. Ett av dessa hämtas från filosofen Giorgio Agamben som introducerar ett synsätt som på vissa punkter skiljer sig från Foucault. Snarare än att som Foucault mena att biopolitiken växte fram under moderniteten ser Agamben biopolitiken som en domän med rötter i antiken. Han menar att denna transhistoriska makt grundas i suveränitetens makt över livet, eller närmare bestämt makten över vilka som ska leva och vilka som ska dö.<sup>64</sup>

---

relationerna, antingen för att styra dem i en viss riktning, eller för att blockera, stabilisera, och använda dem. Dispositivet är således alltid inskrivet i ett maktspel [...]”. Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, red. & över. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), s. 95. Alla översättningar från engelska till svenska är mina om inget annat anges i fotnoten.

<sup>60</sup> Josephine Berry, *Art and (Bare) Life: A Biopolitical Inquiry* (Berlin: Sternberg Press, 2018), s. 14.

<sup>61</sup> Guy Brett, ”Hélio Oiticica: Reverie and Revolt” *Art in America*, 77:1 (1989), s. 110-121; Beatriz Scigliano Carneiro, *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*, doktorsavhandling (São Paulo: Editora Imaginário, 2004). Jag diskuterar detta narrativ mer ingående i kapitel 3.

<sup>62</sup> Berry 2018, s. 14.

<sup>63</sup> För en analys av sovjetisk konstruktivism och biopolitik, se Alexey Penzin, ”The Biopolitics of the Soviet Avant-Garde”, *Moscow Art Magazine*, 3 (2014), <http://moscowartmagazine.com/issue/44/article/863> [hämtad 2021-02-15].

<sup>64</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer: den suveräna makten och det nakna livet*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2010) Inledning.



Flera teoretiker har tagit fasta på detta och analyserat hur biopolitikens formande av människors livsmiljö hänger samman med vad som har kommit att kallas ”thanatopolitik” eller ”nekropolitik”.<sup>65</sup> Den postkoloniala filosofen Joseph-Achille Mbembe anser att nekropolitiken har relevans för studier av kolonialism och icke-europeisk biopolitik, vilket avhandlingen tar fasta på.<sup>66</sup> Jag diskuterar också hur konstnärernas yrkesverksamhet inte bara formar livet, utan även upprättar olika förhållningssätt till döden. Slutligen hämtas från filosofen Roberto Esposito begreppet ”affirmativ biopolitik”. Han använder detta begrepp för att särskilja en biopolitik som skapar nya livsformer från den moderna biopolitiken som snarare karaktäriseras av normalisering och ett undertryckande av de livsformer som inte anses passa in. I avhandlingen knyts idén om en affirmativ biopolitik till konstnärligt skapande, vilket kan läsas som en utvidgning av Espositos filosofiska begrepp.<sup>67</sup>

## Metod

### *Att göra något med materialet: tolkning och reflektion*

Samhällsvetarna Mats Alvesson och Kaj Sköldberg ringar in grunden i min metod med begreppet ”empirinära tolkningar”. De beskriver empirinära tolkningar som motsats till ett tillvägagångssätt som applicerar ett förutbestämt teoretiskt perspektiv för att förklara en företeelse. Istället handlar det om att veckla fram de synsätt, föreställningar och perspektiv som finns immanenta i materialet.<sup>68</sup> Den empirinära tolkningen har beröringspunkter med vad sociologerna Barney Glaser och Anselm Strauss har kallat ”grundad teori”. I stora drag går denna metod ut på att generera ny teori från data snarare än att som i deduktiva analyser testa teorier på ny empiri. Den grundade teorin utgår från föreställningen att empiriska data redan är

<sup>65</sup> Esposito 2008, kapitel 4; Joseph-Achille Mbembe, *Necropolitics* (Duke University Press, Durham, 2019), kapitel 3.

<sup>66</sup> Mbembe 2019, s. 67.

<sup>67</sup> Esposito 2008, kapitel 5. För en diskussion om relationen mellan thanatopolitik (nekropolitik) och affirmativ biopolitik hos Esposito se Thomas F. Tierney, ”Roberto Esposito’s ’Affirmative Biopolitics’ and the Gift”, *Theory, Culture & Society*, 33:2 (2016), s. 53-76.

<sup>68</sup> Mats Alvesson & Kaj Sköldberg, *Tolkning och reflektion*, 3 uppl. (Lund: Studentlitteratur, 2017), s. 441.

teoretiska, det vill säga rymmer de komponenter som behövs för att bygga en teoretisk förståelse för det fenomen som undersöks.<sup>69</sup>

I konstvetenskapen etablerade Hubert Damisch ett liknande perspektiv när han beskrev konstverk som ”teoretiskt-historiska objekt”. Konstverk anses i hans perspektiv ”uppmuntra till teoretisering samtidigt som det förser en med medlen för att göra detta”.<sup>70</sup> Det innebär att konstverken inte ses som stumma objekt utan vad konsthistorikern Stephen Melville i sin diskussion om Damisch kallar en ”form av tänkande”.<sup>71</sup> Damisch skiljer sig dock från den mer radikalempiristiska hållning som kännetecknar Glasers och Strauss grundade teori då han betonar att analyser av konstverk dessutom tvingar fram en reflektion över befintliga teorier och definitioner. Han understryker även att konstverk ska ses som historiska skapelser. De teorier som kan utvinnas i analyser av verken behöver därför ta hänsyn till hur dessa på samma gång förhåller sig till och formar en konsthistorisk kontext.<sup>72</sup>

I avhandlingen används Damisch metodologiska tillvägagångssätt för att analysera och teoretisera kring det empiriska materialet. Som forskarsubjekt ämnar jag tillgodogöra mig de former av tänkande som ryms i materialet oavsett om detta tar formen av konstverk, produktionsmanualer, pedagogiska övningar eller terapeutiska instrument. Det empirinära tillvägagångssättet kan även förstås som en tillämpning av de Campos översättningsteori där fokus ligger på att redogöra för konstruktivismens skiftande betydelse genom analyser av de tre brasilianska konstnärerna. Utöver att som Damisch se materialet som teoretiskt och historiskt undersöks även dess biopolitiska implikationer. Det innebär att jag lägger särskild tonvikt vid aspekter som säger något om de konstnärliga yrkesverksamheternas anspråk och faktiska inverkan på tillvarons form.

Empirinära tolkningar är en bättre benämning på min metod än grundade, för här finns en skillnad. Att säga att de begrepp som förekommer i analysen är grundade i materialet riskerar nämligen att leda till villfarelsen om helt förutsättningslösa tolkningar. Snarare är det så att objekten formar betydelsen av begrepp och frågor som är relevanta för avhandlingen. Det kan belysas med ett exempel hämtat från analysen av Geraldo de Barros.

<sup>69</sup> Barney G. Glaser & Anselm L. Strauss, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research* (New Brunswick, N.J., Aldine Transaction, 2006).

<sup>70</sup> Yve-Alain Bois, Denis Hollier & Rosalind Krauss, ”A Conversation with Hubert Damisch”, *October*, 85 (1998), s. 8.

<sup>71</sup> Stephen Melville, ”Object and Objectivity in Damisch”, *Oxford Art Journal*, 28:2 (2005), s. 183.

<sup>72</sup> Bois, Hollier & Krauss 1998, s. 8.

Som formgivare på Unilabor framställde han bland annat produktionsmanualer, vilka används som empiriskt material. Det vore orimligt att hävda att dessa av sig själva ger svaret på frågan om vad konstruktivismen har kommit att betyda i detta sammanhang, eller hur de Barros yrkesverksamhet förhåller sig till hans övriga konstnärskap. Vad som med stöd av Damisch däremot låter sig sägas är att produktionsmanualen kan användas för att generera en teori vilken kan användas för att besvara mina på samma gång konsthistoriska och teoretiska frågeställningar.

En legitim invändning mot empirinära tolkningar är att de lätt fastnar i vad Alvesson och Sköldberg kallar ett ”grodperspektiv” där forskningsresultaten trivialiseras till en deskriptiv summering av aktörernas egna perspektiv. Alvesson och Sköldberg anser att en tolkning inte borde sträva efter att återspegla empiriska data, utan snarare med teorin som hävstång lyfta sig över den deskriptiva nivån. De understryker dock att empirinära och reflexiva tolkningar inte nödvändigtvis behöver förstås som anomalier utan också kan ses som olika faser av forskningsprojektet, vilket är en hållning jag tar fasta på.<sup>73</sup> Vad Alvesson och Sköldberg benämner reflektion kan i sin tur delas upp i flera olika delmoment. Det första är vad författarna kallar ”grundvalskritik”. Deras utgångspunkt är att forskningen ska nå bortom så kallad ”hålforskning”, där syftet är att fylla en kunskapslucka, för att istället inta en mer problemorienterad ansats. Som alternativ nämner Alvesson och Sköldberg bland annat att forskningen kan bidra med att ”tänka tvärtom”. Grundvalskritiken har varit en bärande idé för avhandlingen. Till exempel märkte jag att befintlig kunskap om konstruktivismens överföring till Sydamerika oftast utgick från analyser av fysiska konstverk och utställningar medan man inte hade uppfattat det konstnärliga yrkesarbetets betydelse. Genom att rikta in undersökningen mot denna sorts verksamhet genomförs följaktligen en sorts grundvalskritik av det aktuella forskningsläget. En annan sorts reflexivitet med relevans för avhandlingen utgår från vad Alvesson och Sköldberg kallar ”nyckelfaktorer”. Dessa kan förstås som röda trådar vilka löper genom analyskapiteln och som tecknar underliggande mönster. Det konstnärliga yrkesarbetet kan räknas som en sådan nyckelfaktor vilken användes för att formulera avhandlingens syfte, medan andra faktorer snarare har haft betydelse för mina avslutande reflektioner.<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Alvesson & Sköldberg 2017, s. 441.

<sup>74</sup> Alvesson & Sköldberg 2017, s. 441ff.

*Arkivstudier*

En stor del av det material som använts har hämtats genom arkivstudier. En fördel med arkivstudier är att dessa är tidseffektiva i förhållande till exempelvis intervjuer. Analysen av Geraldo de Barros baseras till stor del på transkriberade intervjuer som andra forskare och journalister har genomfört med konstnären och andra personer som arbetade på Unilabor. I detta fall användes arkivstudierna således inte endast för att komma åt dokument och bildmaterial utan även utsagor från människor som har gått ur tiden. Ett problem som jag stötte på under materialinsamlingen var tillgången till privata arkiv. Svårast var det på Santa Úrsula där mitt arkivarbete började med att ta reda på om det överhuvudtaget fanns ett arkiv, vilket den dåvarande universitetsbibliotekarien höll för osannolikt. Efter ett detektivarbete med många informella samtal och mejl med Santa Úrsulas administration och vaktmästare fick jag reda på att det visserligen fanns ett arkiv men att detta var beläget i en lagerlokal i utkanten av Rio de Janeiro. Dessvärre fick jag av sekretesskäl inte tillgång till mer än Lygia Papes mapp. En annan svårighet gällde tillgången till konstnärernas privata arkiv. Under större delen av avhandlingsperioden var Papes och Clarks arkiv stängda för forskare. För att komma runt detta skaffade jag fram vitsord från nyckelpersoner på brasilianska universitet och inom konstvärlden som bedyrade vikten av att ge mig tillträde. Det fungerade så till vida att Papes arkiv gav mig tillgång till dokument som rörde hennes lärarundervisning, men inte till andra dokument. Här finns alltså ett ostuderat material som förhoppningsvis kommer att tillgängliggöras för framtida forskare. Clarks arkiv kom jag åt genom en person som mot löften om anonymitet tillgängliggjorde det digitaliserade arkivet. Som forskare behövde jag alltså använda olika strategier för att komma åt arkiv som inte omedelbart var tillgängliga, vilket är något som sällan diskuteras i metodologiska diskussioner om konstvetenskaplig arkivforskning.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> En jämförelse kan göras med svenska konstvetaren Lena Johannessons metodschema som inbegriper strategier för att samla in empiriskt material, men som förutsätter att forskaren har tillträde till arkiven där dessa material finns samlade. Lena Johannesson, "On the Irrational Remainder and the Instrumentalised Ego" i Dan Karlholm & Margaretha Rossholm Lagerlöf, *Subjectivity and Methodology in Art History* (Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet., 2003), s. 71.

### *Intervjuer och deltagande introspektion*

Jag har utfört sammanlagt åtta djupintervjuer som del av materialinsamlingen. Dessa fördes på portugisiska och spelades in, förutom i ett fall då informanten framförde önskan att tala utan bandspelare. Jag transkriberade intervjuerna, med undantag för vissa delar vilka bedömdes sakna relevans för avhandlingstexten. Innan intervjun informerades informanterna om mitt forskningsprojekt. De tillfrågades om de medgav att deras namn publicerades eller om de föredrog att vara anonyma. Merparten av intervjuerna (sex) gjordes med Papes före detta studenter och kollegor på Santa Úrsula. Jag saknade ett register över studenterna men fann en lista på personer som hade medverkat på en studentutställning som Pape organiserade på Museu de Arte Moderna i Rio de Janeiro 1978. Det gav mig en första ingång som följdes av ett så kallat snöbollsurval där informanterna själva fick rekommendera andra personer. När antalet potentiella informanter succesivt vidgades kunde jag identifiera och söka upp personer med särskild relevans för studien. Det strategiska urvalet utformades för att ge perspektiv på hur Papes undervisning uppfattades av hennes före detta studenter och kollegor. På det viset kom jag också i kontakt med och kunde intervju en lärare som hade fortsatt att undervisa i kurser som Pape utformade.

Det begränsade och icke-slumpmässiga urvalet av informanter ger ingen representativ bild av hur Papes undervisning har uppfattats. Genom att analysera intervjumaterialet i relation till andra historiska dokument som kursplaner och scheman framträder dock vissa mönster som grundar mina egna tolkningar och reflektioner. Informanterna kunde oftast ganska detaljerat redogöra för sina minnen av olika pedagogiska övningar, vilka av olika anledningar hade satt ett avtryck. De kunde även uppge sin syn på hur stämningen hade varit i klassrummet men hade svårare att redogöra för mer allmänna ämnen som exempelvis hur kurserna hade varit upplagda och hur de förhöll sig till varandra. Intervjuerna pågick i mellan 45 och 60 minuter och utgick från ett antal ämnesområden som hade förberetts i förväg. Dock användes inte ett strikt intervjuformulär, utan intervjun formades till stor del efter informanternas svar.

Lygia Clarks *Estruturação do Self* har huvudsakligen studerats utifrån analyser av hennes egna journalanteckningar, samt vad jag kallar deltagande

introspektion.<sup>76</sup> Det sistnämnda innebar att jag själv genomgick en behandling med *Estruturação do Self* med psykologen Gina Ferreira. Hon lärde sig att applicera behandlingsmetoden på 1980-talet och arbetade under en period parallellt med Clark. Ferreira har sedan dess använt metoden som del av sin egen psykologiska praktik. Jag behandlades på Ferrerias privata klinik mellan 3/3 och 16/3 2017 under tio sessioner, vilka varade i cirka en timme. Ferreira var införstådd i att min behandling gällde ett forskningsprojekt.

Företagsekonomen Maria Frostling-Henningsson diskuterar "introspektionen" som en vetenskaplig metod där ett fenomen studeras genom att forskaren vänder blicken inåt mot "ens egna perceptioner, tankar, känslor och motiv".<sup>77</sup> Detta ses som en ytterlighet av den självreflexion som kännetecknar en mer traditionell deltagande observation där forskaren använder sin egen kropp och subjektivitet som metodologiskt instrument. Samtidigt finns en problematik då introspektionen tycks underminera vetenskapliga ideal som transparens och kritisk distans. Litteraturvetaren Rita Felski ifrågasätter dock att den kritiska läsningen har etablerats som norm för vetenskaplighet inom humanistisk forskning. Istället lyfter hon fram ett antal "post-kritiska" läsarter där större utrymme ges åt forskarens förkroppsligade erfarenheter och känslor, som hon menar även kan användas som metod för kritisk reflektion.<sup>78</sup>

Min applikation av den introspektiva metoden i studien av *Estruturação do Self* motiveras också av hur denna behandling är utformad. Som klient får man ögonen övertäckta vilket oundvikligen leder till introspektion. Därför går det att anta att väsentliga aspekter av denna verksamhet inte går att komma åt genom analyser av exempelvis fotografier. En ytterligare motivation är att det introspektiva deltagandet gav en inblick i hur *Estruturação do Self* har levt vidare efter konstnärens död. Det som i strikt mening formar det empiriska underlaget för min studie är dock inte erfarenheterna utan mina fältanteckningar, vilka skrevs efter varje session. En svårighet med att översätta mina erfarenheter var att behandlingen vissa stunder satte mig i ett psykiskt tillstånd som kan liknas vid drömmar eller hallucina-

<sup>76</sup> Anledningen till att jag har valt att behålla den portugisiska titeln på Clarks behandlingsform är att jag vill betona att konstnären använder det engelska begreppet "Self". Detta diskuteras mer ingående i kapitel 3.

<sup>77</sup> Maria Frostling-Henningsson, *Kvalitativa metoder: introspektion, poesi, netnografi, collage och skuggning* (Lund: Studentlitteratur, 2017), s. 42.

<sup>78</sup> Rita Felski, *The Limits of Critique* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), kapitel 1. Elisabeth S. Anker & Rita Felski, "Introduction" i *Critique and Postcritique*, red. Elisabeth S. Anker & Rita Felski (Durham: Duke University Press, 2017), s. 1-28.

tioner. Precis som det kan vara svårt att minnas drömmar var det svårt att komma ihåg vad som hade hänt under behandlingen. Fältanteckningarna kan således liknas vid elliptiska episoder av ett skeende som till viss del undflydde det vakna medvetandet.

### Urval och material, samt etiska hänsynstaganden

Avhandlingen avgränsas till konstnärlig yrkesverksamhet i São Paulo och Rio de Janeiro mellan 1954 och 1984. Det finns många och goda exempel på konstnärer som på dessa platser hade stark förbindelse till konstruktivism och som också verkade inom andra yrkesområden än de rent konstnärliga. Jag inledde urvalet med att sammanställa en lista med konstnärer utifrån dessa kriterier. Det avgränsades sedan ytterligare mot konstnärer som yrkesarbetat under en längre tid på samma plats. Denna avgränsning motiverades av att jag ville lyfta fram konstruktivister som i sin yrkesverksamhet inte bara vände sig utåt mot offentligheten eller marknaden, vilket är ett mer utforskat ämne, utan också vände sig inåt mot subjekt i deras omgivning (arbetare, studenter, klienter). Urvalet tog också hänsyn till genomförbarhet, vilket satte gränsen för antalet konstnärskap som analyserades. Jag var även mån om att säkerställa att det empiriska materialet kunde inhämtas under mina studieresor till Brasilien, vilket fick mig att välja exempel som kunde studeras utifrån ett relativt lättillgängligt material. Genom urvalet av de Barros, Papes och Clarks uppnåddes också en spridning gällande yrkesområde och historisk period.

Källmaterialet som används är mångsidigt. För överblickbarhetens skull indelas det i de tre kategorierna 1) visuella källor, 2) skriftliga källor och 3) muntliga källor. De visuella källorna innefattar fotografier och ritningar i möbelkataloger, produktionsmanualer, logotyper, bokomslag, utställningskataloger, videokonst och olika sorters fotografisk dokumentation. De skriftliga källorna innefattar förutom texter i ovannämnda kataloger också litterära verk, memoarer, stadgar, kursplaner, transkriberade intervjuer genomförda av andra forskare och journalister, journalanteckningar, samt mina egna fältanteckningar skrivna under terapin med Clarks *Estruturação do Self*. När det gäller de transkriberade intervjuerna har de flesta hämtats från designhistorikern Mauro Claros privata arkiv. Han har i sina studier av Unilabor samlat in ett stort empiriskt corpus och genomfört intervjuer med idag framlidna personer. Deras utsagor har stor relevans för avhandlingen. Då jag använder mig av ett liknande material som Claro har jag i kapitlet noga angett vad som utgör mitt bidrag till forskningen.

Clarks journalanteckningar diskuteras mer utförligt i kapitel 3, men kan nämnas i korthet här. Hon förde journal över arbetet med *Estruturação do Self* mellan 1976 och 1983, även om det finns uppgifter att hon fortsatte att arbeta med denna behandlingsmetod fram till sin död 1988. På uppdrag av Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro sammanställde Gina Ferreira ett urval av dessa dokument i publikationen *Lygia Clark – Memória do corpo: glossário de casos clínicos* (1999) som finns tillgänglig i museets arkiv.<sup>79</sup> Ferrerias sammanställning utgör huvudkällan för avhandlingens analyser då denna är tillgänglig för andra forskare. Eftersom journalerna innehåller känsliga personuppgifter har Ferreira valt att anonymisera klienterna. Utöver detta används i undantagsfall även digitaliserade kopior av originalen som rymmer anteckningar från ett större antal sessioner än Ferrerias urval. Lygia Clarks arkiv tillgängliggör för närvarande inte dessa dokument annat än i undantagsfall då de innehåller känsliga personuppgifter. Min användning av materialet är att jag i originalen funnit material av betydande värde för forskningen, samt då jag menar att det etiska hänsynstagandet låter sig göras genom att som Ferreira anonymisera klienterna.<sup>80</sup>

De muntliga källorna har som nämnts inhämtats genom åtta djupintervjuer. Sju har spelats in med digital röstinspelare med ljudspår som kan beställas fram. Jag har även transkriberat de inspelade intervjuerna och översatt relevanta delar från portugisiska till svenska.

## Forskningsläget

Det allmänna forskningsläget om modern konstruktivistisk konst i Brasilien och andra sydamerikanska länder har expanderat och differentierats under det senaste decenniet. Den första publikationen om konstruktivismens överföring till brasiliansk konst skedde dock i mitten på 1980-talet med konstkritikern Ronaldo Britos *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Denna bok kan inte räknas som akademisk forskning men är ändå viktig då den kommit att framstå som en central referens i forskningsfältet, vilket nyligen har fått den inflytelserika amerikanska konst-

<sup>79</sup> Lygia Clark, *Lygia Clark – Memória do corpo: glossário de casos clínicos*, red. Gina Ferreira (Rio de Janeiro: Museu de arte moderna Rio de Janeiro, 1996).

<sup>80</sup> Här har jag utgått från de etiska riktlinjer som finns för forskning och studentuppsatser på Södertörns högskola: ”Informationsblad om förekommande personuppgiftsbehandlingar i studentuppsatser”. <https://www.sh.se/download/18.3f0d8bcf170f3c19b4a3489a/1585749108196/Informationsblad%20om%20f%C3%B6rekommade%20pers%20onuppgiftsbehandlingar%20i%20studentuppsatser.pdf> [hämtad 2021-01-20].



tidskriften *October* att publicera ett kapitel i engelsk översättning.<sup>81</sup> Britos bok har sina brister, men är ändå betydelsefull för avhandlingen då det etablerar ett perspektiv på hur europeisk och sovjetisk konstruktivism överstades av brasilianska konstnärer på 1950-talet. Han menar att deras översättningar behöver analyseras i relation till det politiska och kulturella klimatet i Brasilien, vilket stämmer med avhandlingens teoretiska utgångspunkt. Samtidigt problematiseras Britos konstkritiska utgångspunkt, som sällan nämns av senare forskare, vilket får honom att framhålla neokonkretismen (där Pape och Clark medverkade) som höjdpunkten i det ”brasilianska konstruktiva projektet”. Det grundade sig i en kritik av den São Paulo-baserade konkretismen som Brito såg som en dogmatisk applikation av europeisk konkretism och samtidigt som en återspeglning av den politiska ideologin i 1950-talets Brasilien. Detta antagande har förts vidare av senare forskning men grundas sällan på mer än vaga antydningar om konkretisternas verksamhet i andra sammanhang än de rent konstnärliga.<sup>82</sup> På denna punkt bidrar avhandlingen med ett kritiskt ifrågasättande som söker en fördjupad förståelse av såväl konkretisternas som neokonkretisternas konstnärliga yrkesverksamhet, samt dess biopolitiska implikationer.

På 2010-talet publicerades akademisk forskning om brasiliansk konstruktiv konst på engelska. Sérgio B. Martins redan nämnda *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949–1979* var den första mer systematiska analys av brasiliansk efterkrigskonst att publiceras på engelska. Ett annat centralt bidrag är Irene Smalls *Hélio Oiticica: Folding the Frame* som utgår från konstnären Hélio Oiticica.<sup>83</sup> Här ska också nämnas konsthistorikern Mónica Amors *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969* som expanderar forskningsfältet genom att studera den konstruktiva konstens betydelse för konstnärer i olika sydamerikanska länder.<sup>84</sup>

Som i avhandlingen ligger huvudpunkten hos Martins, Small och Amor på frågan om vad som hände med modern konstruktivism när den överstades av sydamerikanska konstnärer. Deras forskning innehåller flera intressanta uppslag för att reflektera över förbindelsen mellan den sydamerikanska moderna konsten och sociala, kulturella, institutionella och politiska faktorer. Samtidigt finns vissa genomgående svagheter och luckor; de

<sup>81</sup> Ronaldo Brito, ”Neo-concretism, Apex and Rupture of the Brazilian Constructive Project” i *October*, 161 (2017), s. 89-142.

<sup>82</sup> Brito 1999, s. 34ff; Martins 2013, s. 26f; Small 2016, kapitel 1.

<sup>83</sup> Small 2016.

<sup>84</sup> Mónica Amor, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969* (Oakland, University of California Press, 2016).

viktigaste för avhandlingen är avsaknaden av mer ingående analyser av konstnärernas yrkesverksamhet. Enligt mig begränsas därmed förståelsen av konstnärernas interaktioner med samhället. En annan svaghet i forskningen är att dikotomier har upprättats mellan konkretism och neokonkretism, där författarna tar ställning för den sistnämnda.<sup>85</sup> Genom att upprätta neokonkretism som teoretisk, kritisk och epistemologisk modell har forskningen gått miste om en mer specifik förståelse av de konkreta konstnärernas verksamhet. Det kan exemplifieras med Amor vars syfte är att spåra ”upplösningen av konventionella förhållningssätt till måleri och skulptur i verk som var symptomatiska för modernitetens fluktuerande rum och rytmer i regionen”.<sup>86</sup> För detta utgår hon ifrån den brasilianska neokonkreta poeten och konstkritikern Ferreira Gullars ”Teoria do não-objeto” [Icke-objektets teori, 1959]. Vad som däremot inte uppmärksammas är att Gullar formulerade sin teori som kritik mot den São Paulo-baserade konkretismen, vilket för honom och följaktligen även för Amor representerade ett mer konventionellt synsätt på modern konst än den ”upplösning” som skedde med neokonkretismen. Det upprättar en tolkningshierarki grundad på en avantgardistisk modell, vilket är något denna avhandling ämnar undvika.

I den allmänna litteraturen om konstruktivism i Sydamerika har konstnärernas yrkesverksamhet marginaliserats. Det finns dock artiklar som berör detta, särskilt vad gäller konkretisternas arbeten inom formgivning.<sup>87</sup> Vad som saknas är försök att syntetisera konstnärernas yrkesverksamhet inom olika områden till en historia om konstruktivism, vilket är vad avhandlingen bidrar med. Idén till denna ingång är som nämnts hämtad från forskning om sovjetisk konstruktivism som grundas i analyser av olika sorters yrkesarbete. Förutom Christina Kiaers *Imagine no Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* förs en dialog med Maria Goughs *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* som analyserar konstruktivisternas övergång från laboratoriefasen till industri-

<sup>85</sup> Martins 2013, kapitel 1. Small 2016, kapitel 1.

<sup>86</sup> Amor 2016, s. 2.

<sup>87</sup> *Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil*, red. Daniela Name, uts. kat. (São Paulo: Itaú Cultural, 2008); *Concreta '56: a raiz da forma*, red. Lorenzo Mammi, uts. kat. (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006); *Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940–1978*, red. Gabriela Rangel och Jorge F. Rivas Pérez, uts. katalog (New York: Americas Society, 2015) Aleca le Blanc, ”The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America” i *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, red. Pia Gotscheller et al., utst. katalog (Los Angeles, California: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017), s. 1-25.

produktion under 1920-talet.<sup>88</sup> För att kontextualisera de tre brasilianska konstnärer som analyseras i avhandlingen används även litteratur om Bauhaus och Ulmskolan som vid sidan av den sovjetiska konstruktivismen varit en av de viktigaste referenspunkterna för sydamerikanska konstnärer i detta fält. Här vill jag särskilt lyfta fram det sena 2010-talets forskning som tar ett större grepp på hur undervisningen på Bauhaus inte endast varit stilbildande för 1900-talets konst och design, utan också formade en syn på kroppen och andra aspekter förknippade med den moderna tillvaron.<sup>89</sup> Mina analyser av de Barros och Pape bidrar med en förståelse av hur också det biopolitiska arvet efter Bauhaus och Ulmskolan internationaliseras och transformeras genom att översättas av icke-europeiska konstnärer.

### *Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark*

Tyngdpunkten för forskningen om de Barros ligger i analyser av hans arbete som fotograf.<sup>90</sup> Även om hans fotografier inte är det huvudsakliga fokuset för min undersökning har de relevans i analyserna av de fotografier som han tog under arbetet med Unilabor. I konstvetenskaplig forskning har de Barros geometriska måleri från 1950-talet analyserats, medan hans arbete som formgivare nämnts mer sällan.<sup>91</sup> Mauro Claros studier om Unilabor är däremot betydelsefulla bidrag på det området. Claros empiriska arbete och diskussioner om kristendomens betydelse för Unilabor har varit centrala utgångspunkter i mina tolkningar. Hans analyser har däremot svagheten att de endast svepande placerar in de Barros i en konst-historisk kontext.<sup>92</sup>

<sup>88</sup> Kiaer 2005; Maria Gough, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005).

<sup>89</sup> Elisabeth Otto, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019); *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, red. Elizabeth Otto & Patrick Rössler (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019).

<sup>90</sup> Danielle Stewart, "Geraldo de Barros: Photography as Construction", *Hart*, 2 (2018), s. 73-92; Renato Rodrigues, "The Fotoformas of Geraldo de Barros: Photographic Experimentalism and the Abstract Art Debate in Brazil" *Leonardo* 44:2 (2011), s. 152-160.

<sup>91</sup> le Blanc 2017, s. 8ff; Amor 2016, kapitel 2.

<sup>92</sup> Mauro Claro, *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão* (São Paulo: Senac, 2004); Mauro Claro, *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária - São Paulo, 1963-1967*, doktorsavhandling (São Paulo: opubl., 2012). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-04032013-103923/pt-br.php> [hämtad 2021-01-07]. Geraldo de Barros arbete med formgivning diskuteras även i korthet i Gabriele Oropallo, "A linguagem secreta dos objetos: o desenho industrial de

Konsthistorikern och curatorn Luiz Camillo Osorio ger en bra introduktion till Papes konstnärskap från 1950-talet och framåt i artikeln ”Lygia Pape: Experimentation and Resistance”. Samtidigt är den med sin kronologiska genomgång av Papes konstverk symptomatisk för receptionen där hennes yrkesverksamhet som lärare har hamnat i skymundan.<sup>93</sup> Konsthistorikern Vanessa Rosa Machados doktorsavhandling *Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" – mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970* fokuserar på Papes och andra moderna konstnärers och arkitekters engagemang i den brasilianska folkulturen under 1960- och 1970-talen.<sup>94</sup> Detta kompletteras i min avhandling med en undersökning av hur lokal och regional arkitektur fångades upp som teman i Papes undervisning. Annan relevant forskning berör Papes verksamhet som grafisk konstnär och videokonstnär, vars relation till undervisningen är ett tema som diskuteras i mina analyser.<sup>95</sup>

Lygia Clark är den av de tre konstnärerna som har studerats mest. Filosofer Ricardo Nascimento Fabbrini skrev i början av 1990-talet sin doktorsavhandling *O espaço de Lygia Clark* (Lygia Clarks rum) där han redogör för centrala delar av hennes konstnärskap. Särskilt relevant för avhandlingen är Fabbrinis analyser av *Estruturação do Self* som han läser som en konstnärlig verksamhet.<sup>96</sup> På senare tid har Eduardo Augusto Alves de Almeidas skrivit en ambitiös masteruppsats på detta ämne som han i likhet med Fabbrini ser som en del av Clarks konstnärskap.<sup>97</sup> Problemet med dessa studier är att de grundas i konstnärens kommenterande utsagor snarare än i analyser av vad som i avhandlingen lyfts fram som det mest väsentliga materialet, nämligen

---

Geraldo de Barros” i red. Fabiana de Barros, Geraldo de Barros: Isso, utst. kat. (São Paulo: Edições SESC SP, 2013), s. 25-33.

<sup>93</sup> Luiz Camillo Osorio, ”Lygia Pape: Experimentation and Resistance”, *Third Text*, 20:5 (2006), s. 571-583.

<sup>94</sup> Vanessa Rosa Machado, *Dos "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" – mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970*, doktorsavhandling (São Paulo, opubl. 2010) <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/pt-br.php> [hämtad 2021-01-07].

<sup>95</sup> Adele Nelson, ”Sensitive and Nondiscursive Things: Lygia Pape and the Reconception of Printmaking”, *Art Journal*, 71:3 (2012), s. 26-45; Glória Ferreira, ”Irreverence and Marginality” i *Lygia Pape: A Multitude of Forms*, red. Iria Candela, utst. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2017), s. 46-51.

<sup>96</sup> Ricardo Nascimento Fabbrini, *O espaço de Lygia Clark*, doktorsavhandling (São Paulo: Editora Atlas, 1994), kapitel 6.

<sup>97</sup> Eduardo Augusto Alves de Almeida, *Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas* (Masteruppsats) (São Paulo, opubl. 2013) <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-18122013-143444/pt-br.php> [hämtad 2021-02-03].

journalerna och erfarenheten av att vara klient. Psykologen Suely Rolnik har skrivit flera texter om Clark, vilka har bidragit till avhandlingen i synnerhet när det gäller förståelsen av de psykologiska dimensionerna av *Estruturação do Self*.<sup>98</sup> För att kontextualisera Clarks verksamhet används konsthistorikern Kaira Cabañas *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* som redogör för interaktionen mellan modern konst och psykologi under 1900-talet i Brasilien.<sup>99</sup>

## Disposition

Avhandlingen består av fyra kapitel. Det första kapitlet undersöker Geraldo de Barros arbete som administratör och formgivare på det kristna arbetar-köoperativet Unilabor i São Paulo. Jag diskuterar hur de Barros, som var med och bildade konkretistgruppen *Grupo Ruptura* i början av 1950-talet, skapar förbindelser mellan konstruktivism och dominikansk kristendom. Det analyseras som återaktualisering av det antropofaga förhållandet till kristendomen som diskuteras av Oswald de Andrade, men också som försök att förverkliga den sovjetiska konstruktivismens avantgardedröm om att skapa konst i interaktion med industrin. Kapitlet undersöker vad som händer med den existentiella och politiska innebörden av denna vision när de Barros översätter den till en kristen fabrik.

Det andra kapitlet fokuserar på Lygia Papes arbete som lärare och ämnesansvarig på kurser i arkitektur på högskolan Santa Úrsula från mitten av 1970-talet till tidigt 1980-tal. Utifrån kursplaner och intervjuer med Papes före detta studenter analyseras hennes pedagogiska övningar och studentutställningen på Museu de Arte Moderna 1978. Frågan om hur Papes pedagogiska arbete förhåller sig till den brasilianska militärdiktaturens auktoritära modernisering och stadsplanering är ett huvudspår. Kapitlet diskuterar Papes pedagogiska program för att forma en kritiskt medveten arkitektur med grund i det lokala hantverksmässiga byggandet. Det sätts i förbindelse med den historiska konstruktivismens utopiska förhållningssätt till arkitektur som instrument för att skapa en bättre morgondag, samt till den rasistiska biopolitik som genomfördes under diktaturen.

<sup>98</sup> Suely Rolnik, "Politics of Flexible Subjectivity: The Event Work of Lygia Clark" i *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, red. Terry Smith, Nancy Condeey & Okwui Enwezor (Durham: Duke University Press, 2006); Suely Rolnik, "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica", *Concinnitas*, 1:26 (2015) s. 104-112.

<sup>99</sup> Cabañas 2018, kapitel 1-3.

Det tredje kapitlet analyserar Lygia Clarks arbete med *Estruturação do Self* som konstnären arbetade med från slutet av 1970-talet till mitten av 1980-talet. Clark tog emot klienter i sitt hem och behandlade dem med något hon kallade ”relationella objekt” för att framkalla affekter och hallucinatoriska sinnesstämningar. Kapitlet ifrågasätter bilden av att Clark med detta arbete lämnade konsten bakom sig och föreslår att man läser det som moment i en mer omfattande historia om interaktioner mellan modern konst och psykologi. Ett ytterligare fokus handlar om hur *Estruturação do Self* förhåller sig till normativa uppfattningar om konstruktivismen som en politisk konstform. Kapitlet tar sig an denna fråga genom vad psykologen Félix Guattari under sina föreläsningar och möten med sociala rörelser i Brasilien kallade ”molekylär revolution”. Jag tolkar *Estruturação do Self* som ett exempel på vad Guattari såg som nödvändigheten av att involvera det omedvetna som del av kampen för det brasilianska samhällets återdemokratisering på 1980- och 1990-talen.

I avhandlingens sista kapitel diskuteras de viktigaste resultaten från de tre analyskapitlen med utgångspunkt i frågeställningarna. Detta avsnitt syntetiserar resultaten och för också en epistemologisk diskussion om hur dessa kan integreras med och problematisera förutvarande definitioner av konstruktivism. Slutligen nämns med utgångspunkt i analyserna förslag på framtida forskning inom det studerade området.

## Konstnärspresentationer

### *Geraldo de Barros*

Geraldo de Barros föddes i São Paulo 1923 och var under sin karriär verksam som målare, möbelformgivare, grafiker och fotograf. På 1940-talet studerade han teckning och måleri på Clóvis Gracianos och Yoshiya Takaokas ateljéer i São Paulo. De tillhörde en äldre generation målare och lärde den då 20-åriga de Barros att måla nakenstudier och landskap i kubistisk och impressionistisk stil.<sup>100</sup> Under perioden var de Barros även aktiv som konstfotograf och som medlem i fotoklubben Foto Cine Clube Bandeirantes. Hans fotografier från den tiden skildrar bland annat framväxten av det moderna São Paulo och visar ett intresse för fotografiets geometri. de Barros har även experimenterat med fotografiets materialitet genom att skrapa

<sup>100</sup> ”Geraldo de Barros” i *Enciclopédia Itaú Cultural* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6490/geraldo-de-barros> [hämtad 2021-01-20].

negativet med torr nål eller addera nya bildelement med tusch. Som fotograf har de Barros även arbetat med så kallade fotogram där det abstrakta spelet mellan ljus och skugga utgör motivet.

Det var också som fotokonstnär som de Barros först slog igenom. 1950 visades hans första separatutställning *Fotoformas* på det nyetablerade konstmuseet Museu de Arte de São Paulo (MASP) i São Paulo. Efter utställningen tilldelades de Barros ett stipendium för att studera på École National Supérieure des Beaux-Arts i Paris. Han flyttade till Paris 1951 och studerade konst med inriktning mot litografi. Under sin europavistelse besökte de Barros den sydtyska staden Ulm och deltog i en sommarkurs i grafik med Otl Aicher på stadens folkhögskola. Här kom han också i kontakt med den konkreta konstnären och grafikern Max Bill som var rektor för Ulmskolan 1953–1956. Bill fick ett stort genomslag i 1950-talets brasilianska konstvärld efter att hans skulptur *Dreiteilige Einheit* (1948–1949) prisbelönades vid första São Paulo-biennalen 1952.<sup>101</sup> de Barros medverkade på samma biennial och även han tilldelades ett pris för en gravyr skapad under konstutbildningen i Paris.<sup>102</sup>

1952 formade de Barros *Grupo Ruptura* tillsammans med konstnärerna Luís Sacilotto, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw och Leopold Haar. Deras grupputställning på Museu de Arte Moderna São Paulo (MAM-SP) ses som startskottet för den brasilianska konkretismen. Flera av konstnärerna hade invandrat från Öst- och Central-europa, vilket komplicerar den nationella beteckningen.<sup>103</sup> *Grupo Ruptura* kritiserade den figurativa moderna konst som hade etablerats i Brasilien under första hälften av 1900-talet. För de Barros del innebar detta en uppgörelse med hans konstnärliga skolning som Gracianos och Takaokas elev. Första gången de Barros måleri visades för en europeisk publik var 1960 på utställningen *Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung* på Helmhaus i Zürich som organiserades av Bill. Vid den tiden hade de Barros dock närmast upphört med sitt geometriska måleri, vilket han återkom till först på 1970-

<sup>101</sup> Brito 1999, s. 34; Angela Lammert, "The 'Swiss Watchmaker' and the 'Jungle in Construction' – Max Bill and Modernism in Brazil or What is Modern art?" i *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien = O desejo da forma*, red. Robert Kudielka, Angela Lammert & Luiz Camillo Osorio, utst. kat. (Berlin: Akademie der Künste, 2010), s. 259-269.

<sup>102</sup> Amanda Hopkins "Bienale de São Paulo" i *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, red. Daniel Balderston, Mike Gonzalez & Ana M. López (London: Routledge, 2000), s. 192.

<sup>103</sup> Waldemar Cordeiro (Italien), Anatol Wladyslaw (Polen), Leopoldo Haar (Polen), Lothar Charoux (Österrike) och Kazmer Féjer (Ungern).

talet. Det kan delvis förklaras med att han mellan 1954 och 1964 arbetade som administratör och formgivare på Unilabor. Däremot fotograferade han kooperativets möbler och omformade även dessa till abstrakta fotogram. Han var även verksam som grafiker och formgav en mängd affischer och logotyper (inklusive Unilabors), ofta i samarbete med Alexandre Wollner och Rubens Martins med vilka han hade grundat den grafiska studion *Form-Inform* 1957.

När de Barros lämnade Unilabor startade han möbelföretaget *Hobjeto Móveis* i São Paulo och intresserade sig även för den amerikanska popkonsten. Det fick honom att återuppta måleriet och han skapade stora, färgsprakande porträtt och skildringar av vardagsföremål i popstil. På 1960- och 1970-talen medverkade de Barros även i konstnärskollektivet *Grupo Rex* som ordnade happenings, utställningar och föreläsningar på sitt galleri i São Paulo. Det var med sin popkonst som de Barros fick ett bredare genomslag i Europa då han representerade Brasilien på den 42:a Venedigbiennalen (1986).<sup>104</sup> Vid den tiden återupptog de Barros arbetet med nonfigurativ konst och skapade en serie målningar med titeln *Jogo de dados* (Tärningsspel, 1991) som utgör ett femtiotal variationer på en svartvit geometrisk form. Det arbetet lade grunden för ett offentligt konstverk som uppfördes i São Paulos tunnelbana där olikfärgade paneler konstruerats på ett sätt som får dess yta att framträda som kubiska volymer

### *Lygia Pape*

Lygia Pape föddes i Rio de Janeiro 1927 och inledde sin konstnärskarriär under tidigt 1950-tal med studier på den polsk-brasilianska konstnären Fayga Ostrowers ateljé i staden. Här lärde hon sig akvarell, teckning och gravyr samt började arbeta med träsnitt. Papes första utställning var *I Exposição Nacional de Arte Abstrata* (Den första nationella utställningen av abstrakt konst, 1953) som Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro (MAM-RJ) hade arrangerat på ett hotell i Petrópolis.<sup>105</sup> Hon var med och grundade *Grupo Frente* i mitten av 1950-talet som i likhet med *Grupo Ruptura* influerades av konstruktivistiska strömningar i europeisk, rysk och brasiliansk konst. 1956 deltog Pape i vandringsutställningen *Exposição Nacional*

—  
<sup>104</sup> "Geraldo de Barros", *Enciclopédia Itaú Cultural*.

<sup>105</sup> 1952 installerades MAM-RJ i Palácio Gustavo Capanema, som vid den tidpunkten användes av *Ministério de Educação e Saúde* [Utbildnings- och folkhälsomyndigheten] i centrala Rio de Janeiro. 1958 invigs (delar av den) nuvarande museibyggnaden utformad av arkitekten Affonso Eduardo Reidy längs med Flamengoaviken i Rios södra centrala zon.



de Arte Concreta (Nationell utställning av konkret konst) som också visade verk av de Barros och Clark. Efter detta påbörjades den konflikt mellan konkretister från São Paulo och Rio de Janeiro som föranledde formandet av neokonkretismen. Pape skrev under Manifesto Neoconcreto (Neokonkret manifest, 1959) och deltog i gruppens utställningar. Som neokonkretist arbetade hon med måleri och träsnitt. Hon publicerade även abstrakt geometriska artist's books, samt skapade Ballet Neoconcreto (Neokonkret balett, 1958–1959) där dansare kläddes i geometriska kuber till en koreografi baserad på dikter av poeten Reynaldo Jardim.<sup>106</sup>

På 1960-talet diversifierades Lygia Papes verksamhet ytterligare genom arbeten med produktdesign. Vid den tiden formgav Pape också affischer och titeltexter för filmer, samt gjorde egna videokonstverk.<sup>107</sup> Som många neokonkretister sökte sig Pape på 1960- och 1970-talen till konstnärliga uttryck som med dagens vokabulär kan kallas deltagandekonst och installationer. Ett av hennes mest berömda verk är *Divisor* (Avdelaren, 1967–1968) där deltagare stoppar in sina huvuden i ett lakan i monumental storlek som de sedan bär i offentliga rum.

På 1960-talet började Pape sin karriär som lärare med att ge kurser på MAM-RJ. Hon anställdes som lärare i arkitektur på det privata, katolska universitetet Santa Úrsula 1972 där hon arbetade till 1985. Därefter undervisade Pape på konstskolan Escola de Belas Arte/Universidade Federal do Rio de Janeiro. På 1970-talet kuraterade Pape utställningen *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950–1962* som visade konkret och neokonkret konst från 1950-talet på museer och gallerier i São Paulo och Rio de Janeiro. Utställningen genererade ett pånyttfött intresse för dessa konstyttringar hos brasilianska konstkritiker och konsthistoriker. Bland annat lånade Ronaldo Brito titeln till sin tidigare nämnda bok om brasiliansk 1950-talskonst från denna utställning och det publicerades även en antologi med samma titel.<sup>108</sup> Under perioden tog Pape även masterexamen i filosofi på Universidade Federal do Rio de Janeiro med uppsatsen *Catiti Catiti, na Terra dos Brasis* (1980) som diskuterar brasiliansk arkitektur och konst med utgångspunkt i antropofagin.<sup>109</sup>

<sup>106</sup> ”Lygia Pape”, *Enciclopédia Itaú Cultural* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/lygia-pape> [hämtad 2021-01-21].

<sup>107</sup> Ferreira 2017, s. 46f.

<sup>108</sup> *Projeto construtivo na arte: 1950–1962*, red. Aracy A. Amaral (Rio de Janeiro & São Paulo: Museu de Arte Moderna, Pinacoteca do Estado, 1977).

<sup>109</sup> Lygia Pape, *Catiti Catiti, na Terra dos Brasis*, masteruppsats (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, opubl. 1980). Lygia Papes arkiv.

På 2000-talet fick Pape ett större internationellt genomslag. Hennes storskaliga installationer i *Tteia*-serien visades på den 53:e Venedigbiennalen (2009) med Daniel Birnbaum som konstnärlig ledare. På 2010-talet visades retrospektiven *Lygia Pape: Magnetized Space* på Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía i Madrid 2011 och *Lygia Pape: A Multitude of Forms* på The Metropolitan Museum of Art i New York som tillgängliggjorde Papes konstnärskap för en europeisk och nordamerikansk publik.

### *Lygia Clark*

Lygia Clark föddes i Belo Horizonte 1920. Som många moderna konstnärer från Sverige och andra länder studerade hon i början av 1950-talet måleri på den franska konstnären Fernand Légers konstskola i Paris. Sedan medverkade hon tillsammans med bland andra Pape i *Grupo Frente* och var en av neokonkretismens förgrundsgestalter. Vid den tiden skapade hon den uppmärksammade serien *Bichos* (Djuren, 1960), en sorts fristående kinetiska skulpturer som betraktaren kunde interagera med. På 1960-talet utmynnade Clarks intresse för betraktarens deltagande bland annat i vad hon kallade ”proposições”. Dessa bestod av instruktioner eller förslag på sinnlig interaktion med olika sorters konstobjekt. På 1960-talet visades Clark i Europa bland annat med en utställning på Signals Gallery i London 1965. Under en kortare period arbetade hon även som lärare för dövstumma på Instituto Nacional de Educação dos Surdos i Rio de Janeiro.<sup>110</sup>

På 1970-talet flyttade Clark till Paris som reaktion på den politiska situationen i Brasilien där militärjuntan hade installerat sig vid makten. Hon fortsatte sin karriär som lärare med att undervisa i konst på Faculté d’Arts Plastiques St. Charles, Sorbonne. Clarks kurs hade rubriken *Espaço do corpo* (Kroppens rum) och hon återanvände sina propositioner som pedagogiskt material, samt utvecklade i samarbete med studenterna vad hon kallade ”relationella objekt”.<sup>111</sup> På 1970-talet skrev Clark även den litterära fabeln *Meu Doce Rio* som publicerades i Brasilien 1985. När Clark återvände till Rio de Janeiro 1976 påbörjade hon arbetet med *Estruturação do Self* som pågick till 1984. Hon dokumenterade sitt arbete med fotografier och genom att medverka i dokumentären *Memória do corpo* regisserad av Mário Carneiro.

Clarks stora internationella genomslag skedde som för många brasilianska moderna konstnärer postumt. 1997 visade Documenta X i Kassel ett

<sup>110</sup> ”Lygia Clark”, *Enciclopédia Itaú Cultural* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark> [hämtad 2021-01-21].

<sup>111</sup> Fabbrini 1991, s. 157ff.

urval av hennes deltagandekonst. Samma år visades retrospektiven *Lygia Clark* på *Fundació Antoni Tàpies* i Barcelona. På Antoni Tàpies tilläts deltagare att interagera med repliker av Clarks verk, vilket låg i linje med konstnärens intention. Hennes första mer omfattande separatutställning i USA skedde på MoMA i New York som 2014 visade *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*.



## 1. Kristet snickeri: Geraldo de Barros på arbetarkooperativet Unilabor

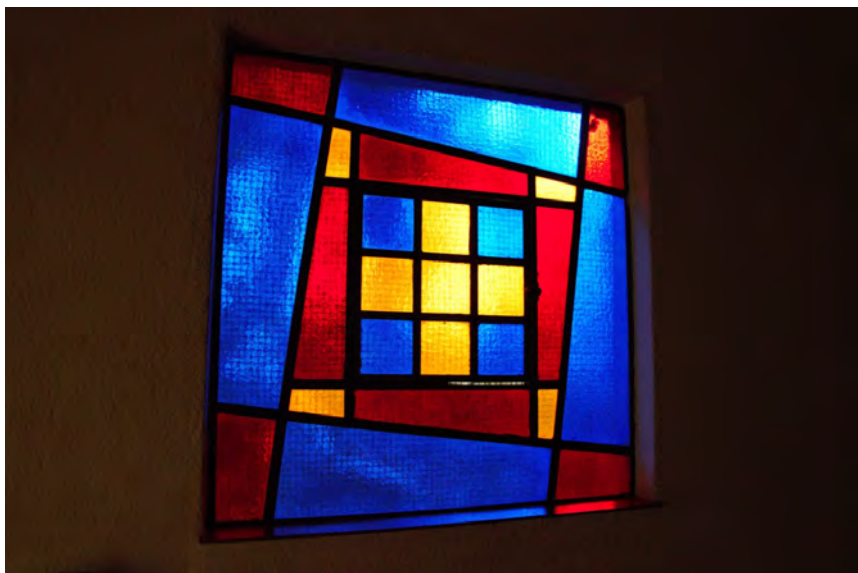


Bild 2: Geraldo de Barros, glasmålning i Capela do Cristo Operário, ca: 1953/154. Fotograf Mauro Claro (2021).

I sakristian till det dominikanska kapellet Capela do Cristo Operário i São Paulo finns denna glasmålning av konstnären Geraldo de Barros. Han målade den i början av 1950-talet då han också grundade arbetarkollektivet Unilabor tillsammans med bland andra den dominikanske kapellmästaren João Batista. Capela do Cristo Operário ligger i Ipiranga som efter andra världskriget var en segregerad och eftersatt förort till São Paulo utan asfalterade vägar, och med bristfällig eltillförsel och socioekonomiska problem. Denna geometriska fönstermålning skapades alltså under andra förutsättningar än de som de Barros hade när han ställde ut sina konstverk på de moderna konstinstitutionerna i São Paulos innerstad. Samtidigt går det att känna igen hans konkretistiska formspråk också på denna fönstermålning. Den är skapad för ett undanskymt och ganska litet fönster vars storlek

ungefär motsvarar måtten för hans målningar från samma period. Fönstermålningen har en struktur bestående av horisontella och vertikala linjer som utgår från fönstrets kvadratiske form. De diagonala linjerna i den yttre delen av målningen åstadkommer en rörelse som snedställer strukturen och får den att se ut att hamna i obalans. De gula, blå och röda färgfälten hålls isär genom blyinfattningar, men förhåller sig också till varandra i en spegelvänd symmetri. När solen ligger på i sakristian lyser färgerna med ökad intensitet.

Fönsteröppningen i målningens mitt struktureras av ett likformigt gult kors som skänker en stabilitet åt hela kompositionen. Genom att vara placerad i sakristian får fönstermålningen också en kristen andemening. I det perspektivet blir korset på fönsterluckan inte endast nonfigurativ, utan även en kristen symbol. Vad en sådan sammanfogning av konstruktivistisk konst och kristendom innebär för förståelsen av dessa begrepp är det övergripande temat för detta kapitel. Det undersöks genom analyser av de Barros arbete som möbelformgivare på det kristna kooperativet Unilabor, vars verksamhet under 1950- och 1960-talen pågick endast ett stenkast från kappellet. I konstruktivismens historia finns exempel på konstnärer som arbetat på verkstäder och fabriker. När denna verkstad styrs av en kristen organisation, vilket var fallet med Unilabor, problematiseras dock den gängse historieförståelsen. Sovjetisk konstruktivism identifierade sig som motpol till kristendomen. Dessa konstnärer verkade för framväxten av en socialistisk tillvaro som hade lämnat den borgerliga och kristna individen bakom sig.<sup>112</sup> Som vi såg i avhandlingens inledning har konstruktivistiska rörelser i Europa däremot förknippats med övergången från en materialistisk till en mer andlig konst. Inte heller denna andlighet brukar dock förknippas med kristendom, vilket antyder att analyser av de Barros arbete på Unilabor kan definiera konstruktivism på ett sätt som skiljer sig från det vedertagna historiografiska mönstret. Trots att de Barros anses ha spelat en viktig roll för den moderna konstens framväxt i Brasilien har hans verksamhet på Unilabor inte heller fångats upp av konstvetenskapen. Vad som utesluts från konsthistorien är således inte själva konstnären, utan hans yrkespraktik som formgivare och administratör på detta kristna möbelföretag.

---

<sup>112</sup> Denna transfiguration var för övrigt en strävan som de sovjetiska konstruktivisterna har ansetts dela med andra delar av det historiska avantgardet. För en intressant analys, se Alberto Toscano, "The Promethean Gap: Modernism, Machines, and the Obsolescence of Man", *Modernism/Modernity*, 23:3 (2016), s. 593.

## Unilabor: Konkretism som andligt arbete



Bild 3: Fotografi av Capela do Cristo Operário. Arkitektur av med trädgård planlagd av Roberto Burle Marx. Fotograf: Geraldo de Barros, ca: 1954.

Geraldo de Barros beslut att grunda Unilabor föranleddes av att han hade gift sig i Capela do Cristo Operário och utvecklat en vänskapsrelation med João Batista. Bakom beslutet ligger dock mer än vad som låter sig förklaras med hänvisningar till konstnärens biografi. Det nyöppnade Museu de Arte Moderna i São Paulo (MAM-SP) finansierade och producerade kapellets konstnärliga utsmyckning. Förutom de Barros glasmålning innefattade denna utsmyckning verk av de brasilianska konstnärerna Alfredo Volpi, Yolanda Mohalyi och Moussia Pinto Alves. Dessutom hade den berömda landskapsarkitekten Burle Marx anlagt kapellets trädgård. Mauro Claro förklarar museets beslut att finansiera den konstnärliga utsmyckningen av

Capela do Cristo Operário med det informella nätverk som på 1940-talet etablerades mellan dominikanorden och personer inom den brasilianska konstvärlden. Han lyfter särskilt fram relationen mellan den dominikanske brodern Benevenuto de Santa Cruz, som var redaktör för det kristna förlaget *Duas Cidades*, och mecenaten Francisco Matarazzo Sobrinho som grundade både MAM-SP och São Paulo-biennalen.<sup>113</sup> de Barros ingick i detta nätverk efter att ha ställt ut på MAM-SP, Museu de Arte São Paulo (MASP) och São Paulo-biennalen. Det har också varit dessa institutioner som tidigare forskning brukar lyfta fram som betydande för överföringen av konstruktiv konst till Sydamerika.<sup>114</sup> de Barros samverkan med dominikanerna visar dock behovet av att utvidga konsthistorieskrivningen med analyser av de religiösa nätverkens betydelse för konstnärens praktiker.

En ytterligare bakgrund till de Barros samarbete med dominikanerna kan spåras till hans konstnärliga bevekelsegrunder vid denna tid. På 1950-talet ingick de Barros som sagt i den konstruktivistiska konstyttring som i Brasilien spreds under beteckningen ”concretismo”.

Efter andra världskriget etablerades den konkreta konsten som en gemensam front för konstnärer från Paris och andra delar av Europa, inklusive Sverige, inställda på att återaktualisera det konstruktivistiska arvet. Det etablerades även transkontinentala nätverk som kopplade samman europeiska institutioner och aktörer med likasinnade i Sydamerika.<sup>115</sup> Jag nämnde i min inledande presentation att de Barros färdades i detta nätverk och på 1950- och 1960-talen utbildades och visade sin konst i både Brasilien och Europa. Han hade bland annat en nära relation till europeiska konkretister som Max Bill och Otl Aicher, vilka han också besökte under sin studietid i Ulm.

Som konkretist deltog de Barros i *Grupo Rupturas* uppmärksammade utställning på MAM-SP 1952. I samband med detta skrev han under gruppens manifest där man presenterade sig som det moderna ”brottet” (*ruptura* betyder också brott på portugisiska) vilket lämnade den arkaiska och figurativa konsten bakom sig. Det innebar även ett avståndstagande från den moderna figurativa konst som hade etablerats i Brasilien under 1900-talets av målare som Candido Portinari och Lasar Segall.<sup>116</sup> På liknande sätt som konkretistgrupper i Europa (som *Groupe Espace*) och Argentina (som

<sup>113</sup> Claro 2001, s. 57ff.

<sup>114</sup> Small, 2016, kapitel 1; Amor 2016, kapitel 2; Martins 2013, kapitel 1.

<sup>115</sup> Small 2016, s. 23; Amor 2016, kapitel 1.

<sup>116</sup> Martins 2013, s. 26.



*Madí*) strävade Grupo Ruptura mot ”experiment som tenderar mot förnyelsen av den visuella konstens essentiella värden (rum-tid, rörelse och materia)”.<sup>117</sup> Denna konstsyn utgick från en utvecklingslinje inom den konstruktivistiska traditionen som kan härledas till manifestet *Art Concret* (1930), vilket som tidigare nämnts författades av bland andra Theo van Doesburg och Otto G. Carlsund.<sup>118</sup> Den konkreta konsten har även rötter i den ryske konstnären El Lisitskijs tolkning av konstruktivism. Till skillnad från andra sovjetiska konstruktivister som Alexandr Rodtjenko och Varvara Stepanova ville han inte tillkännage måleriets slut, utan upprättade istället ett icke-hierarkiskt system mellan konstarter som förenades i utforskandet av bland annat form, rum och rörelse.<sup>119</sup>

Konstnärerna i *Grupo Ruptura* återkopplade även till den för konstruktivismen grundläggande föreställningen om socialt engagerad konst. Deras formexperiment ansågs behöva kombineras med strategier för att, som det står i manifestet, ”förläna konsten en definierad plats inom det nutida andliga arbetets fält”.<sup>120</sup> Tidigare forskning har förstätt Rupturagruppens föreställning om ”andligt arbete” som ett uttryck för deras syn på geometrisk konst som intellektuell aktivitet. Det har även understrukits att konkretisterna betraktade konstverk och även sina arbeten med grafisk formgivning och reklam som kognitiva och visuella övningar.<sup>121</sup> Irene Small ser detta som en viktig aspekt av de brasilianska konkretisternas strävan efter att modernisera landets materiella och visuella kultur. Hon menar dessutom att Rupturagruppen fyllde en ideologisk funktion i efterkrigstidens brasilianska samhällsbygge som utgick från att betraktare och konsumenter skulle formas efter den moderna konstens principer.<sup>122</sup>

Det brasilianska 1950-talet kännetecknades av accelererad industrialisering och urbanisering, vilket var särskilt märkbart i storstäder som São Paulo och Rio de Janeiro. Efter årtionden av Gétulio Vargas diktatur etablerades vid denna period ett politiskt program som har kommit att kallas *desenvolvimentismo*. Det grundades på begreppet utveckling (”desenvolver”) och har främst kommit att förknippas med president Juscelino Ku-

<sup>117</sup> Lothar Charoux et al. ”Rupturamanifestet” (1952), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 85.

<sup>118</sup> Small 2016, s. 23ff; Martins 2013, s. 24; Mammi 2006, s. 36.

<sup>119</sup> Lodder 2003, s. 30.

<sup>120</sup> Charoux et al, 2018, s. 85.

<sup>121</sup> Small 2016, s. 26ff; Martins 2013, s. 26; Brito 1999, s. 61; Mammi 2006, s. 36f.

<sup>122</sup> Small 2016, s. 28.

bitscheks mandatperiod (1956–1961) och hans program för att åstadkomma ”femtio års utveckling på fem år”. Här fanns en förväntan om att Brasilien genom industrialisering och ekonomisk tillväxt skulle emanciperas som en del av den globaliserade moderna världen. Den hypermoderna huvudstaden Brasília invigdes 1961 som arkitektonisk symbol för landets utveckling, men har även kritiserats för att exkludera arbetarklassen och de fattiga migrantarbetarna som byggde staden.<sup>123</sup> Sérgio B. Martins läser således *desenvolvimento* som en politisk ideologi menad att ”släta över” de sociala och etniska skiljelinjer som kännetecknar det brasilianska samhället. Det är också detta som han, med utgångspunkt i Ronaldo Brito, förstår som konkretismens politiska funktion.<sup>124</sup>

Konsthistoriker har alltså sett tydliga likheter mellan den brasilianska konkretismen och det statliga utvecklingsprogram som formulerades på 1950-talet, där konkretisterna inte endast ansågs vilja modernisera och utveckla konsten, utan också uppdatera konsumtionen efter moderna mönster. Small ser detta som den huvudsakliga förklaringen till att konkretisterna på 1950- och 1960-talen sökte en interaktion med industrin och då i synnerhet reklambranschen. Istället för att motivera en kritisk reflektion över moderniseringsprojektet menar hon att konkretisterna såg det som sin uppgift att forma konsumenter ”vars perceptuella vanor förekom det framväxande industriella samhället”.<sup>125</sup> I det perspektivet anses konkretisternas ”andliga arbete” ha utmynnat i en interaktion med yrkeslivet som ytterst varit menad att anpassa tillvaron efter de kommersiella normer som ansågs gälla för det framväxande moderna industrisamhället.

### *Den katolska verkstaden*

Unilabor existerade mellan 1954 och 1967. Framdrivet av den starka ekonomiska tillväxten i Brasilien under andra hälften av 1950-talet växte det till ett medelstort möbelföretag med ett femtiotal medlemmar, varav alla var män. Unilabors modernt designade möbler kombinerade brasilianska träslag med industriella material och såldes i finare shoppingdistrikt i São Paulo, Rio de Janeiro och Belo Horizonte. Inledningsvis skedde verksamheten i en mindre verkstad men 1960 flyttades produktionen till en nybyggd och moderniserad fabriksanläggning med separata verkstäder för trä, metall

<sup>123</sup> Small 2016, s. 94f.

<sup>124</sup> Martins 2013, s. 27. Jfr. Brito 1999, s. 38ff.

<sup>125</sup> Small 2016, s. 28.

och tyg samt sällskapsrum och bibliotek.<sup>126</sup> Designhistorikern Maria Cecilia Loschivo dos Santos identifierar Unilabor som ett av de marknadsledande företagen på den framväxande moderna möbelmarknaden. Därmed var de Barros delaktig i att förändra konsumtionsmönstret hos den urbana övre medelklassen i Brasilien som tidigare hade föredragit finsnickrade möbler.<sup>127</sup> På den punkten korresponderade således hans yrkesverksamhet på Unilabor med Smalls förståelse för de brasilianska konkretisternas samhällsfunktion som diskuterades ovan.

I vissa aspekter skilde sig dock Unilabor från andra företag på efterkrigstidens brasilianska möbelmarknad. Dessa skillnader är även relevanta för att beskriva förhållandet mellan de Barros verksamhet och andra konkretisters arbeten inom formgivning och reklam. En betydande skillnad var att de Barros på Unilabor verkade som del av en kooperativ företagsstruktur. Under Vargas diktatur hade kooperativ varit förbjudna och som Claro påpekar kan Unilabor ses som en del av processen att demokratisera landets industriella sektor.<sup>128</sup> Som medlem i Unilabor gavs man en röst i frågor som rörde administration och ekonomi. Vartannat år beslutade medlemmarna om vem som skulle vara kooperativets chef men under tiden kunde chefen avsättas och en annan medlem röstas fram som ersättare. Detta inträffade redan efter ett par år då medlemmarna beslutade sig för att utesluta den dåvarande chefen Justino Cardoso från kooperativet.<sup>129</sup> Unilabors medlemmar var även delaktiga i besluten om att anta nya medlemmar till kooperativet, vilket skedde genom omröstning. Som medlem gavs man en andel av Unilabors kapital, vars värde grundades på antalet arbetstimmar och som sedan kunde lösas ut vid ett eventuellt utträde.

En annan betydande skillnad mellan Unilabor och andra företag var att kooperativet baserades på en kristen värdegrund. Denna reglerades i ett avsnitt i stadgarna som hade formulerats av João Batista och rubricerades: ”Da moral comum aos companheiros” (Medarbetarnas gemensamma moral). Den moraliska riktlinjen sammanfattades i följande paragraf:

Arbetsgemenskapen Unilabor kan varken förstås eller dess anda respekteras om det inte bland medlemmarna finns en allmän överenskommelse angående

<sup>126</sup> Claro 2012, s. 89ff.

<sup>127</sup> Maria Cecilia Loschivo dos Santos, *Móvel moderno no Brasil* (São Paulo: Senac, 2017), s. 32ff.

<sup>128</sup> Claro 2004, s. 51.

<sup>129</sup> Alfredo Lopes da Silva, *Ad memoriam Unilabor: Nascimento e fim* (São Paulo, odat., opubl.), Mauro Claros arkiv, s. 12.

vissa grundläggande värden om livet och människan, familjen och samhället, arbetet och det allmänna bästa. Det kan med andra ord inte finnas någon gemenskap om det inte också finns en gemensam moral.<sup>130</sup>

Den gemensamma moralen specificeras sedan med ett tjugotal paragrafer. Dessa betonar bland annat värdet av ärlighet medan lögn och andra slags sammansvärjningar sågs som ett giltigt skäl för att utesluta en medlem från kooperativet. En annan viktig punkt sammanfattas med vad som i stadgarna kallas ”frivillig disciplin”.<sup>131</sup> Det definieras som en disciplin grundad i den inre övertygelsen att arbetet på kooperativet är värdefullt och motsatt den ”falska” pliktkänslan vilken grundas på tvång. Föreställningen om en frivillig disciplin får mening i relation till Unilabors övergripande definition av arbetet som ett medel för att främja medlemmarnas intellektuella, själsliga och moraliska utveckling.<sup>132</sup> Det förväntades även att man som medlem i Unilabor ”motverkar alla synder som förminskar människan, samt alla passioner som underkuvar och förhindrar det sociala livet”.<sup>133</sup> Stadgarna framhöll dessutom att arbetet kunde skapa en självkänedom och fungera som instrument i kampen mellan gott och ont, vilket diskuteras mer utförligt längre fram.

Genom att tjänstgöra för Unilabor specificerade de Barros den ännu vaga föreställningen om ”andligt arbete” i *Grupo Rupturas* manifest inom ramen för ett katolskt arbetarkollektiv. Det kollektiva arbete som har varit centralt för konstruktivismen översattes följaktligen till en kristen doktrin. Här aktualiseras den biopolitiska dimension som när det gäller de Barros arbete på Unilabor kan ringas in som förbundet av ett kristet *bios*. Som vi har sett skulle detta bestämma arbetarnas förhållningssätt till sig själva, till varandra och till omvärlden i stort.<sup>134</sup> I sina texter etablerade João Batista dessutom en bild av Unilabor som en levande organism, vilket återkallar Rudolf Kjelléns definition av biopolitik. För Batista var det däremot inte statens utan arbetskollektivets välmående som stod i fokus. Han var faktiskt mycket kritiskt inställd till nationalstaten som han i en artikel publicerad i Unilabors medlemsbulletin *Comunidade* framställde som ”en opersonlig och distanserad enhet som saknar förmågan att känna sensibilitet för de

<sup>130</sup> João Batista Pereira dos Santos, *Unilabor – uma revolução na estrutura da empresa* (São Paulo: Duas Cidades, 1962), s. 45.

<sup>131</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 45.

<sup>132</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 43ff.

<sup>133</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 45.

<sup>134</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 43.

mänskliga problem som i allt högre grad har kommit att involveras i de ekonomiska kugghjulen”.<sup>135</sup> Detta komplicerar bilden av att de Barros på Unilabor skulle ha verkat för det statliga utvecklingsarbetet och dess program för industriell modernisering. Som medlem av Unilabor var han tvärtom manad att förhålla sig kritisk till vad dominikanerna såg som den brasilianska statens cynism i förhållande till arbetarklassen, vilket i den förort där kooperativet verkade tillkännagavs av en avsaknad av såväl infrastruktur som basal hälsovård. Snarare än att spegla den statliga politiken framhåller mina analyser att de Barros instrumentaliserat konkretismen för att förverkliga dominikanernas katolska biopolitik och dess synsätt på verkstaden som en plats för den moderna arbetarens religiösa omvändelse och moraliska utveckling.

Unilabor ska inte ses som ett fristående experiment utan var en del av dominikanernas strategi för missionärsarbete i tredje världen. João Batista hämtade modellen till Unilabor från det kristna kooperativet Boimondau som hade grundats av politikern och urmakaren Marcel Barbu i den franska småstaden Valence 1941.<sup>136</sup> Boimondau tillverkade klockor men såg också det mekaniska arbetet som en metod för att forma en kristen arbetargemenskap som främjade arbetarens själsliga utveckling. João Batista fick kännedom om Boimondau när han på 1940-talet praktiserade vid det franska institutet *Economie et humanisme* som vid den tiden företräddes av den dominikanske prästen och statsvetaren Louis-Joseph Lebret. Lebret brukar idag ses som en föregångare till befrielseteologin som populariserades av den peruanske teologen och dominikanprästen Gustavo Gutiérrez i slutet av 1960-talet.<sup>137</sup> Denna teologiska riktning kännetecknas av sin kritiska inställning till en mer konservativ kristendom som man ansåg hade åsidosatt kyrkans sociala arbete och istället fokuserat på frälsning i livet efter detta. Lebret hade en stark närvaro i Brasilien på 1950- och 1960-talen och medverkade personligen vid möten som föregick grundandet av Unilabor.<sup>138</sup> Den progressiva och socialt engagerade katolicism som han och João Batista representerade grundade ett synsätt på frälsning som en historisk frigörelseprocess. Grundtanken var att se vardagen som en jordmån för Guds rike eller som Batista med en slående formulering beskrev det: ”[Guds rike]

<sup>135</sup> João Batista Pereira dos Santos, ”O Movimento Comunitario” i *Comunidade: Orgão das comunidades de trabalho*, oktober, 1962. Mauro Claros arkiv.

<sup>136</sup> Claro 2001, s. 20.

<sup>137</sup> Ulf Borelius, *Om befrielseteologins uppkomst i Latinamerika: en sociologisk analys av religiös förändring*, doktorsavhandling (Göteborg: Göteborgs universitet, 2016), s. 194ff.

<sup>138</sup> Claro 2001, s. 21.

faller inte ner till oss från himmeln som en färdig modell”.<sup>139</sup> För att förverkliga himmelriket ansågs det krävas ett socialt engagemang som arbetade för en mer rättvis fördelning av ekonomiska resurser och bättre villkor för det globala proletariatet.<sup>140</sup> Detta perspektiv skulle under 1960-talet integreras med det Andra Vatikankonciliet pastoralkonstitution *Gaudium et spes: Kyrkan i världen av i dag* där påven uppmanade katoliker att grunda ”basgemenskaper” och genom dessa förbättra tillvaron för arbetarklassen och de fattiga på en global nivå.<sup>141</sup> Unilabor kan i min mening ses som ett tidigt exempel på en sådan katolsk basgemenskap eller vad Batista i ett brev till en tysk katolsk organisation också beskrev som en ”modercell” för den kommittära rörelsen i Brasilien.<sup>142</sup>

En annan grundpelare för den progressiva katolicism som etablerades under efterkrigstiden var att socio-ekonomisk utveckling ansågs främja arbetarnas mänskliga utveckling. För detta hämtades teoretisk inspiration från marxistisk teori. Särskilt viktig var idén om alienation där man menade att det kapitalistiska systemet inte endast utarmade arbetarklassen ekonomiskt, utan också själsligt och existentiellt.<sup>143</sup> Det väcker frågor om huruvida likhetstecknet mellan brasiliansk konkretism och kapitalism som satts upp i tidigare forskning går att applicera på de Barros arbete med Unilabor.<sup>144</sup> Det tycks snarare som att hans arbete fick mening i relation till dominikanernas katolska omorganisering av det industrialiserade förvärvsarbetet vilken alltså grundades på en kritik av kapitalismen. Som vi har sett var Unilabors främsta målsättning inte att maximera sitt kapital utan att forma en kristen arbetargemenskap. Det ska dock nämnas att den katolska kyrkan på 1950-talet ännu var kritiskt inställd till kommunism. João Batista delade detta synsätt och ansåg att kommunismens sekulära hållning och fokus på klasskamp utgjorde exempel på en ”anti-kristen” doktrin.<sup>145</sup> Den arbetargemenskap som tog form på Unilabor ska därför ses som ett uttryck för en katolsk biopolitik,

<sup>139</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 30.

<sup>140</sup> Borelius, 2016, s. 195.

<sup>141</sup> Borelius 2016, s. 207.

<sup>142</sup> João Batista Pereria dos Santos, ”Senhores Diretores de Misereor em Aachen (West-Deutschland)” (1963). Mauro Claros arkiv.

<sup>143</sup> Claro 2001, s. 89ff. För en fördjupad teoretisk diskussion om relationen mellan befrielse teologin och marxism se Michael Löwy, *The War of Gods: Religion and Politics in Latin America* (London: Verso, 1996).

<sup>144</sup> Small 2016, s. 23; Martins 2013, s. 27.

<sup>145</sup> João Batista Pereira dos Santos, *Relatório sobre as atividades desenvolvidas pelo centro social cristo operário*, (São Paulo, opubl., 1960). Mauro Claros arkiv.

vilken byggde vidare på och omförhandlade de för konstruktivismen centrala begreppen arbete, alienation och emancipation.

*Arbetarkristus*



Bild 4: Alfredo Volpi, altarmålning i Capela do Cristo Operário, 1951. Fotograf: Geraldo de Barros, ca: 1953/1954.

Dominikanernas föreställning om katolskt arbete görs åskådlig på de fotografier som de Barros tog av Alfredo Volpis väggmålningar i Capela do Cristo Operário.<sup>146</sup> Som barn hade Volpi flyttat från Italien till Brasilien och

<sup>146</sup> För analys av Ciccillos betydelse för den moderna konstens etablering i Brasilien se José Carlos Durand, "Business and Culture in Brazil" i *Art and Business: an International*

deltog på 1930-talet i den São Paulo-baserade konstnärgruppen *Grupo Santa Helena*. Volpi hade arbetarklassgrund och det moderna arbetet var ett återkommande tema i hans målningar.<sup>147</sup> Geraldo de Barros fotografi visar Volpis altarmålning snett uppifrån, vilket ramar in krucifixet på altaret och altarmålningen som delar av bildens komposition. Krucifixet ger en symbolisk representation av Kristus död, medan altarmålningen gestaltar hans återuppståndelse där han svävar likt en vålnad framför en modern fabrik. Volpis altarmålning är figurativ men har en utpräglad geometrisk komposition. Den diagonala linje som börjar i den vänstra delen av Kristus tunika övergår sedan till fabriksbyggnaden i bakgrunden. Genom denna grafiska förbindelse etableras en länk mellan Kristus kropp och den moderna industrin. Kristus blick är dock vänd utåt mot församlingen som han hälsar välkommen med öppna armar, men med ett ansiktsuttryck som ser ut att uttrycka vemod.

På kapellets ena sidovägg har Volpi målat den heliga familjen. Här visas en scen där Kristus som barn hjälper till i Josefs verkstad. Kristus håller i vad som skulle kunna vara virke eller möjligen en stav. Också denna målning har en geometrisk struktur som skapar en triangel mellan Kristus, Jungfru Maria som står i ett fönster snett ovanför honom och Josef som står vid sin arbetsbänk i målningens högra hörn. Josef fäster sina ögon på Kristus som också i denna målning har blicken vänd mot församlingen i kapellsalen. När Volpis målningar läses tillsammans antyds att frälsning i den moderna industrialiserade världen sker genom Kristus som i detta sammanhang symboliserar arbete och omsorg om fabriksarbetarna, snarare än evigt lidande.

Volpis muralmålningar för Capela do Cristo Operário var beställningsarbeten och som sådana svarade de mot João Batistas vision om ett kapell tillägnat "arbetarkristus" (*Cristo Operário*). Vad mina analyser visar är att hans målningar kan läsas som en passage från Kristus uppväxt i snickeri-  
verkstaden till återuppståndelsen i det moderna industrisamhället. de Barros fotografi lägger till symboliken med korsfästelsen på ett sätt som låter oss se att han som sägs ha dött för våra synder i själva verket var en arbetare. Den teologiska grunden till denna berättelse finns i Nya testamentets be-

—  
*Perspective on Sponsorship*, red. Rosanne Martorella) (Westport, Conn.: Praeger, 1996), s. 66ff.

<sup>147</sup> Michelle Yara Urcci, *Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940*, masteruppsats (São Paulo: USP, 2009), kapitel 2. [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03022010-140157/publico/MICHELE\\_YARA\\_URCCI.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03022010-140157/publico/MICHELE_YARA_URCCI.pdf) [hämtad 2020-08-20].



skrivningar av Kristus som son till *tektōn*. *Tektōn* är en grekisk term som i den svenska Bibeln har översatts till ”snickare” men som också kan betyda ”byggare”.<sup>148</sup> Här aktualiseras en för mina syften relevant koppling till konstruktivismens centrala begrepp *tektonika*. I sitt produktivistmanifest från 1920 beskrev Rodtjenko och Stepanova detta begrepp ”som [en form av konstruktion] vilken utgår från kommunismens struktur och det ändamålsenliga nyttjandet av industriella material”.<sup>149</sup> Deras manifest betonade att den konstruktivistiska tektoniken hörde ihop med marxismens kritik av religionen som de i manifestet kort och gott kallar ”en lögn”.<sup>150</sup>

Volpis målningar återupprättade däremot den bibliska länken mellan kristendom och tektonik som de sovjetiska konstruktivisterna förtryckte. Det får betydelse för de Barros översättning som snarare än att modelleras efter den historiska konstruktivismen omdefinierade arbetet till en kristen praktik. João Batista använde föreställningen om Kristus som snickarson för att legitimera att han i sitt pastorala arbete med Unilabor vände sig till just snickare. Teologiskt kan detta förstås som en form av ”inkultivering” varigenom katolicismen omprövades i relation till den brasilianska arbetarklassen.<sup>151</sup> I Brasilien finns en lång historia av att sammansmälta kristendomen med andra religioner, vilket har gett upphov till synkretistiska religioner som *Candomblé* och *Umbanda*. Detta diskuteras mer utförligt i avhandlingens andra kapitel. Unilabor syftade emellertid inte till att syntetisera olika religioner utan att införliva katolicismen med den moderna tillverkningsindustrin. Tanken var att arbetet skulle omformas efter katolsk modell där verkstaden fungerade som en slags kyrka. I linje med inkultiveringens dubbla natur sågs detta även som ett sätt att modernisera och industrialisera katolicismen. Från detta går det att dra slutsatsen att de Barros yrkesarbete på Unilabor kan förstås som en sorts konstruktivistisk missionärsverksamhet. Frågan är vad som händer med antropofagin när de Barros på detta sätt verkade som en del av en kristen inkultivering. Som tidigare nämnts såg Oswald de Andrade antropofagin som ett postkolonialt motstånd till det kristna missionärsarbetet, men också som en strategi för

<sup>148</sup> *The Cambridge Companion to Jesus*, red. Markus Bockmuehl (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), s. 14

<sup>149</sup> ”Program of the Productivist Group” (1920) i *The Tradition of Constructivism* (1974), red. Stephen Bann (New York: Da Capo Press, 1990), s. 19.

<sup>150</sup> Program of the Productivist Group 1990, s. 19.

<sup>151</sup> Dennis M. Doyle, ”The Concept of Inculturation in Roman Catholicism: A Theological Consideration”, *U.S. Catholic Historian*, 30:1 (2012), s. 7ff.

att låta Kristus återuppträda som brasilianare.<sup>152</sup> Därmed tycks det vara rimligt att också se de Barros verksamhet på Unilabor som en antropofag översättning även om det lokala sammanhanget för honom varken var kodat av etnicitet eller förknippat med ett närmande av urfolkens kultur. Snarare inriktades hans översättning av konstruktivismen mot den urbana brasilianska arbetarklassen som i enlighet med João Batistas vision skulle transfigureras med arbetarkristus som teologisk och biopolitisk modell.

### *Geraldo de Barros anställning och arbetsuppgifter*

På ett anställningsbevis utfärdat av Unilabor syns konstnären Geraldo de Barros iklädd slips och kostym. Detta klädval var karakteristiskt för hans chefsposition på kooperativet och markerade en skillnad till snickarna som på liknande dokument i regel var klädda i blåställ.<sup>153</sup> Som administrativ chef hade de Barros ansvar för produktionskedjan och det var på hans initiativ som Unilabor hade riktat in sig mot möbeltillverkningen. de Barros hade även ett betydande ansvar för materialinköp, formgivning samt distribution av de färdiga möblerna. Dessutom använde han sitt nätverk inom den brasilianska konstvärlden för att anställa grafiska formgivare och fotografer till kooperativets reklamkampanjer.

Det finns många exempel på konkreta konstnärer som i Europa och Brasilien har arbetat med formgivning. Mer ovanligt var att som de Barros bygga upp ett företag från grunden och ha ett övergripande ansvar för produktionskedjan.<sup>154</sup> Snarare än att se möbelformgivning som en övergång till ett utomkonstnärligt fält förstod de Barros detta som ett steg i den moderna konstruktivistiska konstens ”socialisering”.<sup>155</sup> Han nämner hur han stötte på detta perspektiv under sina studier med Otl Aicher på folkhögskolan i Ulm. Där säger han sig ha kommit i kontakt med synsättet att det unika konstobjektet kunde överskridas genom serie- och massproduktion.<sup>156</sup> Under sin tid som rektor för Ulmskolan företrädde Max Bill en icke-dualistisk syn på konst och formgivning efter en modell hämtad från

—  
<sup>152</sup> de Andrade 2005, s. 6.

<sup>153</sup> För en diskussion om klädkoder på Unilabor, se Claro 2012, s. 124f.

<sup>154</sup> För diskussioner om konkretismens relation till industrin i São Paulo och Rio, se Name 2008; Amor 2016, kapitel 1 och 2; Small 2016, s. 59–63, le Blanc 2017, s. 1–25.

<sup>155</sup> Geraldo de Barros, ”Da produção em massa de uma pintura” (1968), i *Isso*, red. Fabiana de Barros (São Paulo: Sesc, 2013), s. 280.

<sup>156</sup> Aureliano Menezes, ”Entrevista com Geraldo de Barros sócio da Hobjeto” (São Paulo: 1976, opubl). Mauro Claros arkiv.

Bauhaus.<sup>157</sup> Som tidigare nämnt hade de Barros en personlig kontakt med Bill och var liksom många andra sydamerikanska konkretister influerad av honom. Att en så stor andel av de brasilianska konkretisterna på 1950- och 1960-talen arbetade som formgivare låter sig dock inte förklaras enbart med hänvisning till Ulmskolans inflytande. En annan viktig orsak var att designyrket i Brasilien vid den tiden ännu inte hade formats som ett professionellt fält. Det saknades bland annat adekvata utbildningsmöjligheter i landet. 1951 grundade förvisso museidirektören Pietro Maria Bardi och arkitekten Lina Bo Bardi en kombinerad konst- och designutbildning som del av MASP, men denna lades ner efter ett par år.<sup>158</sup> Därefter skulle det dröja till mitten av 1960-talet innan Escola Superior de Desenho Industrial, grundad av den grafiska formgivaren Aloisio Magalhães, startade sin designutbildning i Rio de Janeiro. I avsaknad av designutbildningar etablerades formgivning som en karriärväg för konkreta konstnärer, vilka som sagt opererade utifrån ett konstbegrepp där konst och design ansågs dela samma premisser.

Genom sitt administrativa arbete och produktionsansvar aktualiserade de Barros dock en annan grundsats inom den sovjetiska konstruktivismen som inte var lika framträdande hos andra brasilianska konkretister. Den sovjetiske teoretikern Boris Arvatov ansåg nämligen att konstnärens interaktioner med industrin hade misslyckats om dessa endast utmynnade i formgivning. För honom exemplifierade den konstnärliga formgivaren ett borgerligt konstbegrepp där konsten förstods som utsmyckning. Istället motiverade Arvatov de sovjetiska konstnärerna att inta en position varifrån de på ett mer genomgripande sätt kunde omorganisera den industriella produktionen efter arbetarklassens intressen.<sup>159</sup> Walter Benjamins ofta citerade teorem om ”författaren som producent” baserades delvis på analyser av den sovjetiske författaren Sergej Tretiakov, men fångar inte upp Arvatovs syn på den konstnärliga konstruktivistens arbeten med att omorganisera produktionsapparaten.<sup>160</sup> Maria Gough spårar däremot idén om konstnären som organisatör på fabriken genom analyser av Karl Iognason. Efter att ha

<sup>157</sup> René Spitz, *Hfg Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design, 1953–1968* (Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002), s. 152ff.

<sup>158</sup> För en analys, se Ethel Leon, *IAC primeira escola de design do Brasil* (São Paulo: Blucher, 2014).

<sup>159</sup> Boris Arvatov, *Art and production* (1926) (London: Pluto Press, 2017). För en utförlig diskussion om Arvatovs teoretisering om de sovjetiska konstruktivisternas inträde i industrin se Kiaer 2005, s. 28ff.

<sup>160</sup> Walter Benjamin, ”Författaren som producent” (1937) i *Essayer om Brecht* (Lund: Arkiv förlag/A-Z förlag; 1971), s. 92f.

varit med och grundat *Den första arbetsgruppen av konstruktivisterna* 1921 tog Iognason anställning vid ett stålverk i Moskva. Där implementerade han Arvatovs idéer genom att som produktionsansvarig bidra med innovativa lösningar som effektiviserade produktionen. Iognason var dessutom propagandist för kommunistpartiet, vilket gjorde det möjligt för honom att avancera inom partiet. Han avslutade sin karriär som mellanchef på ett kommunistiskt semesterboende, vilket Gough ser som ett rätt så följdriktigt utfall av de sovjetiska konstruktivisternas strävan efter att förvalta den mänskliga tillvaron inom ramen för ett socialistiskt program.<sup>161</sup>

Som administrativ chef för Unilabor omförhandlade de Barros den konstruktivistiska synen på konstnärens roll inom den industriella produktionen med utgångspunkt i dominikanernas vision om kristna fabriker. Mina analyser av Mauro Claros intervjuer med före detta Unilabormedlemmar visar att många också uppfattade de Barros som en ledargestalt vad gällde att införliva och, som en medlem uttryckte saken, ”konkretisera” det katolska evangeliet.<sup>162</sup> Det överensstämmer med João Batistas beskrivning av de Barros arbete som enligt honom ytterst syftat till ”[att] stimulera [arbets]gemenskapen från insidan, få denna att växa från embryo till organism”.<sup>163</sup> Dessa uppgifter befäster min uppfattning att de Barros arbete inte endast varit viktig för Unilabors materiella produktion, utan att det också fyllde en religiös och även biopolitisk funktion. Snarare än att förstå hans arbete med att föda fram en gemenskap som en naturlig utveckling, anlägger avhandlingen ett teoretiskt perspektiv vilket tar fasta på de strategier och tekniker som de Barros använde för att skapa denna komunitära livsform. De biopolitiska implikationerna av denna verksamhet hade att göra med en genomgripande förändring av såväl arbetsmiljön som produktionsförhållandena, men syftade även till att stärka dominikanernas position inom det brasilianska industrisamhället.

### *Företagsnamn och logotyp*

Unilabor var en term som de Barros myntade efter möten med Batista och andra inblandade vid kooperativets start 1954.<sup>164</sup> Det var ett av hans vik-

—  
<sup>161</sup> Gough 2005, s. 188f.

<sup>162</sup> Transkription av Mauro Claros intervju med Waldenes Japiassu, 21-6-1997, Mauro Claros arkiv; Lopes da Silva, *Ad memorian Unilabor: nascimento e fim*, s. 3.

<sup>163</sup> João Batista Pereira dos Santos, *A revolução do cristo* (São Paulo: Herder Editora, 1963), s. 39.

<sup>164</sup> Pereria dos Santos 1962, s. 34.

tigaste bidrag då det fastställde begreppet som allt skulle komma att handla om. Unilabor var också en term som arbetarna vid kooperativet förhöll sig till dagligen. För att ingen skulle glömma trycktes ordet i gemener på verkstadens väggar. Unilabor är sammansatt av de latinska termerna ”uni” och ”labor”. Dess betydelse framstår som omedelbar och ändå komplex: enhet och arbete, enhet som arbete eller kanske enhet genom arbete. Etymologiskt härleds ”labor” till förlossningens mödosamma och smärtfyllda arbete. De organiska konnotationerna svarar mot dominikanernas biopolitiska språkbruk från mitten av 1900-talet. Som redan nämnts talade Batista om Unilabor som en modercell för det komunitära livet, medan Lebrek beskrev det moderna samhället som en sjuk organism som det dominikanska broderskapet genom kristen omsorg skulle få att läka.<sup>165</sup>



Bild 5: Geraldo de Barros, Unilabors logotyp, 1954. Reproduktion av Michel Favre. Logotypen var i sitt ursprungliga sammanhang satt mot en grön bakgrund.

<sup>165</sup> Louis-Joseph Lebrek citerad i Jean Jacques Perennes, ”Economia e humanismo: uma intuição e um movimento”, *Revista Dominicana de Teologia*, 3:5 (2007), opag.

Även Unilabors logotyp var formgiven av de Barros. Genom att reproduceras i tusental sågs logotypen som ett medium för att tillgängliggöra det konkretiska formspråket för en större publik. Poeten Décio Pignatari förstod de brasilianska konkretisternas inträde i grafisk design och reklam som en kritisk syntes mellan modern estetik och masskommunikation.<sup>166</sup> Flera konsthistoriker har emellertid pekat på hur deras arbeten snarare anpassades efter en marknadsmässig modell.<sup>167</sup> Förvisso fyllde de Barros logotyp för Unilabor en kommersiell funktion. Den prydde omslaget på kooperativets första möbelkatalog samt João Batistas bok *Unilabor – uma revolução na estrutura da empresa* (Unilabor – en revolution av företagets struktur, 1960) som redogör för kooperativets fem första år. Logotypen vände sig dock inte bara utåt mot konsumenterna utan genom att tryckas på verkstadväggarna också inåt mot snickarna på verkstadsgolvet.

Det är anmärkningsvärt att de Barros logotyp är figurativ. Som vi har sett fördömde rupturakongretisterna figurativ konst som en arkaisk rest från en förmodern epok. Förutom att vara gammaldags ansågs figurationen motverka uppkomsten av den klara intelligens som ansågs vara immanent med den konkreta konstens geometriska struktur, psykologiska modeller och matematiserade formspråk. Rupturakongretisternas manifest slog därför fast att den figurativa konsten var fördummande.<sup>168</sup> I São Paulo uppstod på 1950-talet starka kopplingar mellan konkreta konstnärer och poeter. de Barros hade personlig kontakt med medlemmarna i den konkretistiska Noigandresgruppen som Augusto de Campos, Haroldo de Campos och Décio Pignatari.<sup>169</sup> Denna grupp utforskade ett perspektiv där den konkreta poesin visade sig som ett slags ideogram vilket byggde upp abstrakta begrepp med hjälp av tecken som stod i konkret och alldaglig relation till föremålsvärlden.<sup>170</sup> Det öppnar en semantisk läsart av de Barros logotyp då även denna består av enkla element. Till en början känner jag igen en

<sup>166</sup> Décio Pignatari, "Forma, função e projeto geral" (1957) i *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950–1960)*, red. Haroldo de Campos, Décio Pignatari & Augusto de Campos (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006), s. 109f.

<sup>167</sup> Small 2016, s. 49; Martins, 2013, s. 27.

<sup>168</sup> Charoux et al. 2018, s. 85. För en klassisk text om förhållandet mellan konstruktivismens bildspråk och semantiken, se Briony Fer, "Metaphor and Modernity: Russian Constructivism", *Oxford Art Journal*, 12:1 (1989), s. 14–30.

<sup>169</sup> de Barros 2013, s. 306f.

<sup>170</sup> Décio Pignatari, "Poesia concreta: Pequena marcação histórico-formal" (1957) i *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950–1960)*, red. Haroldo de Campos, Décio Pignatari & Augusto de Campos (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006), s. 62ff.

hammare. Sedd på ett annat sätt kan samma vertikala form uppfattas som ett kors. En liknande tvetydighet finns i det som på bilden antingen kan ses som händer eller ett par arbetshandskar. Här förekommer alltså inte samma motsättning mellan geometri och figuration som var utmärkande för Rupturamanifestet. Istället är de figurativa elementen konstruerade av geometriska former, samt följer en logisk ordning där händerna (eller handskarna) träder fram som reversibla spegelbilder av varandra.

Geraldo de Barros var vid denna tid insatt i gestaltpsykologin och i sitt geometriska måleri använde han metoder från denna psykologiska inriktning. Konsthistorikern Aleca Le Blanc visar att det i de Barros målningar finns en dynamik där vad som var grund och figur växlade beroende på hur man såg dem.<sup>171</sup> Genom att låta den svarta vertikala linjen löpa över samma plan, snarare än att falla in som bakgrund, upplöser också logotypen distinktionen mellan grund och figur. Det som i det geometriska måleriet förstods som ett spel med visuella former antog i logotypen semiotisk mening. Om logotypen läses som ideogram är det nämligen meningen med Unilabor som står på spel. Om vi börjar med hammaren kan den förstås som ett tecken för arbete. Under efterkrigstiden var hammaren en politisk laddad symbol genom associationen med kommunismens hammare och skära. Som nämnts definierade sig Unilabor som ett katolskt alternativ till kommunism, men delade samtidigt synen på arbetet som ett medel för att forma kollektiviteten. Logotypen befäster denna skillnad dels genom att formge en figur där hammaren på samma gång kan ses som ett kors, dels genom att sätta logotypen mot en grön bakgrund. I kristendomen är grön den liturgiska färg som man klär sig i mellan högtiderna. Det gröna konnoterar vardaglighet och symboliserar uppväxt samt andlig mognad, vilket överensstämmer med min tidigare analys av Unilabors syn på arbetet.<sup>172</sup> Augusto de Campos menade att ideogrammet genom att förbinda element också gav upphov till nya meningskonstellationer.<sup>173</sup> När de Barros logotyp läses som ett ideogram utmanas betraktaren att sätta samman hammaren och korset, vilket överbryggar skillnaden mellan manuellt arbete och kristen symbolik.

Irene Small har skrivit att konkretister i São Paulo på 1950-talet både i sin bildkonst och formgivning eftersträvade en direkt kommunikation där

<sup>171</sup> le Blanc 2017, s. 10.

<sup>172</sup> Jeanne Heiberg, "Colors: The Many Faces of Joy" *Catechist*, 38:2 (2004), s. 25.

<sup>173</sup> Augusto de Campos, "Pontos – periferia – poesia concreta" (1956) i *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950–1960)*, red. Haroldo de Campos, Décio Pignatari & Augusto de Campos (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006), s. 23. Denna artikel innehåller även en historik över ideogrammens betydelse för europeisk modern poesi.

utrymmet för tolkning var minimalt.<sup>174</sup> Visserligen fungerar de Barros logotyp på en sådan kommunikativ nivå, men den stimulerar också ett komplext abstrakt tänkande. Dessutom bjuder den in till en närmast kroppslig interaktion. Sedda som arbetshandskar blir det möjligt att träda in i bilden och greppa tag i hammaren-korset. I och med denna rörelse görs hammaren obrukbar som arbetsredskap medan korset hålls ut framför kroppen som i en kristen procession. Genom denna läsning leds jag till slutsatsen att de Barros logotyp som ideogram problematiserar Smalls förståelse av konkretisternas entydiga och direkta kommunikation. Visserligen används enkla element för att bygga upp begreppet Unilabor men dessa snärjer in betraktaren i ett spel med semantiska och kroppsliga förskjutningar som sätter komplexa tankar om förhållandet mellan arbete och kristendom i rörelse.

### Möbeltillverkning som askes

Ett av de Barros fotografier inifrån Unilabors träverkstad fångar en snickares rörelser vid arbetsbänken. Bredvid honom syns plankor och lådor av den typ som kooperativet tillverkade och sedan satte samman till möbler. Logotypen är placerad på väggen ovanför arbetaren som en påminnelse om att förvärvsarbetet på Unilabor ansågs vara besjälade med en kristen andemening. Tanken var som sagt att arbetet skulle betraktas som medel för moralisk förädling och ”inre förnyelse”. Att få syn på de kristna dragen i möbeltillverkningen är dock en svårighet som jag delar med snickaren i verkstaden.

En ingång till frågan om snickeriets religiösa värden finns i Unilabors stadgar. Här kunde arbetarna läsa: ”I ditt anletes svett ska du äta ditt bröd”. Fragmentet är hämtat från Första moseboken, där det följs av ”till dess du vänder åter till jorden; ty av den är du tagen. Ty du är stoft, och till stoft skall du åter varda.” Sociologen Max Weber spårar ”kapitalismens anda” till protestantismen och i synnerhet kalvinisternas arbetsmoral där förvärvsarbetet förstods som ett kall. Kalvinisterna ansåg att det var genom strävande arbete som människan visade sitt värde som utvald för himmelriket. För kalvinisterna var det dock inte själva arbetet som ledde till frälsning, vilken ansågs vara förutbestämd av en allsmäktig och transcendental gud.<sup>175</sup> På den punkten skilde sig dominikaner som Lebrecht och João Batista vilka såg arbetet som ett medel för att finslipa en kollektivistisk moral och på det

<sup>174</sup> Small 2016, s. 29.

<sup>175</sup> Max Weber, *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*, övers. Agne Lundquist (Lund, Argos, 1978).



viset frambringa en sorts frälsningstillstånd. Följaktligen ansågs snickeriet på Unilabor inte enbart skapa tecken med vilka arbetarna visade sig vara utvalda för himmelriket, utan det var tänkt att fungera som en sorts kristen askes varigenom en mer rättrådig och gudomlig livsform mejslades fram.



Bild 6: Snickare vid arbetsbänken inne i Unilabors verkstad. Fotograf: Geraldo de Barros, 1950-tal.

Det asketiska härstammar från antikens *askesis* som betecknade övningar utförda i syfte att frambringa ett önskvärt förhållningssätt till sig själv och sin omvärld. Michel Foucault har diskuterat hur askesen levde vidare i kristendomen där den enligt honom skulle komma att underkastas dess dogmer och hierarkier. Foucault förstår den kristna askesen som en serie tekniker och övningar vilka förknippades med kristna dygder, där han särskilt lyfter fram behovet av en ständig självrannsakan. Han menar att kristna inte endast var underkastade prästen utan också i någon mening sig

själva. Foucault diskuterar detta i termer av en ”självet hermeneutik” varigenom subjektet leds att noggrant inspektera och tolka varje del av sin moraliska och kroppsliga subjektivitet. Det finns ingen befrielse från denna askes, menar han också, som snarare betecknade en kontinuerlig process varigenom den kristna människan skulle lära sig skilja det goda från det onda, vilket i den kristna föreställningsvärlden sågs som de grundläggande krafter vilka formar mänsklig subjektivitet.<sup>176</sup>

Hos Foucault etableras ett synsätt där kristendomens självhermeneutik ses som en föregångare till den moderna biopolitiken. Däremot uppmärksammar han inte de former i vilka de kristna pastoraten levde vidare i moderniteten. Unilabor kan sägas utgöra ett exempel på det sätt som katolicismen vidareutvecklades och formade ett synsätt på det moderna förvärvsarbetet, vilket genom synsättet på arbetet som askes skilde sig från den statliga biopolitiken som fördes vid denna punkt. I stadgarna betonades att arbetet på verkstaden skulle utrusta medlemmarna med redskap ”i kampen mot världens ondska”, vilket som hos Foucaults innebar att snickarna förväntades ”kämpa mot sig själv.”<sup>177</sup> Som administratör och formgivare på Unilabor spelade de Barros en viktig roll i att utforma synen på verkstadsarbetet som spelplats för den kristna kampen mellan gott och ont. Dominikanerna ansåg att detta så att säga i ett och samma drag kunde bekämpa den materiella och själsliga misär som enligt deras synsätt genomsyrade det industriella arbetet under kapitalistiska förhållanden. João Batista påpekade också att Unilabor i första hand var ett katolskt ”utbildningsinstitut” där ”en grupp män befriar sig från sin rädsla och sin osäkerhet, från sitt hat och sin egoism, och framförallt från den slavmentalitet som härskar i [den kapitalistiska] produktionsapparaten”.<sup>178</sup>

För en snickare upptogs arbetsdagen emellertid till stor del av uppgiften att tillverka möbler i verkstaden. Geraldo de Barros hade organiserat produktionen efter moderna metoder där möblerna sattes samman av ett litet antal moduler. De likformiga lådor som syntes på hans fotografi ovan utgör exempel på sådana. Dessa kunde i likhet med andra moduler sedan användas för att montera ihop ett antal olika möbelmodeller. Att tillverka möbler

<sup>176</sup> Foucault diskuterar skillnaden mellan antik och kristen askes i *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981–1982*, red. Frédéric Gros, övers. Graham Burchell (New York: Palgrave-Macmillan, 2005), s. 315ff. För en kommentar av Foucaults definition av askes, se Christopher Yates, ”Stations of the Self: Aesthetics and Ascetics in Foucault’s Conversion Narrative”, *Foucault Studies*, 8 (2010), s. 78–99.

<sup>177</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 45.

<sup>178</sup> Pereira dos Santos 1963, s. 39. För vidare diskussion, se Claro 1999, kapitel 3.

med modern modulteknik var en nyhet i 1950-talets Brasilien där det hantverksmässiga finsnickeriet ännu utgjorde norm.<sup>179</sup> I en intervju från 1990-talet berättade de Barros hur hans arbete med att modernisera arbetsprocessen stötte på visst motstånd bland snickarna. Vad som intresserar mig är att detta motstånd inte endast hade att göra med synen på möbelproduktion, utan även med vad jag förstår som snickeriets asketiska funktion:

Det förekom mycket motstånd, många förutfattade meningar [mot modern, modulär möbelformgivning] vilket ofta slutade i bråk. Detta existerade på alla nivåer [av Unilabors organisation]. Till exempel så blev många från träverkstaden irriterade då de ville känna sig delaktiga i alla möbler som de själva tillverkade. Kunna säga: ”Jag gjorde den här stolen”. Många anpassade sig aldrig efter de nya idéerna, vilka jag därför tvingades implementera en aning hårdhänt.<sup>180</sup>

I exemplet ovan är det inte stolen det är fel på, utan felet anses finnas i snickarnas attityd. Till och med när möbeln var exemplarisk var arbetet från de Barros perspektiv inte fulländat förrän snickaren ”anpassade sig” till produktionen. Denna anpassning handlade inte bara om att tillägna sig praktisk skicklighet utan även om att tillägna sig ett moraliskt förhållningssätt till möblerna, till sig själv och sina medarbetare. Snarare än att framhäva det egna jaget var tanken att snickaren genom arbetet skulle få syn på sig själv som del av den gemenskap som den moderna modultekniken ansågs innebära. Den kristna gemenskap som man ville framställa genom möbeltillverkningen låter sig således inte skiljas från modultekniken där snickarna tillverkade delar av samma möbelsystem. Detta återkopplar till min tidigare diskussion om inkultiveringen ömsesidiga rörelse mellan katolicismen och det moderna förvärvsarbetet.

Utifrån de Barros utsaga är det även möjligt att utläsa en föreställning om möbeltillverkningen som en strategi för att motverka det högmod (”*orgulho*”) som i stadgarna lyftes fram som en ”demonisk” affekt. Högmodet är en kristen dödssynd och sågs på Unilabor som en bidragande orsak till en serie andra ”negativa” affekter som till exempel ”avundsjuka, svartsjuka, hat och sårbarhet”.<sup>181</sup> Från detta perspektiv var den modulära möbel-

<sup>179</sup> Loschiavo dos Santos 2017, kapitel 1. Däremot finns likheter mellan de Barros arbetsätt och de modultillverkade möbler som vid samma period etablerades på till exempel IKEA. Se Sara Kristoffersson, *IKEA: en kulturhistoria* (Stockholm: Atlantis, 2015).

<sup>180</sup> Júlio Moreno and Lenita Outsuka, ”Geraldo de Barros: o precursor”, *Design & interiores*, 28 (1988), s. 42.

<sup>181</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 45.

produktionen även menad att demontera syndens struktur. Detta arbetssätt antogs kunna hindra individualism och därmed motverka att slitningar uppstod bland arbetarna. Samtidigt som det faktiska utfallet, som de Barros skulle komma att erkänna, alltså snarare tenderade till det motsatta.

### *Transparens och självvrannsakan*

Som administrativ chef på Unilabor ansvarade de Barros som sagt även för ekonomin och produktionen. Ett viktigt forum för detta var de gemensamma veckomötena. Den före detta medlemmen Gontran Guanes Neto har i en intervju med Mauro Claro berättat hur arbetarna vid dessa möten ”diskuterade hur man kunde förbättra maskinerna och med detta öka produktionen [...] medan en sa att man borde använda just det där limmet kontrade någon annan med sitt förslag på förbättring”.<sup>182</sup> Alfredo Lopes da Silva har i sin tur redogjort att medlemmarna på veckomötet gav varandra kritik och beröm. Enligt honom var ”bristande disciplin” och ”föraktfullt beteende” två vanliga anledningar till kritik.<sup>183</sup> Detta kan förstås som en strategi för att utmejsla en gemensam uppförandemoral, men även som ett system för angiveri sanktionerad av den kristna dogmen om kärlek till nästan.

På en mer generell nivå antyder Netos och Lopes da Silvas utsagor att de Barros administration präglades av en hög grad av transparens. Medlemmarna gavs insyn och medbestämmande i produktionen, men också i de moraliska och religiösa aspekterna av kooperativets verksamhet. Det demokratiska deltagandet ansågs som sagt vara en grundstomme för dominikannernas omorganisering av produktionsapparaten och lyftes fram som alternativ till såväl statlig som kapitalistisk förvaltning.<sup>184</sup> När det gäller transparensen finns även en koppling till konkretistisk bildkonst som präglades av denna princip. Waldemar Cordeiro som hade grundat Grupo Ruptura med de Barros, ansåg att det konkreta måleriet utmärktes av klarhet både på formens och på intellektets nivå. Han menade nämligen att målningar med en logisk struktur också kunde stimulera det klartänkta och klarsynta hos betraktaren.<sup>185</sup> Irene Small kallar detta antagande för ”isomorfism”, men

<sup>182</sup> Transkription av Mauro Claros intervju med Gontran Guanes Neto 1997-05-05. Mauro Claros arkiv.

<sup>183</sup> Lopes da Silva, *Ad memoria Unilabor: nascimento e fim*, s. 17.

<sup>184</sup> Claro 1999, Kapitel 3.

<sup>185</sup> Waldemar Cordeiro, ”Abstraktionismen ännu en gång” (1949), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 82. För en diskussion om begreppet ”transparens” i brasiliansk konkretism se Martins 2014, s. 24f.

poängterar samtidigt att många betraktare troligen inte uppnådde den klar-tänkthet som konkretisterna eftersträvade, vilket enligt henne ”bestrider objektiviteten och oundgängligheten hos dess [de konkretistiska konstverkets] perceptuella mekanismer”.<sup>186</sup> Vad jag vill framhäva är dock att de Barros som administratör översatte de konkretistiska principerna om transparens och isomorfism från konstverkets till organisationens struktur. Detta specificerade Rupturagruppens anmaning att som konkretist tillämpa den moderna konstens principer i det andliga arbetets fält. Samtidigt kunde de Barros översättning på ett mer vittgående sätt genomsyra subjektens tillvaro än vad som varit möjligt för honom som konkretistisk bildkonstnär. Small nämner att en betraktare mycket väl hade kunnat lämna utställningsrummet, eller på annat sätt vägrat att aktivera de konkreta målningarnas programmerade effekter.<sup>187</sup> På Unilabor var denna möjlighet mer begränsad då disciplinen att aktivt bidra till sin egen och arbetargemenskapens moraliska och intellektuella utveckling, sågs som ett villkor för medlemskap i kooperativet.

I början av 1960-talet startade João Batista Unilabors medlemsbulletin *Comunidade* där han också var redaktör. Tidskriften gavs ut varannan månad och innehöll en ledare som oftast skrevs av João Batista, artiklar på ämnen som berörde kooperativet, samt upplysningar om gemensamma aktiviteter. Det förekom även mer globala utblickar och exempelvis diskuterades den kooperativa företagskulturen i Sverige i ett nummer. João Batista lyfte fram Sverige som en förebild också för den socioekonomiska utvecklingen i Brasilien, men framhöll skillnaden mellan svenska kooperativ och hans eget arbete med att forma en katolsk basgemenskap i Sydamerika.<sup>188</sup> En artikel med rubriken ”Exame de consciência do técnico” (Samvetstest för arbetaren) från 1962 åskådliggör den självvrannsakan som mina analyser med utgångspunkt i Foucault ser som en central aspekt av Unilabors katolska självhermeneutik. I artikeln presenterades ett ”samvetstest” bestående av ett femtiotal synder: egoism, högmod, karriärslusta, orättfärdighet, feghet, lättja etcetera. Den riktade sig till medlemmarna som i texten fick lära sig att se dessa synder som symptom för den ondskefulla livsform som här kallades ”teknisism” (*tecnisismo*). Denna livsform ansågs vara präglad av sitt enögda fokus på teknik och material, medan arbetets religiösa, kulturella

<sup>186</sup> Irene Small 2016, s. 28.

<sup>187</sup> Irene Small 2016, s. 28.

<sup>188</sup> João Batista, ”A Suécia rumo ao comunitarismo”, *Comunidade*, maj-juni (1963), s. 4. Mauro Claros arkiv.

och humana dimensioner försumrades.<sup>189</sup> En viktig del av de Barros arbete tycks också ha varit att göra arbetarna uppmärksamma på det sistnämnda och på så sätt demontera vad som på denna katolska arbetsplats förstods som ett arbetsliv i synd.

Den företagskultur som de Barros byggde upp på Unilabor var alltså utformad för att skapa ett gemensamt förhållningssätt till arbetet vilket genomsyrade allt från maskineriets minsta beståndsdelar till moralens struktur. Jag har velat visa hur de Barros översatte en konstruktivistisk syn på konstnären som förvaltare av produktionsapparaten till det specifika sammanhang som skapades på Unilabor. Samtidigt går det alltså att skönja interaktioner mellan hans yrkesarbete och hans verksamhet som konkretist, till exempel genom att de Barros grundade Unilabors organisation på principer om transparens och isomorfism. Det som i min synvinkel är mest väsentligt är att konstruktivismen genom de Barros översättning förlänades med den biopolitiska innebörden att forma en katolsk arbetargemenskap. Hittills har jag inriktat mig mot vad som med Roberto Esposito kan kallas för affirmativ biopolitik där målsättningen är att skapa nya livsformer.<sup>190</sup> På Unilabor utmynnade detta i skapandet av den asketiska snickaren som fick lära sig att känna möbeltillverkningen och medverkandet i kooperativets övriga verksamhet som delar av en gemensam moralisk och religiös utveckling. Esposito menar dock att den moderna biopolitiken inte endast satte upp normer för tillvaron, utan även upprättade skiljelinjer gentemot vad som betraktades som anomalier.<sup>191</sup> Också på Unilabor fanns en uppfattning av att de asketiska snickarna behövde skyddas från individer och element som hotade dess framväxt. Det affirmativa skapandet av en ny livsform kan således inte heller i detta sammanhang särskiljas från förtrycket av sådant som inte ansågs korrespondera med normen.

Den mest akuta faran ansågs som sagt vara att kooperativets medlemmar skulle falla ner i syndens näste. Vilket antyder att de negativa åtgärderna i detta sammanhang först och främst manifesterades som en intolerans gentemot vissa känslor, attityder och beteenden. Som medlem fanns även det överhängande hotet att de andra på moraliska grunder skulle rösta för att man skulle uteslutas, vilket motiverades av en omsorg för det gemensamma. I stadgarna fanns tydligt formulerade distinktioner mellan vad som

<sup>189</sup> "Exame de consciência do Técnico", *Comunidade*, oktober–november, 1962, s. 3. Mauro Claros arkiv.

<sup>190</sup> Esposito 2008, s. 110.

<sup>191</sup> Esposito 2008, kapitel 4.

skulle betraktas som vänner och fiender till gemenskapen. De sistnämnda benämndes med det nedsättande, rasistiska uttrycket ”espírito de porco”.<sup>192</sup> Det betyder ordagrant ”grisens ande” och sägs härstamma från den portugisiska kolonialmaktens beteckning av en slav som efter grisslakten hem-söktes av den slaktade grisens ande. I vardagligt tal anspelar uttrycket på en person med stor benägenhet att begå misstag men konnoterar även det svineri som utspelar sig i hemmets skuggor.<sup>193</sup> Vad detta antyder är att de Barros transparenta organisation inte kan skiljas från det dunkel som här associerades med grisens ande. Denna rasifierade gestalt betecknar följaktligen i detta sammanhang en anomali i förhållande till normen för den moderna asketiska snickaren. Även på denna punkt går det att dra vissa paralleller till de brasilianska konkretisternas formspråk vars strävan efter klarhet, enligt Waldemar Cordeiro, också implicerade borttagandet av allt dunkel. Cordeiro riktade sig mot vad han såg som den föreställande konstens frånvaro av exakthet och kontroll, vilket han menade placerade konstens visuella värden i ”skymningszonen”.<sup>194</sup> I de Barros översättning av konkretism till organisationens nivå fick dikotomin mellan transparens och dunkel en mer utpräglad biopolitisk innebörd. Kort sagt handlade det för de Barros inte längre om konstverkets form, utan om livets dito.

### *Systematiserad personlighet*

Varje vecka höll de Barros även lektioner i modern formgivning och teckning för Unilabors medlemmar. Hans lektioner handlade om modern formgivning och strävade efter att utveckla snickarnas teoretiska förståelse för kooperativets möbeltillverkning. På så vis skulle arbetarna göras mer intellektuellt delaktiga i verkstadsarbetet, vilket kan förstås med utgångspunkt i Unilabors anspråk att motverka en mer renodlat teknisk inställning till produktionen.

I likhet med andra konkretister i Brasilien strävade de Barros efter att tillgängliggöra modern konst och formgivning för en bredare allmänhet. Cordeiro som efter andra världskriget hade emigrerat från Italien föreslog att den italienske marxisten Antonio Gramsci skulle gälla som Grupo Rup-

<sup>192</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 45ff.

<sup>193</sup> Ari Riboldi, *O bode expiatório: origem de palavras, expressões e ditados populares com nomes de animais* (Porto Alegre: Editora AGE, 2005), s. 115.

<sup>194</sup> Cordeiro 2018, s. 82.

turas politiska förebild.<sup>195</sup> Cordeiro lyfte fram Gramscis idé om ”organiska intellektuella” som integrerade sig med olika arbetarorganisationer för att skänka dessa ”homogenitet och en medvetenhet om den egna funktionen”.<sup>196</sup> Vidare menade Cordeiro att också moderna konstnärer kunde fylla en samhällsfunktion genom att sprida en medvetenhet om det moderna samhället bland ”simpelt folk” (*peessoas simples*).<sup>197</sup> Sérgio Bruno Martins har kritiserat Cordeiros synsätt som enligt honom resulterade i att konstnärerna ställde sig på maktens sida. Snarare än att mobilisera för klasskamp menar Martins att de brasilianska konkretisterna såg det som sitt uppdrag att modernisera Brasilien efter en europeisk modell. Deras tillämpning av Gramsci reproducerade enligt honom därmed en i grund och botten elitistisk kolonialpolitik.<sup>198</sup>

Det finns drag av ett sådant uppfostrande och paternalistiskt tilltal i de Barros arbete på Unilabor. Som etablerad konstnär med högre utbildning från École National Supérieure des Beaux-Arts i Paris hade han ett kulturellt kapital som de andra medlemmarna saknade. Hans funktion som administratör för Unilabor hade lika lite som detta kooperativ vuxit fram organiskt ur en arbetarorganisation utan ses i avhandlingen snarare som ett utfall av dominikanernas geopolitiska agenda. Samtidigt som jag delvis håller med Martins i hans argumentation är det viktigt att uppmärksamma de drag av socialistisk politik som trots allt förekom i de Barros arbete med att tillgängliggöra kunskapen om modern formgivning för snickare i en av São Paulos segregerade förorter. Som vi ska se senare i kapitlet skulle detta lägga grunden för snickarnas politiska emancipation också i förhållande till Unilabors arbetsdelning och organisation.

Geraldo de Barros lektioner bidrog till att snickarna tillägnade sig en djupare förståelse för den moderna formgivning som hade implementerats på hans initiativ. Alfredo Lopes da Silva har berättat om vad han tog med sig från lektionerna:

[de Barros] sa: Det är inte bara en stol som du måste göra, du måste göra en familj. Varje möbel i ett hushåll måste följa samma principer, annars saknar

<sup>195</sup> Waldemar Cordeiro ”O objeto”, *A&D: Arquitetura e Decoração*, 20 (1956), opag. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1086891#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-198%2C979%2C1965%2C1099> [hämtad 2020-01-08].

<sup>196</sup> Antonio Gramsci, *Os intelectuais e a organização da cultura* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira Ano: 1995), s. 7.

<sup>197</sup> Cordeiro 1956.

<sup>198</sup> Martins 2013, s. 26. Se även Brito 1999, s. 51.



verksamheten ett nexus [...] en stol måste fungera tillsammans med ett bord och soffan måste vara i samma anda, allt måste inte vara likadant, men allt måste vara en del av samma innovativa anda.<sup>199</sup>

Denna utsaga kan läsas som en träffande beskrivning av systemdesign, ett begrepp som etablerades på 1950-talet av den tyske arkitekten och formgivaren Hans Gugelot. Systemdesign var centralt för formgivningen på Ulmskolan där Gugelot undervisade och han applicerade det också i sin egen praktik.<sup>200</sup> Även om de Barros kände till Ulmskolan är det osäkert vilken kunskap han hade om just Gugelots teori om systemdesign. Att bygga system är emellertid ett utmärkande drag för konkretismen i stort. Oavsett om det rör sig om konkret musik, poesi, måleri eller möbelformgivning är systemet en ledande princip.<sup>201</sup> Det är dock anmärkningsvärt att Lopes da Silva när han beskrev de Barros undervisning inte använde sig av ordet ”system” utan talade om ”familj” och ”anda”. Det ger en antydning om hur de Barros som formgivare på Unilabor översatte den europeiska systemdesignens tekniska vokabulär till ett mer förtroligt och humant språk, vilket kan sägas understryka formgivningens biopolitiska betydelse. Som vi har sett fick Unilabors medlemmar lära sig att se sig som delar av en familj eller rättare sagt ett broderskap, och min tolkning är att formgivningen nyttjades som en strategi för att uppnå detta.

Själv beskrev de Barros Unilabors formgivning på följande sätt:

Jag inleder med en skiss som jag försöker överföra till en prototyp. Sedan arbetar jag ihop med snickarna mot den slutgiltiga modellen [...] Ibland krävs två, tre, fyra eller fem prototyper för en och samma modell. Vi testar allt. Om det till exempel är en stol så sitter vi på den, ställer den vid ett bord, tittar på

<sup>199</sup> Transkription av Mauro Claros intervju med Alfredo Lopes da Silva 1998-05-29. Mauro Claros arkiv.

<sup>200</sup> Hans Wichmann, *System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920–65* (Basel/Boston: Birkhäuser, 1987).

<sup>201</sup> Systemet och serien var ett tema som konkretismen delade med andra konstyttningar som exempelvis minimalismen. För en analys av detta se Lynn Zelevansky, ”Beyond Geometry: Objects, Systems, Concepts” i *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–70s*, red. Lynn Zelevansky, utst. kat. (Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2004), s. 9-33; samt Miklós Peternák, ”Art, Research, Experiment: Scientific Methods and Systemic Concepts” i *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s–70s*, red. Lynn Zelevansky, utst. kat. (Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2004), s. 89–111.

höjden, kontrollerar komforten. Efter att den har testats får modellen sin slutgiltiga formgivning.<sup>202</sup>

Här belyser Geraldo de Barros den kooperativa aspekten av formgivningen och låter mig på samma gång få syn på den arbetsfördelning som fanns mellan honom och snickarna. Han hade det övergripande ansvaret för formgivningen och var den enda som medverkade i alla stadier av processen, från idé till färdig produkt. Snickarnas deltagande avgränsades till att testa prototyper där de också gavs möjligheten att applicera och vidareutveckla den kunskap som de hade förvärvat i de Barros teoretiska lektioner. Även i systemet för arbetsfördelningen fanns kopplingar till Ulmskolans pedagogik. Otl Aicher som hade varit de Barros lärare på folkhögskolan i Ulm tillämpade en liknande kooperativ metod där lärare och studenter arbetade gemensamt i utvecklandet av en produkt. Han såg detta som ett alternativ till idén om designern som en ”konstnär” med ensam auktoritet över formgivningen.<sup>203</sup> På Unilabor kan snickarnas deltagande förstås i relation till kooperativets kritik mot den kapitalistiska industriproduktionen där arbetarnas mentala och sinnliga förmågor mattas av. Samtidigt kan detta ses som en ytterligare strategi för att forma en gemensam sensibilitet för de kvaliteter som ansågs känneteckna modern möbeltillverkning. Från den tidigare diskussionen om arbetet som askes går det att dra slutsatsen att snickarnas delaktighet i formgivningen också fungerat som en övning i att systematisera tillvaron på verkstaden. Det var ett sätt att få medlemmarna att integreras med ett system eller en familj vilken reglerades av normer för ett förnuftigt och gemensamt skapande, snarare än att på det ena eller andra sättet framhäva det egna personliga uttrycket.

### *Industrialisering och arbetarkultur*

En möbelkatalog från 1960 lanserade Unilabors möbelsystem *Padrão UL* (förkortning för ”Unilabor standard”) som hade arbetats fram under företagets första femårsperiod. Detta standardiserade system ansågs vara motiverat av den brasilianska möbelmarknadens industrialisering. Katalogens grafiska profil skapades av formgivaren och konstnären Alexander Wollner. Efter studier vid Ulmskolan hade Wollner återvänt till São Paulo och 1958 startade han designbyrån *Forminform* tillsammans med de Barros och konstnären Rubens Martins. *Forminform* hade sitt första kontor i en lokal placerad

—

<sup>202</sup> Moreno & Outsuka 1988, s. 43.

<sup>203</sup> Spitz 2002, s. 22.

i anslutning till Unilabors affär i centrala São Paulo och kan ses som ett exempel på hur de Barros syntetiserade sina olika yrkesverksamheter.<sup>204</sup>

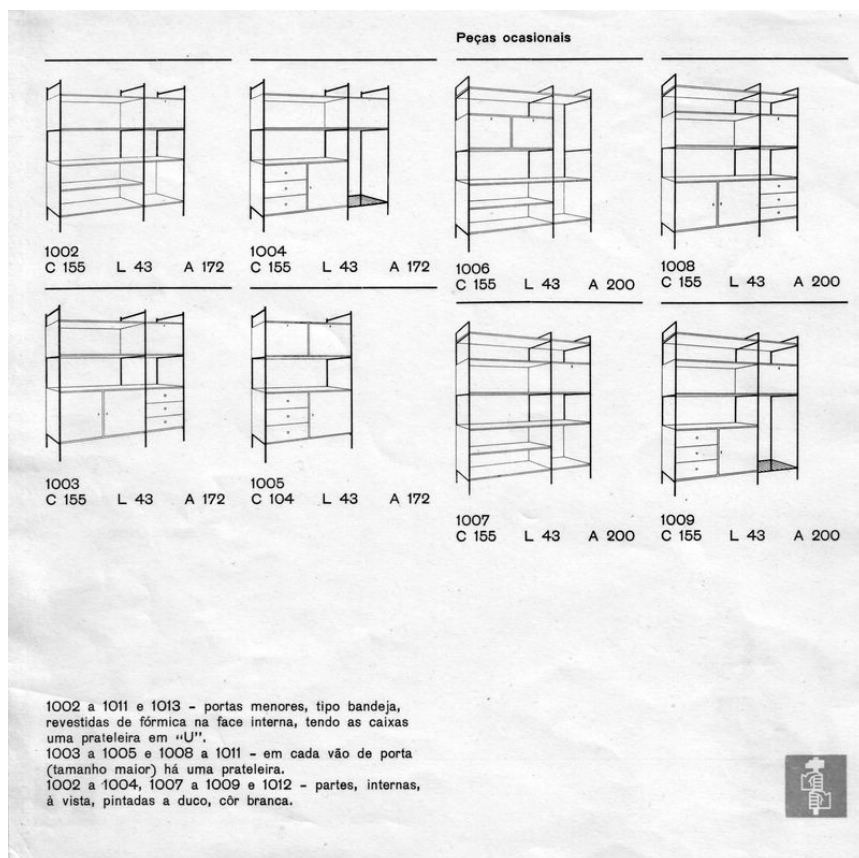


Bild 7: Serier med bokhyllor från möbelkatalogen *Padrão UL*, São Paulo, 1959. Grafisk design: Alexandre Wollner.

Katalogen inleddes med en text som specificerade de ”allmänna specifikationer” som gällde för Unilabors möbler. Konsumenten informerades om möblernas material och den begränsade färgskala som fanns tillgänglig för soffor och stolskuddar. På de efterföljande sidorna presenterade kooperativet sina möbelsерier utifrån deras placering i olika rum. Därefter följer en sida som visar en serie bokhyllor. Dessa hade en likartad struktur och närmast identiska mått men varierades genom placeringen av hyllor och

<sup>204</sup> Alexandre Wollner, *Design visual 50 anos* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), s. 127ff.

skåp. Katalogen illustrerar därmed min tidigare diskussion om hur Unilabor hade låtit ersätta den unika möbelen med seriella system. Detta känns igen från konkretistiskt måleri. Aleca de Blanc har analyserat *Grupo Rupturas* öppningsutställning på MAM-SP 1952. Hon ser att målningarna som var utförda i samma skala och hängdes bredvid varandra kom att framstå som en serie, vilket enligt henne reducerade skillnaderna mellan konstnärerna. I det avseendet fungerade serien som ett sätt att forma en gruppidentitet vilket i sin tur underminerade föreställningen om det individuella, autonoma konstnärskapet.<sup>205</sup> Det låter mig även förstå att Unilabors system inte endast tonade ned skillnaderna mellan möblerna, utan också flyttade fokus från de Barros roll som kooperativets ledande formgivare. Vid den tiden var de Barros som sagt redan etablerad i den brasilianska konstvärlden, men trots detta valde Unilabor att inte lyfta fram honom i sin marknadsföring. Detta ligger i linje med kooperativets föreställning att deras möbler svarade mot den inre logiken i industrialiseringen snarare än uttrycket hos ett visst konstnärskap. Här går det även att se en markant skillnad från de Barros formgivning för *Hobjeto* på 1960- och 1970-talen. Vid den tiden var han inspirerad av popkonsten vilket inte endast resulterade i mer färgsprakande möbler, utan också att han lämnade konkretismens anonymitetsideal för att i en reklamkampanj träda fram som företagets chefsdesigner.<sup>206</sup> Från vad jag kan utvärdera hade en sådan personcentrerad kampanj gått stick i stäv med de på samma gång konkretistiska och kristna normer för kollektivitet som kännetecknade Unilabor.

Unilabors möbelkatalog innehöll också fotograferade miniatyrer av lägenheter inredda med kooperativets möbler. De visualiserade rum vars inredning baserades på kooperativets standard gällande material och färger. Alla möbler var utförda i träslaget bahiansk jakaranda (*Dalbergia nigra*) och färgsättningen gick i grundfärgerna gult, blått och rött. På det sättet framstod möblerna mindre som individuella enheter än som komponenter av ett system, vilket som nämnts också varit Unilabors intention. Därutöver åskådliggörs kooperativets vision av det moderna hemmet som en miljö vilken präglades av likvärdighet, där ingen möbel tilläts sticka ut från den allmänna ordningen, eller vad som med Lopes da Silva också kan kallas ”andan”. Även i detta går det att skönja en analogi till de moralprinciper som genomsyrade Unilabors katolska organisation vilka som vi har sett också lyfte fram samstämmighet, harmoni och likvärdighet som eftersträ-

<sup>205</sup> le Blanc 2017, s. 12.

<sup>206</sup> Claro 2012, s. 147.



konsumera, utan som en del av deras arbete på verkstadsgolvet. Mer specifikt presenterades det moderna för dem som en metod för att tillverka och sätta samman möbler. För detta fanns ett antal produktionsmanualer som de Barros hade ritat under andra hälften av 1950-talet. Första sidan på en av dessa visar en monokrom eller vad som också kan ses som en genomskinlig kvadrat, andra sidan visar samma geometriska figur med linjär textur, tredje sidan med rutnät. Låt oss dock stanna kvar vid monokromen som brukar betraktas som kanske den mest emblematiske av den konstruktiva konstens figurer. Alexandr Rodtjenko visade sina berömda monokromer i rött, blått och gult på konstruktivistutställningen  $5 \times 5 = 25$  i Moskva 1921. Efter detta ansåg han att det för den moderna konstnären bara återstod ett steg, vilket var att lämna måleriet och integrera med industrin. Filosofen Sven Olov Wallenstein har beskrivit hur det historiska avantgardet förstod monokromen som ”den sista bilden”, Efterkrigstidens neoavantgarde ville dock annorlunda och skulle komma att återupprepa monokromen i ett till synes ändlöst slutspel.<sup>207</sup> Konsthistorikern Benjamin Buchloh ansåg att neoavantgardet med detta hade inverterat monokromens egentliga betydelse, vilket missuppfattade hur denna var tänkt att få konsten att bidra till skapandet av en kollektiv kultur. Istället blev monokromen inget mer än bara konst, som hos den franska målaren Yves Klein vars blåa monokromer från 1950-talet ställdes ut på galleri för en individualiserad och andlig kontemplation.<sup>208</sup>

Buchlohs historiografiska tolkningsmodell stämmer dock inte in på hur de Barros nyttjade monokromen i Unilabors produktionsmanual. Snarare fullföljde de Barros härmed det steg in i produktionen som Rodtjenko hade föreslagit. För snickarna representerade den snedställda monokroma fyrkanten inte slutet på måleriet, utan de mötte den som arbetsinstruktion. Inte heller var monokromen för dem någon abstrakt form, utan betecknade den sorts isometriska projektion som utmärker ritningar. I produktionsmanualen representerade monokromen en stolsits i olika material, på den första sidan i plast, den andra sidan i tvinnad halm etcetera. Trots att de Barros alltså närmade sig Rodtjenko tycks han ha skilt sig från honom vad

<sup>207</sup> Sven-Olov Wallenstein *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar* (Stockholm: Eriksson & Ronnefalk, 2002). För en redogörelse om monokromen i brasiliansk konstruktivism se Small 2016, s. 150f och s. 159f. Small utgår från monokromens framträdande som konstverk men analyserar inte dess betydelse för konkretisternas formgivning och industriella produktion.

<sup>208</sup> Benjamin Buchloh, ”The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”, *October*, 37 (1986), s. 41-52.

gäller synen på monokromen som ”den sista bilden”. Några år tidigare hade de Barros skapat om inte monokroma, så i alla fall svartvita geometriska målningar vilka gavs titeln *Função Diagonal* (Diagonal funktion, 1952). Dessa konstverk baserades på samma snedställda kvadratiska form som återkom i stolsitsen. Som vi har sett använde han även samma form i fönstermålningen i sakristian på Capela do Cristo Operário. Här kan också nämnas att de Barros använde Unilabors stolar som motiv för sina fotografier, vilket lyfte fram deras geometriska former och rumsliga kuber. Det bidrar med en förståelse av hur han som konkretist såg olika konstarter (måleri, fotografi, möbeltillverkning) som sammanlänkade snarare än åtskilda. Det finns alltså ingen motsättning mellan de Barros yrkesarbete och övriga delar av hans konstnärskap. Snarare visar analysen hur former, tillvägagångsätt och principer cirkulerade mellan dessa konstarter. Den snedställda fyrkanten fungerade till exempel som en byggsten i konstruktionen av vad som lika gärna kunde vara en målning som en stol.

Det geometriska formspråk som de Barros implementerade på Unilabor var tänkt att effektivisera produktionen, vilket återaktualiserar en annan koppling till sovjetisk konstruktivism. Maria Gough har som tidigare nämnt diskuterat hur Karl Iognason i sitt arbete som ingenjör på stålverket i Moskva applicerade konstruktivistiska principer. Iognason rapporterade till sina konstnärskollegor på Institutet för konstnärlig kultur (INKhUK) hur hans arbete hade bidragit till en reell produktionsökning, vilket enligt honom vittnade om möjligheten att som konstruktivist effektivisera den sovjetiska industrin.<sup>209</sup> Också de Barros utgick från en ekonomisk kalkyl och såg det geometriska formspråket som ett sätt att effektivisera produktionen. Genom att använda sig av den monokroma fyrkanten och andra geometriska moduler kunde Unilabor tillverka möbler på beställning. Detta minskade behovet av lagerutrymme och ansågs utgöra en konkurrensfördel i förhållande till andra möbelföretag vars industrialiseringsprocess vid den tiden ännu låg i sin linda.<sup>210</sup> de Barros yrkesarbete gav följaktligen ett efterliv till de sovjetiska konstruktivisternas visioner om den moderna konstnärens socio-ekonomiska nytta, vilket denna gång dock ansågs gagna en katolsk snarare än en kommunistisk omorganisation av produktionsapparaten.

<sup>209</sup> Gough 2005, s. 167ff.

<sup>210</sup> Aureliano Menezes, ”Entrevista com Geraldo de Barros sócio da Hobjeto” (São Paulo: 1976, opubl). Mauro Claros arkiv.

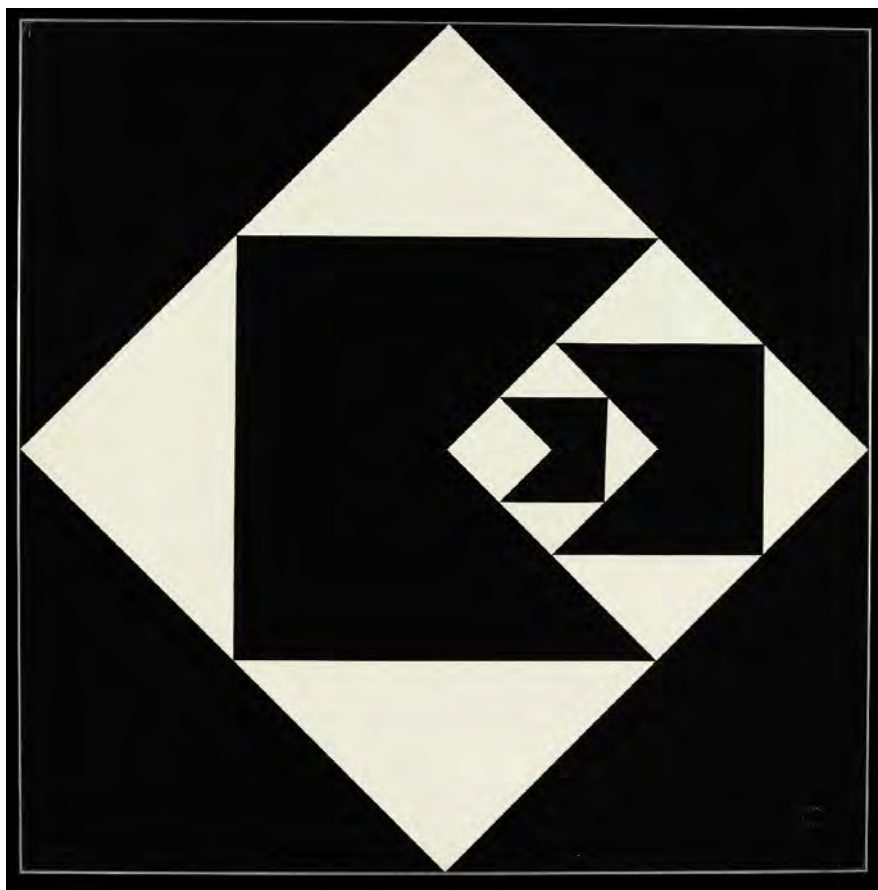


Bild 10: Geraldo de Barros, *Função diagonal*, 1952, lackfärg på pannå, 62,9 x 62,9 cm.

Något annat som skiljer de Barros yrkesverksamhet på Unilabor från hans sovjetiska föregångare var att den geometriska formen för honom inte betecknade ett brott mot traditionen. Det särskilde honom också från *Grupo Ruptura* vars namn, vilket nämndes tidigare, anspelar på brottet och som i sitt manifest likställde traditionen med idiotin.<sup>211</sup> På Unilabor levde traditionen vidare genom den kristna värdegrund som i detta sammanhang förknippades med snickeriet. Genom att tillverka just trämöbler kunde kooperativet knyta an till Kristus uppväxt i Josefs snickeriverkstad, som även gestaltades i Volpis altarmålning i kapellet. På liknande grunder föreslår Mauro Claro att de Barros försökt syntetisera den brasilianska tradi-

<sup>211</sup> Charoux et al. 2018, s. 85.



tionen av finsnickeri med en modern, konkretistisk formgivning.<sup>212</sup> Den tidigare nämnda rutnätsformade stolsitsen kan ses som ett exempel på detta, då denna förenade en geometrisk form med det tidskrävande hantverket att tvinna halmstrån. Därutöver formgav de Barros bland annat en rektangulär rumsavdelare med en struktur skapad av bambu och blad från jakarandaträdet. Dessa naturliga material som hade använts i brasilianskt finsnickeri sedan kolonialtiden kombinerades i andra möbler med industriella material som rostfritt stål och plast, vilket antyder en syntes mellan modern formgivning och lokala traditioner.

Samtidigt tycks finsnickeriet endast ha accepterats av de Barros så länge det inte utmanade principen om en industrialiserad serieproduktion. Att skulptera hela stycken hade till exempel varit otänkbart. Dels då detta inte ansågs vara förenligt med kooperativets effektivitetsmål som utgick från den snabba reproduktionen av ett antal standardiserade moduler, dels då det hade inneburit mer av det individualiserade arbete som ansågs motverka framväxten av den katolska gemenskapshetskulturen. Därför är det min tolkning att de Barros i sin formgivning strävade efter att införliva finsnickeriet utan att med detta underminera kooperativets till lika delar konkretistiska och kristna fundament. Hans förhållande till denna tradition be-tecknade således snarare en balansgång än en fullbordad syntes.

Geraldo de Barros metoder för att industrialisera möbeltillverkningen kan också sättas i förbindelse med Unilabors visioner om en framtida ombildning av den egna organisationen. En grundtanke för dominikanerna var att produktionen skapade ett mervärde som inte skulle räknas enbart i kapital. Istället ansågs den industrialiserade produktionen kunna frigöra arbetstimmar som medlemmarna skulle lägga på de kulturella och pedagogiska aktiviteter som arrangerades av kooperativet.<sup>213</sup> Det fanns alltså en ganska egenartad föreställning om att industrialiseringen skulle ge upphov till en ny form av tidslighet som överskred den för efterkrigstidens centrala dikotomin mellan arbete och fritid. Som kristna arbetare hade Unilabors medlemmar ingen fritid i gängse mening utan förväntades sysselsätta sig med sin egen moraliska förkovran under dygnets alla timmar. De frigjorda arbetstimmarerna var därför aldrig tänkta att resultera i en förkortad arbetsdag, utan skulle generera ytterligare fördjupning i vad som i avhandlingen har diskuterats i termer av kristen inkultivering. För detta grundades 1960

<sup>212</sup> Claro 2005, s. 104f.

<sup>213</sup> João Batista Pereira dos Santos, *Relatório sobre as atividades desenvolvidas pelo Centro Social Cristo Operário*.

Instituto de Cultura Operária (Institutet för arbetarkultur), vilket var en ombildning av det dominikanska centrum som João Batista tidigare hade drivit som kapellmästare på Capela do Cristo Operário. Fram till dess att Unilabor gick i konkurs 1968 anordnade institutet bland annat kurser, föreläsningar och filmvisningar. Dessutom öppnade man ett bibliotek inne på fabriken som medlemmarna kunde använda sig av.<sup>214</sup>

Arbetsinstitutets verksamhet inriktades mot teman som ansågs gagna arbetarnas intellektuella och moraliska bildning. Här ingick även föreläsningar om den brasilianska arbetarklassens ställning i det ekonomiska systemet och om fackföreningsrörelsens historia. Institutet arrangerade även föreläsningar med de marxistiska historikerna Paul Singer och Boris Fausto, vilket nyanserar bilden av Unilabor som ett dominikanskt centrum. Batista har dock i sina texter klarlagt hur han alltid varit mån om att öppet bemöta argument som enligt honom inte stämde överens med den katolska läran. Som exempel nämner han sin kritik av en icke namngiven marxistisk föreläsare som hade föreläst om klasskampen för kooperativets medlemmar. João Batista upplyste arbetarna att en revolution i Brasilien riskerade att utlösa en global konflikt och i värsta fall ett kärnvapenkrig mellan de båda supermakterna.<sup>215</sup> På så sätt kunde även en marxistisk föreläsning tjäna João Batistas syften att etablera synen på att dominikanernas mer reformistiska strategier var det mest lämpade alternativet för landets socioekonomiska utveckling. Det antyder att de Barros arbeten för att rationalisera möbeltillverkningen införlivades med den dominikanska agendan också vad gällde denna aspekt av arbetarnas inkultivering. Samtidigt som det fanns en möjlighet att snickarna snarare inspirerades av föreläsaren än av João Batistas kritiska invändningar.

### Ikoniska möbler

Designhistorien är fylld med ikoniska produkter, vilket är en status som brukar tillskrivas innovativa designprodukter som med tiden har fått historisk betydelse. Unilabors möbler betraktas idag som ikoniska för 1950-talets moderna brasilianska möbeldesign.<sup>216</sup> Det är en utspädd tolkning som inte tar fasta på den semiotiska och/eller religiösa betydelsen av ikoner som bilder eller tecken på andlighet. Vad detta avsnitt ämnar belysa är en före-

<sup>214</sup> Claro 2012, s. 105ff.

<sup>215</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 123ff.

<sup>216</sup> Loschiavo dos Santos 2017, s. 32ff.

ställning som cirkulerade på Unilabor där möblerna lästes som bärare av kristna värden och i den bemärkelsen fungerade som en sorts ikoner. Konsthistorikern Ulf Abel har kartlagt ikonens olika betydelser inom de kristna samfundet. Den ena ytterligheten är kalvinisterna för vilka avbilden av det gudomliga ansågs vara av ondo. I mitten finns katoliker och protestanter som accepterar ikonerna som en illustration av det evangeliska budskapet.<sup>217</sup> Den andra ytterligheten utgörs enligt Abel av den rysk-ortodoxa kyrkan där ikonerna ses som ett likvärdigt komplement till de bibliska texterna. ”[Ikonen] är själv del av det heliga budskapet, med samma sanninghalt och bevisvärde som ordet, texterna [...] Den är lika viktig och visas samma vördnad som Bibeln”, skriver han.<sup>218</sup> Trots att Unilabor fann sin grund i katolicismen väljer jag att i detta avsnitt framhålla att kooperativets möbler kan ses som ett närmande till den ortodoxa synen på ikonerna som en informationskanal för den kristna läran.

Att se Unilabors moderna möbler som kristna ikoner tänjer på gränserna för vad som vanligen förstås som konkretism. Som sagt brukar konkretismen ses som en sekulär konstyttring med beröringspunkt i modern psykologi och matematik. Men kanske är denna beskrivning inte helt rättvis. Konsthistorikern Éva Forgács nämner att Theo van Doesburg, som myntade termen konkret konst, i en ungdomstext formulerat en profetia om att konstnärerna i framtiden skulle komma att verka som präster. Forgács läser detta som inledning till en mer vardagsnära och ”konkret” andlighet (om än inte nödvändigtvis en kristen sådan) som skilde sig från den abstrakta konstens spiritualism.<sup>219</sup> Den sovjetiska konstruktivismen brukar som sagt ses som kristendomens antites, men också för dessa konstnärer hade den ryska ikontraditionen stor betydelse. Det mest uppenbara var när konstruktivisten Vladimir Tatlin placerade sina nonfigurativa reliefer i hörnen, vilket traditionellt är var ikoner har placerats i det ryska hemmet. Abel lyfter fram konstruktivisternas sanningsanspråk som en ytterligare likhet med den ortodoxa ikonerna. Han understryker dock att konstruktivisternas konstverk

<sup>217</sup> Ulf Abel, *Ikonen: den besjälade bilden: essäer och uppsatser om ortodox kyrkokonst* (Skellefteå: Artos, 2006), s. 17f.

<sup>218</sup> Abel 2006, s. 28.

<sup>219</sup> Éva Forgács, ”Romantic Peripheries: The Dynamics of Enlightenment and Romanticism in East-Central Europe” i *Decentering the Avant-garde*, red. Per Bäckström & Benedikt Hjartarson (Amsterdam: Editions Rodopi, 2014), s. 71f. Forgács diskuterar dock inte närmare *hur* syntesen mellan det religiösa och moderna skedde i van Doesburgs möbelformgivning och reflekterar inte heller närmare över vilken sorts religiositet som föreligger i hans fall.

betraktades som besjälade med socialistiska snarare än kristna budskap.<sup>220</sup> De flesta brasilianska konkretister tonade ned konstens religiösa funktion, men framhöll ändå det konkretistiska konstobjektets moraliska och andliga värden. Waldemar Cordeiro menade att konkreta målningar var tänkta att försätta betraktaren i ett katharsistillstånd, förstått som ”ögonblicket då det objektiva förvandlas till subjektivt, det materiella till andligt”.<sup>221</sup> Därifrån är steget till att betrakta Unilabors möbler som ikoner med ett kristet budskap inte särskilt långt, även om Cordeiro som medlem i det brasilianska kommunistpartiet inte hade varit villig att ta det.

### *Den goda produkten*

För att fördjupa och specificera diskussionen om synen på Unilabors möbler som ikoner analyseras kooperativets möbelkatalog från andra hälften av 1950-talet. När denna katalog lanserades hade Unilabor inte ännu skapat det standardiserade möbelsystem som diskuterades i analysen av katalogen för *Padrão UL*. Istället för att inreda hela rum paradades kooperativets möbler i denna katalog ihop med ett redan befintligt möblemang. Fotografierna i katalogen togs av konstfotografen German Lorca som de Barros hade lärt känna på fotoklubben Foto Cine Clube Bandeirantes under 1940-talet. De delade intresset att fotografera det moderna São Paulo som de med denna möbelkampanj också bidrog till att konstruera.<sup>222</sup> En av lägenheterna som finns med i katalogen tillhörde kulturpersonligheten och filmkritikern Paulo Emílio Sales Gomes. Nyligen återvänd från Paris där han hade rönt framgång som författare av filmböcker var han i början av 1950-talet verksam som chef för Cinemateca Brasileira i São Paulo. Genom att möblera hans hem kunde Unilabor positionera sig i förhållande till sin kundkrets bestående av storstadsmänniskor från den övre medelklassen vilka kan tänkas ha varit medvetna om Sales Gomes kulturella kapital.

Framsidan av katalogen pryddes av den logotyp som de Barros hade formgett för Unilabor, vilket jag i min tidigare analys läste som en symbol för kooperativets kristna värdegrund. När Unilabors möbler fotograferades som delar av befintliga möblemang förmedlades en hemkänsla vilken, i likhet med de rumsmodeller som fanns i katalogen från 1960, utmärktes av ordning och reda. Det enda undantaget från denna norm var en bokhylla

<sup>220</sup> Abel 2006, s. 145ff.

<sup>221</sup> Cordeiro 1956.

<sup>222</sup> Stewart 2018, s. 75ff. German Lorca, *A São Paulo de German Lorca* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2013).

där böckerna var snedställda eller staplade på hög. På väggarna satt även målningar av brasilianska och europeiska konstnärer. En närmare granskning visar hur tavlorna har arrangerats för att stämma överens med Unilabors profil. Till exempel har en reproduktion av den flamländska renässansmålaren Peter Pieter Bruegel den äldres (ca. 1525–1530 – 1569) målning *Bondbröllop* (1568) flyttats runt för att visas ihop med Unilabors möbler på fotografier tagna från olika delar av hemmet. Bruegels skildring av bönder som delar en gemensam bröllopsmåltid kan när den framkommer i katalogen ses som ett sätt för Unilabor att understryka och historisera den kooperativa anda som man ansåg sig representera. Det var dock motsägelsefullt då katalogen visade Unilabors möbler i privata lägenheter snarare än som delar av offentliga miljöer eller gemensamhetslokaler. På andra fotografier placerades Unilabors möbler istället ihop med kristna symboler som krucifix, porträtt av Kristus och helgonfigurer. Dessa symboler stärkte den förbindelse mellan kooperativets möbler och kristendomen som fanns implicit i logotypen, vilken prydde katalogens omslag. Den kristna tematiken i katalogen har inte uppmärksamrats i tidigare forskning om brasiliansk modern inredningsdesign, vilket antyder att Unilabors varit ensam i sitt slag.



Bild 11: Detalj av bokhylla med helgonfigurer från Unilabors möbelkatalog, 1955. Fotograf: German Lorca.



Bild 12 och 13: Unilabors möbelkatalog, 1955. Fotograf: German Lorca.

I en intervju med Mauro Claro öppnar Lopes da Silva ett perspektiv på vad jag diskuterar i termer av möbeln som ikon genom att beskriva vad han som snickare hade lärt sig om ”den goda produkten”:

Det huvudsakliga målet var att svara mot konsumenternas efterfrågan för goda produkter ... Därför sökte vi den punkt där möbeln kunde sägas sakna baksida, [då den var] lika väl behandlad på utsidan som på insidan. Detta var alltid det huvudsakliga problemet. Både min far [huvudman för Unilabors träverkstad] och Geraldo [de Barros] utvecklade denna anda på Unilabor.<sup>223</sup>

I och för sig fanns det i efterkrigstidens moderna formgivning inte någon nödvändig koppling mellan ”goda produkter” och kristna föreställningar om godhet. Tvärtom var godheten ett generellt drag för konkretismen och i synnerhet i Max Bills koncept ”den goda formen” (*die gute Form*). Bill definierade detta som kvaliteten hos formgivna föremål vars praktiska, etiska och sociala funktion hade sammansmält till en harmonisk form.<sup>224</sup> På Ulmskolan där Bill var rektor ansågs den goda formen utvidga föreställningen om funktionalitet bortom det rent praktiska och närma sig vad formgivaren Herbert Lindinger i sin bok om Ulmskolan kallade ”föremålets moral”.<sup>225</sup>

Som nämnts hade de Barros personlig kontakt med Bill och påverkades av hans synsätt på den goda formen. Bills artikel ”Schönheit aus Funktion und als Funktion” (1948) där han förde fram grundläggande uppfattningar för sin konkretistiska konst- och designteori publicerades i portugisisk översättning i den São Paulo-baserade design och arkitekturtidningen *Habitat* 1951.<sup>226</sup> Konsthistorikern Fabiana Terenzi Stuchi har analyserat *Habitat* och menar att tidskriften under arkitekten och formgivaren Lina Bo Bardi tid som redaktör förespråkade en modernism kännetecknad av pragmatiska moraliska värden, vilket Bill också ansågs representera.<sup>227</sup> I Unilabors möbelkatalog finns ett fotografi som visar en Unilaborsoffa där *Habitat* har lagts ut som lektyr, vilket låter förstå att kooperativet ville förknippa sina möbler med den moraliska modernism som tidskriften förordade.

<sup>223</sup> Transkribering av Mauro Claro intervju med Alfredo Lopes da Silva 1998-05-29. Mauro Claros arkiv.

<sup>224</sup> Max Bill, *Form, Function, Beauty = Gestalt* (London: AA Publications, 2010) s. 28-41.

<sup>225</sup> Ulm Design: The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953–1968, red. Herbert Lindinger (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).

<sup>226</sup> Max Bill, ”Beleza provinda da função e beleza como função” *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, 2 (1951), s. 61-64.

<sup>227</sup> Fabiana Terenzi Stuchi, *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*, doktorsavhandling (São Paulo, FAUUSP, 2006), s. 104ff.

I en text från 1960-talet beskrev de Barros hur han som formgivare velat ”åstadkomma ett objekt med utgångspunkt i ett projekt”.<sup>228</sup> I en senare text specificerar han sedan sin syn på den goda produkten som en normativ gestalt. Här förstår de Barros gestaltbegreppet med utgångspunkt i den brasilianske kritikern och teoretikern Mário Pedrosa som på 1940-talet skrivit en uppmärksammad avhandling om modern konst där han bland annat utgick från gestaltteorin. Det de Barros fastnade för var hur produkten i egenskap av gestalt kunde konkretisera de normer som förekom i projektet, samt så långt som möjligt kontrollera att dessa normer överfördes till betraktaren.<sup>229</sup> Vad detta antyder är att Unilabors möbler var tänkta att gestalta kooperativets katolska värdegrund och således även dess normativa föreställning om godhet. Det får mig att inse att katalogen inte endast presenterade kristendomen som en samling symboliska föremål (krucifix, helgonfigurer, etcetera), utan även som en dimension av själva möblerna. Vad det innebar i praktiken kan anas i Lopes da Silvas ovan nämnda föreställning om den goda möbelen som ”möbelen utan baksida”. I katalogen framhävs denna kvalitet genom att German Lorca har fotograferat möblerna från oväntade vinklar. De visas inte bara framifrån och från sidan, utan på flera bilder också från ett grodperspektiv. Det synliggjorde för konsumenten att Unilabors möbler klarade en granskning även från mer oväntade vinklar såsom när de visar undersidan av ett bord. Denna kvalitet hos möbelen kan ses som en tillämpning av den konkretistiska principen om transparens, men även som ett konkretiserande på objektets nivå av Unilabors kristna värdegrund där ärlighet bildade ett av godhetens fundament.

Synen på Unilabors produkter som ikoner besjälade med goda värden var även förankrat i deras materialitet. Som sagt användes bahiansk jakaranda som standard för möblerna. Detta träslag som hade använts i det brasilianska finsnickeriet sedan kolonialtiden fångades upp av moderna brasilianska formgivare som bland andra Joaquim Tenreiro och Lina Bo Bardi. Bahiansk jakaranda är känt som ett mycket hårt material och uppskattades för sin goda hållbarhet.<sup>230</sup> Unilabors möbelkatalog framhäver den materiella kvaliteten genom en närbild av en förvaringshylla. Ovanpå denna står Jungfru Maria och ett par andra helgonfigurer, men också förvaringshyllan

<sup>228</sup> Geraldo de Barros, ”Da produção em massa de pintura” (1968) i Geraldo de Barros, *Isso*, red. Fabiana de Barros (São Paulo: Sesc, 2013), s. 280.

<sup>229</sup> Geraldo de Barros, ”Da retomada de alguns objetos – forma da arte concreta” (1979) i Geraldo de Barros, *Isso*, red. Fabiana de Barros (São Paulo: Sesc, 2013), s. 281f.

<sup>230</sup> *Tenreiro: o mestre da madeira*, red. José Roberto Teixeira Leite, et al. (São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999), s. 15f.



var enligt min tolkning menad att ses som bäraren av ett kristet budskap, vilket i detta fall hade att göra med en bestående pålitlighet.

I en tidningsannons publicerad i dagstidningen *Folha de São Paulo* 1964 presenteras Unilabor med denna slogan:

Superspecialist på möbler med stil:  
Skapad av professionella från branschen, i gemensam sammanslutning.  
Snobbism faktureras ej.  
När kniven sticks in visar föremålet sitt rätta värde.<sup>231</sup>

Att sticka in kniven för att inspektera möblen ses här som en markör för möbler som gick att lita på. Precis som ärlighet lyftes alltså pålitligheten fram som en dygd som Unilabor ville skulle genomsyra kooperativets projekt, från medlemmarnas moraliska disposition till möblernas materialitet. I annonsen används en retorik som kan läsas som uttryck för en stereotypisk maskulinitet, vilket återspeglade den manliga dominansen på kooperativet. Det hårda och friska materialet fick i annonsen mening som motsats till det skenbara och ruttna. Den kundgrupp som kooperativet adresserade ringades därmed in av sitt motstånd mot den förtrollning som mellan raderna kan sägas vara förknippad med det ytmässiga, feminina skenet. En ytterligare aspekt av denna dikotomi har att göra med vad som i annonsen kallas ”snobbism”, vilket kan läsas som ett utfall mot den flärdfullt utsmyckade möbelformgivning som vid denna tid varit mode för den brasilianska överklassen.<sup>232</sup>

Vad som stod på spel i Unilabors marknadsföringskampanjer tycks alltså ha gällt mer än möblernas estetiska värden. Dessa ansågs visserligen vara viktiga men låter sig inte särskiljas från det som mina analyser lyfter fram som kooperativets biopolitiska agenda. Ytterst syftade Unilabor till att etablera normer för det moderna livet som svarade mot deras kristna världsåskådning. I mina analyser förstås detta även som en strategi för att tränga undan vad som betraktades som ”falska” livsformer, vilket här förknippades med skenbarhet och femininitet. Denna livsform var dock inte endast genuskodad utan hade som sagt även att göra med klass. Unilabor reproducerade följaktligen den livsform som tidigare forskning har lyft fram som normativ för den konstruktivistiska traditionen, vars visioner om en bättre

<sup>231</sup> *Folha de São Paulo*, 1964-12-17 citerad i Claro 2016, s. 132.

<sup>232</sup> Loschiavo dos Santos 2017, s. 35.

tillvaro många gånger visat sig vara grundade på föreställningar om den manliga arbetarens politiska subjektivitet.<sup>233</sup>

### *Stolens guide till paradiset*

Unilabors möbler riktades som sagt inte bara utåt mot marknaden och konsumenten utan vände sig även inåt mot kooperativets medlemmar. En artikel på ledarsidan i *Comunidades* från oktober 1962 med rubriken ”O problema da unidade” (Enhetens problem) använder möblerna som modell för att begrunda den kristna gemenskapen:

Vi [på Unilabor] strävar mot enhet. Men det är först nu som vi förstår innebörden av denna enhet, vilken är som enheten hos en stol, det vill säga, en enhet som omfamnar skillnader. En stol består av olika delar som förts samman för att forma en enhet [...] När en snickare tänker på förening tänker han på sammanfogningar som är väl utförda och slutna på ett bra sätt ... Som motsats till enhet står separation, splittring och att ta plats bredvid varandra. En fog förenar två plankor på ett sätt som gör dem till något mer än parallella; som förenade utgör de en helhet. De har förenats med ett mål i sikte.

Efter detta återupprepas samma fras, nästan som en bön:

En stol är en sammansättning av olika delar, förenade mot ett gemensamt mål.<sup>234</sup>

Texten ger ett tydligt exempel på hur produkten på Unilabor betraktats som något mer än ett bruks- och konsumtionsobjekt. Stolen ges mening som en allegorisk modell som till sin utformning och materialitet förkroppsligar kristna budskap. Samtidigt går det att se hur dessa budskap modellerades efter den moderna, konkretistiska formgivning som de Barros hade infört. En möbel som hade skulpterats i ett stycke hade till exempel inte kunnat illustrera den dynamik av splittring och sammanfogning som i texten associerades med framväxten av den kristna arbetargemenskapen. Som vi har sett är en sådan dubbelhet kännetecknande för katolicismens inkultivering i vad som i detta sammanhang utgörs av snickeriverkstadens arbetarkultur. En annan aspekt som kan utläsas av texten är att det på Unilabor var möblerna snarare än Bibeln som visade vägen till den broderliga försoning som

<sup>233</sup> Se till exempel, Otto 2019, kapitel 2.

<sup>234</sup> ”O Problema da Unidade!”, *Comunidade: Orgão das comunidades de trabalho*, oktober, 1962. Mauro Claros arkiv.

här associerades med frälsningstillståndet. Den arbetare som hade lärt sig att avkoda möbelns kristna budskap ansågs inte behöva någon annan predikant än just denna, vilket ligger i linje med Abels ovan nämnda definition av ikonerna.<sup>235</sup>

Att forma en gemenskap lika enkel och fulländad som en Unilaborstol ansågs dock vara en svår väg att gå. Stolen presenterades som en allegorisk modell för arbetarnas strävan mot gemenskap, men också som det ideal vilket speglade medlemmarnas nuvarande ofullständighet. Den uttryckte en strävan, snarare än att ange vittnesmålet av ett faktiskt tillstånd. Genom att sublimeras kunde stolen syna lögnerna genom sin transparens och med sina fogar uppenbara snickarnas individualism. Sedd på detta sätt var möbeln verkligen en ikon som därigenom hos arbetarna också gav upphov till känslor av brist. Själva ansågs de ännu inte ha uppnått den grad av fullkomlighet som kännetecknade Unilaborstolen. Samtidigt finns det indikationer på att möblerna också fungerade som en sorts botgöring. Trots allt var möblerna frukten av det gemensamma arbete som kooperativets medlemmar lärde känna som ”något gott”, som Gontran Guanes Neto uttryckte det i en intervju med Mauro Claro.<sup>236</sup> I sitt nuvarande tillstånd ansågs snickarna inte kunna mäta sig med det ideal som möblerna gjort konkret men de ansågs kunna gottgöra detta genom att kontempleras frukterna av sitt dagliga arbete i verkstaden.

### *Produktens makt*

Att som arbetare underkastas produkten av sitt arbete är ett gammalt och välkänt marxistiskt tema. Enligt alienationsteorin tvingas arbetarna i en kapitalistisk ekonomi lyda den produkt som de har tillverkat som om det rörde sig om en främmande makt. Karl Marx förklarar detta med hänvisning till religionen: ”ju mera arbetaren sliter ut sig, desto mäktigare blir den främmande objektvärld som han själv skapar, desto fattigare blir han själv och hans inre värld, och desto mindre blir hans eget. Det är på samma sätt i religionen, ju mera människan tillskriver Gud, desto mindre behåller hon för egen räkning.”<sup>237</sup> Detta bildar grunden till det Marx kallar fetischism, vilket härstammar från portugisiskans *feitiço*, där det betecknar förtrollade

<sup>235</sup> Abel 2006, s. 28.

<sup>236</sup> Transkription av Mauro Claros intervju med Gontran Guanes Neto 1997-05-05. Mauro Claros arkiv.

<sup>237</sup> Karl Marx, ”De ekonomisk-filosofiska manuskripten” i *Karl Marx: texter i urval*, red. Sven-Eric Liedman & Björn Linnell (Stockholm: Ordfront, 2003), s. 58.

objekt. Termen har spårats till portugisiska missionärer som under sina resor i Afrika fördömde vad de såg som ”de primitiva” religionernas dyrkan av fetischer som de själva hade tillverkat.<sup>238</sup> Filosofen Jan Rehmann förstår Marx som en ideologisk kritik då han så att säga vänder den koloniala blicken mot sig själv för att avslöja hur också det europeiska samhället styrs av fetischer, vilka här antagit formen av en konsumtionsvara. Att frigöra sig från kapitalism ses i den bemärkelsen vara synonymt med att revoltera mot den arkaiska fetischisering som levt vidare i moderniteten.<sup>239</sup>

Sovjetiska konstruktivister motsatte sig religionen, men de var mer ambivalenta vad gällde konsumtionsvaran. Som vi har sett hade varan hos Marx i första hand ett negativt värde då det ansågs utarma arbetaren socialt, fysiskt och ekonomiskt. Genom att producera varor gjordes arbetarna passiva medan varorna som bytesobjekt spelade en aktiv roll på den kapitalistiska marknaden. Christina Kiaer diskuterar hur Boris Arvatov efter oktoberrevolutionen hade omformulerat den marxistiska synen på objektet som konsumtionsvara. Han accepterade den marxistiska kritiken av varan men menade att objektet under socialistiska arbetsförhållanden kunde användas för andra syften. Snarare än att utarma människan ansåg han att objekten och i viss mening även konsumtionsvaran kunde fungera som ”förverkligandet av organismens psykologiska arbetskapacitet, som en social arbetskraft, som ett instrument och som en medarbetare”.<sup>240</sup> Det innebär, enligt Kiaer, att de sovjetiska konstruktivisterna till skillnad från Marx bekräftade uppfattningen att forma de mänskliga relationerna med objekten som modell, då dessa för dem inte längre betecknade ett urholkande av livet utan tvärtom dess vidareutveckling och socialistiska rekonstruktion.<sup>241</sup>

Unilabors syn på arbetarens förhållande till produkten skiljer sig från sovjetisk konstruktivism på flera punkter. Vad dessa exempel däremot har gemensamt är synen på objektet som en fulländning av arbetarnas subjektivitet. De förenas även av synen att objekten kan fungera som ett instrument vilket hjälper arbetarna att förändra sin tillvaro. Kiaer myntar begreppet ”socialistiskt objekt” för att beskriva hur de sovjetiska konstruktivisternas formgivning och produktion styrde mot en socialistisk tillvaro. På Unilabor sågs produkten istället som en sorts ikon vilken kastade ljus på

<sup>238</sup> Jan Rehmann, ”Can Marx’s Critique of Religion Be Freed from Its Fetters?”, *Rethinking Marxism*, 23:1 (2011), s. 147.

<sup>239</sup> Rehmann 2011, s. 147ff.

<sup>240</sup> Boris Arvatov, ”Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)” (1925), övers. Christina Kiaer, *October*, 81 (1997), s. 125.

<sup>241</sup> Kiaer 2005, s. 28ff.

vägen mot fulländning i den katolska arbetargemenskapen. I detta sammanhang kan produkten sägas ha tillskrivits en makt som med Foucault kan förstås som pastoral. Foucault lyfter fram det kristna pastoratet som en inledning till den moderna biomakten då denna utövar makt över tillvaron genom omsorg och inspektion snarare än våldsamt förtryck.<sup>242</sup> Vad han däremot inte lägger märke till är hur den pastorala maktutövningen i olika historiska sammanhang sätter sin prägel på den materiella världen och inverkar på relationen mellan människa och objekt. Foucault ger som tidigare nämnt inte heller någon grundlig förståelse av hur det kristna pastoratets biopolitik har levt vidare i moderna samhällen, vilket mina analyser av Unilabor bidrar med.

Den pastorala makten kan på Unilabor alltså förstås som omsorg om arbetarnas utvecklingspotential och som vi har sett grundades den på en mer rättvis omfördelning av ekonomiskt kapital. Mot detta går det dock att invända att Unilabors möbler visst var varor och att deras status som ikoner endast var en skenmanöver menad att dölja deras kommersiella funktion. Det räcker att betrakta de blanka, trådsmala bordsytorna i kooperativets möbelkatalog för att få syn på hur Unilabor lekte med konsumentens fetischistiska konsumtionsbegär. I det perspektivet tycks tanken på möbler som ikoner ha fungerat som en skugggridå vilken avledde snickarna från att utforma en mer radikal kritik av sin egen förfördelade position i klassamhället som formades under industrialiseringen av São Paulo på 1950-talet. Oavsett hur många möbler snickarna tillverkade förblev dessa varor lika ouppnåeliga och främmande för dem som de luxuösa shoppingdistrikt där de såldes, för att inte tala om de borgerliga hem som möblerna i kooperativets reklamkampanjer besjälade med sin kristna modernitet. Hade dessa aspekter tydligare kommunicerats till arbetarna skulle steget till girighet och avundsjuka inte varit långt. Dessa affekter fördömdes dock och ansågs i likhet med ett fokus på egen ekonomisk vinning försämra gemenskapen. I det perspektivet tycks Unilabors katolsk-konkretistiska pastorat ha snärjt in medlemmarna i ett system där de tankar och känslor som kunde nära en mer radikal kritik av kapitalismen fördömdes som gudsfrånvända eller till och med diaboliska.<sup>243</sup>

<sup>242</sup> Foucault, 2010, s. 159ff. För sammanfattning om Foucaults diskussion om det kristna pastoratet och dess relation till den moderna biomakten, se Ben Golder, "Foucault and the Genealogy of Pastoral Power" *Radical Philosophy*, 10:2 (2007) s. 157-176.

<sup>243</sup> Pereira dos Santos 1962, s. 12.

## Snickarnas maktövertagande

Mauro Claro visar hur Unilabor efter sin expansiva fas under andra halvan av 1950-talet drabbades av konflikter. Han ifrågasätter bilden av Unilabor som en harmonisk kristen gemenskap och menar att detta kooperativ tvärtom visade tecken på instabilitet och ojämlikhet. En av konfliktlinjerna löpte mellan snickarna och personal från den administrativa avdelningen som de Barros ansvarade för. Claro illustrerar detta med en analys av hur klasskillnaden manifesterades i skillnaden mellan snickarnas blåställ och den administrativa personalens kostymer.<sup>244</sup> Som jag tidigare nämnda ingick Geraldo de Barros i den senare kategorin. Han har också själv berättat om svårigheten att utöva ledarskap när Unilabor på 1960-talet omfattade ett femtiotal medlemmar.<sup>245</sup> På Unilabor pågick det även konflikter av mer politisk karaktär. João Batista lyckades mot slutet av 1950-talet övertyga kooperativet att utesluta ett par medlemmar som han anklagade för att sprida kommunistisk propaganda på fabriken. Däremot kunde han inte avvärja den strejk som 1963 lamslog produktionen under en månad. Claro förklarar strejken som en kombination av dåliga bokslut och krav på höjda löner och större avkastning.<sup>246</sup> Strejken antyder på samma gång att medlemmarna vid den tiden hade förlorat tilltron till den kooperativa modellen. Att strejka på ett kooperativ, där beslut fattas efter majoritetsröst och ägandet delas mellan medlemmarna, innebär paradoxalt nog att strejka mot sin egen organisation. På ett mer generellt plan tycks konflikten på Unilabor därmed även ha handlat om företagsformen och den kristna livsform som förknippades med denna. Rakt motsatt uppsåtet att foga samman medlemmarna i en robust gemenskap slets kooperativet alltså sönder i interna konflikter. Där Claro ser upplösning och misslyckande tycker jag mig skönja tecken på revolt. Snickarna riktade trots allt sitt missnöje mot den administration som styrde och kontrollerade tillvaron. Även om detta innebär att de strejkade mot sig själva blir det logiskt som en revolt mot den biopolitiska regim som präglade livet på kooperativet.

Det biopolitiska perspektivet som anläggs i avhandlingen erbjuder också en nytolkning av den dramatiska vändningen i de Barros karriär på Unilabor som inträffade i mitten av 1960-talet. Ett par månader efter strejken samlades kooperativets medlemmar för ett möte. João Batista var bortrest

<sup>244</sup> Claro 2016, s. 133ff.

<sup>245</sup> Transkription av Aureliano Menezes intervju med Geraldo de Barros, 1976–04. Mauro Claros arkiv.

<sup>246</sup> Claro 2012, s. 130f.

och närvarade därför inte. Istället hade medlemmarna bjudit in en extern konsult. På mötet beslutade en majoritet att de Barros skulle uteslutas från Unilabor, vilket formellt förklarades av att den ansträngda ekonomiska situationen krävde besparingar. Snickaren Antonio Bioni som deltog i röstningen menade dock att det ekonomiska endast varit ett svepskäl då de Barros vid denna period arbetade halvtid och låg på ett löneläge som inte märkbart skilde sig från de övriga.<sup>247</sup> En mer rimlig förklaring skulle därför vara att detta skedde som en misstroendeförklaring mot hans ledarskap. Snickarna höll de Barros ansvarig för att ha drivit igenom förmåner som endast kommit den administrativa personalen till del. Genom att utesluta honom kunde snickarfraktionen också skjuta fram sin egen position inom kooperativet och ta kontroll över det som varit hans arbetsdomän. ”Helt respektlöst ansåg [de] sig ha rätt att göra ändringar i Geraldo de Barros ritningar”, säger Lopes da Silva, ”Vissa medlemmar ansåg sig ha rätt att byta ut soffbenen, andra ville förändra möbelserien. Man frågade varför bara Geraldo [de Barros] hade fått vara formgivare på Unilabor.”<sup>248</sup>

Genom att rösta bort de Barros lyckades snickarna alltså lägga beslag på det instrument som dittills bokstavligen talat hade varit i hans händer, nämligen pennan. Paradoxalt nog tycks snickarnas maktövertagande ha förverkligat de Barros syfte att tillgängliggöra europeisk modern formgivning för den brasilianska arbetarklassen, vilket hos honom ännu begränsades av en arbetsdelning som inskränkte deltagandet till vissa moment. Snickarnas revolt ledde till en mer demokratisk formgivningsprocess som de själva styrde över. Då snickarna beslutade sig för att utesluta de Barros såg de sig också vara mogna att sköta hans arbetsuppgifter efter eget bevåg, vilket på samma gång förverkligade och omstörtade de Barros ärende att för dominiernas räkning få en autonom arbetsgemenskap att växa fram. Detta aktualiserade en annan innebörd hos vad Esposito kallar affirmativ biopolitik.<sup>249</sup> I fallet med Unilabor kommer detta inte endast till uttryck i skapandet av normer för den asketiska snickaren, utan också då dessa snickare från en av São Paulos segregerade förorter revolterade mot konstruktivisten och själva skrev in sig som aktörer i den moderna formgivningens fält.

Snickarnas revolt skulle även kunna liknas vid en antropofagi av andra graden. Snickarna tillägnade sig de Barros konkretistiska formgivning

<sup>247</sup> Transkription av Regina Ponte och Mauro Claros intervju med Antonio Bioni, 1997-04-26. Mauro Claros arkiv.

<sup>248</sup> Lopes da Silva, *Ad memoriam Unilabor: Nascimento e fim*, s. 30.

<sup>249</sup> Esposito 2008, kapitel 5

genom att i en och samma rörelse införliva och utesluta honom. Det aktualiserade den del av antropofagin som Haroldo de Campos kallade ”avhierarkisering”.<sup>250</sup> På Unilabor uttrycktes detta som en revolt mot den arbetsdelning som hade införts under de Barros administration. Snickarna lösgjorde sig också från det pastorala styre som formade dem till goda och i visst avseende fogliga katoliker. Deras framväxt som autonoma snickare baserades alltså på en negation av den biopolitik som fördes av Batista och de Barros. Samtidigt skulle detta inte ha kunnat ske utan deras arbete med att skapa en demokratisk och kooperativ verkstadsmiljö, vilket visar att biopolitiska praktiker, som Esposito också framhåller, kan leda till oförutsedda resultat.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> de Campos 2015, s. 201.

<sup>251</sup> Esposito 2008, s. 190.



## 2. Antropofagt lärande: Lygia Pape på Museu de Arte Moderna och Santa Úrsula

Forskningens fokus på brasiliansk konst under militärjuntans diktatur (1964–1985) har legat på konstnärer som trotsat censuren eller genom gerillaliknande aktivism utmanat regimens disciplinära ordning. Diktaturen förstås som den förtryckande makt mot vilken den radikala konsten spelas ut och vars förluster i efterhand håvas in som vinnarkort i avantgardismens historia. Detta har bidragit till dagens förståelse för de gränser som diktaturen genom censur och sedlighetsnormer satte runt konsten.<sup>252</sup> Konsthistorikern Claudia Calirman redogör för ett belysande exempel i sin analys av utställningen *Salão da Bússola* (1969) på Museu de Arte Moderna i Rio de Janeiro (MAM-RJ) där militärpolis och präster gick runt och granskade konstverken innan visning.<sup>253</sup> Den brasilianska militärjuntans censur av konstnärliga uttryck uppmärksammades även internationellt och fick ett antal europeiska länder inklusive Sverige att bojkotta den tionde São Paulo-biennalen 1969. Pontus Hultén som ansvarade för den svenska paviljongen hade tänkt ställa ut den svenske konstnären Roj Fribergs *Militärjuntan* (1968). På en av Fribergs storskaliga blyertsteckningar porträtteras den brasilianske diktatorn Artur da Costa e Silva sittandes på ett podium intill USA:s dåvarande president Lyndon B. Johnson och general Emilio Médici som skulle komma att efterträda da Costa. Fribergs teckning skapar en kuslig representation av det amerikanska stödet för diktaturen och skeppades till Brasilien under den svävande titeln *Drawing 1*, sannolikt för att undvika censur. Med anledningen av bojkotten skickades teckningen dock tillbaka till Sverige innan visning.<sup>254</sup>

---

<sup>252</sup> Claudia Calirman, *Brazilian Art Under Dictatorship – Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (Durham: Duke University Press, 2012); Artur Freitas, *Arte de guerrilha vanguarda e Conceitualismo no Brasil* (São Paulo: EDUSP, 2013); Martins, 2013, kapitel 4.

<sup>253</sup> Calirman 2012, s. 62.

<sup>254</sup> Calirman 2012, s. 27. För vidare diskussion se Palettens temanummer om São Paulo-biennalen. *Paletten*, 3 (2008).

Det något ensidiga fokuset på de brasilianska konstnärernas protester mot censur och andra transgressioner har fått andra sorters konstnärliga verksamheter att hamna i skymundan. Det begränsar förståelsen för hur konstnärer reagerade på militärjuntan vars maktutövande inte endast fungerade genom förtryck och censur, utan vars biomakt utifrån det foucauldianska perspektiv som appliceras i avhandlingen även kan förstås som normerande för livet. Detta skedde genom sociala och ekonomiska reformer på en rad områden där detta kapitel inriktar sig mot förändringar inom högre utbildning och i stadsplanering. Snarare än att bekräfta bilden av konstnären som en radikal upprorsmakare kommer detta kapitel att med utgångspunkt i Lygia Papes yrkesverksamhet som lärare undersöka hur hon tillämpade konsten som pedagogisk metod. Det förstås som ett annat sätt att utmana diktaturens maktordning än genom uppror och gerillaliknande aktioner.

### Neokonkretism och ett förändrat politiskt klimat

Lygia Pape medverkade på neokonkretismens första utställning på MAM-RJ 1959. I samband med utställningen lanserade denna grupp bestående av konstnärer och poeter sitt manifest, skrivet av poeten Ferreira Gullar, där den presenterade sig som ”ett ställningstagande inför den nonfigurativa ’geometriska’ konsten (neoplasticism, konstruktivism, suprematism, Ulm-skolan).”<sup>255</sup> Neokonkretisterna ställde sig i sitt manifest kritiska till konkretismen som man menade hade drivit den geometriska konsten ”i en allt värre och farligare rationalism”.<sup>256</sup> Som alternativ framhöll neokonkretisterna det kroppsliga och sinnliga mötet med konstverket och menade sig söka den ”expressiva rymd” där konstverket framträdde med en ”existentiell, emotiv och affektiv innebörd”.<sup>257</sup> Vad neokonkretisterna såg som konkretismens ”stelt mekanisk[a] syn på konstruktionen” skulle ersättas med nonfigurativa verk vars framträdande liknades vid en organism eller ”*kvasi-corpus*”.<sup>258</sup> Papes geometriska balett *Ballet Neoconcreto* (1959) ger prov på detta synsätt genom att låta dansare röra sig inuti kuber vilka sätter dessa i rörelse och så att säga får geometrin att komma till liv. Här finns kopplingar till den fransk-ungerska konstnären Nicolas Schöffer som under samma

—  
<sup>255</sup> Ferreria Gullar et al. ”Neokonkret manifest” (1959), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 89.

<sup>256</sup> Gullar et al. 2018, s. 89.

<sup>257</sup> Gullar et al 2018, s. 90.

<sup>258</sup> Gullar et al. 2018, s. 89.

period skapade kinetiska robotskulpturer drivna av en cybernetisk mekanism och som också dansade balett med mänskliga dansare. Neokonkretismens intresse för det organiska har setts som ett radikalt uppbrott från 1950-talets konkretistiska estetik, men detta exempel visar att konstnärer på båda sidorna av Atlanten om än på olikartade sätt tagit isär dikotomin mellan mänskligt liv och livsformer skapade genom en konstnärligt programmerad teknologi.<sup>259</sup>

Efter att militärkuppen 1964 avsatte den vänsterinriktade presidenten João Goulart förändrades det politiska landskapet radikalt. Neokonkretisterna splittrades och frågan om hur arvet efter konstruktivism skulle förvaltas aktualiserades på nytt.<sup>260</sup> Det brasilianska 1950-talet som hade kännetecknats av ekonomisk tillväxt, internationalisering och liberalism förbyttes mot diktaturens totalitära nationalism. Militärjuntan motiverade sin statskupp med att det krävdes icke-demokratiska åtgärder för att stävja inflationen och det stundande hotet från kommunismen som efter den kubanska revolutionen framstod som alltmer alarmerande. Enligt militärerna hade kommunismen varit på väg att realiseras genom Goularts reformpaket som bland annat innefattade förslag på en större jordreform, legalisering av kommunistpartiet och en utvidgning av rösträtten till landets många analfabeter.<sup>261</sup>

I början av 1970-talet häktades Pape av den brasilianska säkerhetspolisen med anklagelser som än idag är höljda i dunkel. Hon var en av flera neokonkretister som drabbades av repressalier under en period som i brasiliansk politisk historia inleddes med förordningen *Ato Institucional Número Cinco* (AI-5) 1968. Denna införde ett undantagstillstånd som upplöste parlamentet, införde presscensur och gav presidenten diktatorisk makt. Därtill förbjöds politiska demonstrationer, fackförbund och flera studentorganisationer. Studentrörelsen och i synnerhet studentorganisationen União Nacional de Estudantes hade spelat en aktiv roll i motståndsrörelsen. Efter att ha anordnat demonstrationen *Passeata dos 100 000* (Tåget med 100 000) i Rio de Janeiro invaderades organisationens högkvarter i Rio de Janeiro av militärpolis och många studenter greps.<sup>262</sup> Konstnärlig verksamhet tilläts att fortsätta medan mer explicit politiska verk censurerades. Gullar som vid

<sup>259</sup> Hervé Vanel, ”Cybernetic Bordello: Nicolas Schöffer’s Aesthetic Hygiene” i *France and the Visual Arts Since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, red. Catherine Dossin (New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc, 2020), kapitel 6.

<sup>260</sup> För en diskussion om detta skifte se Martins 2013, kapitel 2 och 3.

<sup>261</sup> Dag Retsö, *Brasiliens historia* (Lund: Historiska media, 2011), s. 370f.

<sup>262</sup> Retsö 2011, s. 378.

den tiden var engagerad i det kommunistiska partiet har berättat att militärpolisen i en husrannsakan beslagtog manuset till hans bok *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta* (Passager av samtida konst: från kubism till neokonkret konst) som tecknade en historia om den konstruktiva traditionens utveckling i Europa, Sovjetunionen och Brasilien. Då boken saknade ett tydligt politiskt budskap spekulerade Gullar att militärerna eventuellt associerade ordet ”kubism” med Kuba, men betonade också att politiskt engagerade kulturutövare under diktaturen löpte en stor risk.<sup>263</sup> Papes arrest var antagligen inte direkt kopplad till hennes konstnärskap, utan hade att göra med hennes personliga relation till personer som av juntan betraktades som ”interna fiender”. Efter att ha suttit i månader i isoleringscell blev Pape frisläppt och hon har skrivit att det var erfarenheten av att ha suttit arresterad som fick henne att besluta sig för att bli lärare.<sup>264</sup> Snarare än att som många andra konstnärer gå i exil sökte Pape under följande decennium upp plattformar där hon utforskade möjligheten att tillämpa sin tolkning av konstruktivism som undervisningsform.

### Konst som undervisning

Idag finns inget underligt med att tänka sig konstnären som lärare. Snarare anses denna yrkesroll ofta vara sammanvävd med konstens pedagogiska vändning som forskningen förlägger till tiden runt millennieskiftet.<sup>265</sup> I samtidskonsten har det uppstått en skillnad mellan å ena sidan konstskolornas och konstmuseernas pedagogik och å andra sidan praktiker där konsten består av undervisning.<sup>266</sup> Visserligen kan även den pedagogiska konsten leda till kunskap, men för att detta ska räknas som konst krävs någon form av mediering, till exempel genom att det pedagogiska materialet visas på en

<sup>263</sup> Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcretas* (1985) (Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998), s. 7.

<sup>264</sup> Pape skriver så här: ”När jag kom ut därifrån [arresten] så sa jag så här: nej, jag vill inte åka min väg, jag ska ge lektioner, jag vill ge lektioner, jag vill så gärna undervisa” i Denise Mattar, *Lygia Pape: Intrinsecamente anarquista* (Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003), s. 82.

<sup>265</sup> *Education*, red. Felicity Allen (London: Whitechapel Gallery, 2011); Claire Bishop, *Artificial hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), s. 241-274; Dennis Atkinson, *Art, Equality and Learning: Pedagogies Against the State* (Rotterdam: Sense Publishers, 2011), Kristina Lee Podesva, ”A ‘Pedagogical turn: Brief notes on Education as Art’”, *Fillip*, 6 (2007) <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> [hämtad 2021-01-08]; Irit Rogoff, ”Turning”, *e-flux journal*, november (2008) <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> [hämtad 2021-01-08].

<sup>266</sup> För en diskussion om denna definition, se Bishop 2012, s. 242ff

utställning. Dock är det tveksamt om denna distinktion håller. Som konst-historikern Irit Rogoff har uppmärksammat framstår konst och konstut-bildning som jämbördiga och många gånger oskiljaktiga delar av den sam-tida kunskapsekonomin.<sup>267</sup> Historiskt spåras den pedagogiska vändningen till 1990-talets deltagandekonst (*Participatory Art*) och dess utveckling mot dialogbaserade och gemenskapsbaserade projekt. Det betyder inte att allt lärande efter detta plötsligt betraktades som konst, utan att undervisning med detta framstod som ett möjligt konstnärligt medium samt att dess produkter skulle komma att betraktas som utställningsbara konstobjekt. Kring millennieskiftet konstituerades den pedagogiska konsten också som forskningsfält, vilket i sin tur har lett till etablerandet av en kanon med pedagogiskt orienterade konstnärer.<sup>268</sup> En av de oftast omnämnda föregån-garna till samtidens konst-som-pedagogik är konstnären Joseph Beuys. Han talade om sina föreläsningar på Kunstakademie Düsseldorf under 1960- och 1970-talen som sitt egentliga mästerverk, även om dessa ännu inte utgör den huvudsakliga grunden för hans berömmelse i andras ögon.<sup>269</sup> Forsk-ningen har inte på samma sätt uppmärksammat den pedagogiska konst som parallellt med Beuys pågick i Sydamerika, trots att det förekom utbyten mellan dessa konstscener. Som exempel kan nämnas att konstnären Anna Bella Geiger, som i början av 1970-talet höll kurser på MAM-RJ tillsam-mans med bland andra Lygia Pape och Cildo Meireles, samtalande med den tyska konstnären om pedagogik som konstform.<sup>270</sup> På samma gång är det viktigt att vidhålla betydelsen av den geohistoriska kontexten och att de syd-amerikanska konstnärerna undervisade i ett annorlunda politiskt klimat.

Konstnären och curatorn Luis Camnitzer diskuterar hur 1960-talets sydamerikanska konceptkonst utmynnade i politiserade pedagogiska prak-tiker. Han nämner inte Pape men lyfter fram konstnärer som använt pedagogik som redskap för att motarbeta diktaturerna i Argentina och Bras-ilien. Deras praktiker innefattar subversiva slagord och kontrainformation, såsom i de berömda aktionerna under *Tucumán Arde* (1968) där argen-

<sup>267</sup> Rogoff 2008.

<sup>268</sup> För en historisk redogörelse av den ”pedagogiska vändningen”, se Gert Biesta, *Letting Art Teach – Art Education ‘after’ Joseph Beuys* (Arnhem, Artez Press, 2017); Bishop 2012, s. 241-274; James G. Daichendts *Artist-Teacher: A Philosophy for Creating and Teaching* (Bristol: Intellect Books, 2010).

<sup>269</sup> Carin Kuoni, *Energy Plan for the Western man – Joseph Beuys in America* (New York: Four Walls Eight Windows, 1993), s. 85.

<sup>270</sup> Anna Bella Geiger, *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações* (Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2007).

tinska konstnärer protesterade mot nedskärningar och social ojämlikhet under Juan Carlos Onganías regim. Camnitzer skriver även fram ett antal gemenskapsorienterade projektbaserade på Paulo Freires kritiska pedagogik där konst-som-pedagogik kopplas till politisk emancipation.<sup>271</sup> Det som inte syns i Camnitzers genomgång är konstnärer vilka som Pape och Bella Geiger arbetat med undervisning under en längre tid snarare än i temporära projekt och aktioner. Papes tycks ha varit lite för mycket av lärare för att kvalificeras som pedagogisk konstnär i ett samtida perspektiv. Utifrån avhandlingens är hennes undervisning relevant då den aktualiserar vad som ses som konstruktivismens grundproblem med att integrera konsten med yrkesarbetet under en period i Brasiliens politiska historia där frågan om tillvaron hade ställts på sin spets.

### *Skapande söndagar på Museu de Arte Moderna i Rio de Janeiro*

Papes karriär som lärare inleddes med en tjänst på MAM-RJ 1968. Efter andra världskriget hade detta museum etablerats som en betydande utbildningsplattform för unga konstnärer. På 1950-talet organiserades pedagogisk verksamhet av den konkretistiska målaren Ivan Serpa som också bildade *Grupo Frente*, där både Lygia Pape och Lygia Clark medverkade. Många unga konstnärer betraktade Serpas utbildning med inriktning mot modern konst som ett alternativ till den mer klassiska konstutbildning som bedrevs av Escola Nacional de Belas Artes i Rio de Janeiro.<sup>272</sup> På 1960-talet tog kritikern och curatorn Frederico Morais över museets pedagogiska verksamhet. Han förändrade undervisningens karaktär med större betoning på konceptuella och performativa praktiker. Detta sågs som en politisering av museet där Morais bland annat utgick från Mário Pedrosas syn på konsten som en ”experimentell övning i frihet” (*exercício experimental da liberdade*).<sup>273</sup> Pedrosa hade varit en förgrundsgestalt i den moderna konsten i Brasilien sedan 1940-talet. Efter statskuppen 1964 drog han slutsatsen att den brasilianska allmänheten måste öva upp sin frihetskänsla och för detta ansåg han att konsten kunde fylla en viktig funktion. Pedrosa menade nämligen att konstnären hade insikt i en skapande aktivitet som varken under-

<sup>271</sup> Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007), kapitel 2, 7 och 11.

<sup>272</sup> Sérgio B. Martins, ”An Anticlass in Avant-Gardism” i *Lygia Pape: A Multitude of Form*, red. Iria Candela, utst. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2017), s. 26.

<sup>273</sup> Frederico Morais, *Artes plásticas: a crise da hora atual* (Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975), s. 53ff och 63f.

ställdes rationella mätvärden eller ekonomiska intressen, vilket var en romantisk bild som också speglades i hans icke-aprioriska syn på frihet vars bestämning måste ”experimenteras” fram.<sup>274</sup>

Frederico Morais omsatte Pedrosas begrepp om konsten som ”experimentell övning i frihet” i *Domingos de Criação* (Skapande söndagar) 1971. Dessa pedagogiska konstutställningar ägde rum på söndagar i Burle Marx trädgårdar utanför MAM-RJ. I Pedrosas anda bjöds allmänheten in att experimentera med de stora mängder material som hade dumpats utanför museet. Varje söndag var organiserad runt ett visst material: papper, lera och tråd; men också ljud och kropp. Syftet var att involvera vuxna och barn i ett gemensamt, lekfullt skapande. Morais bjöd också in lokala konstnärer, däribland Pape, som beblandade sig med allmänheten för att stimulera skapandelust och frihets känslor. Här var alla konstnärer, för att återvinna ett av Beuys slagord från 1960-talet, men de professionella konstnärerna var mer konstnärliga än den deltagande publiken.<sup>275</sup>

*Domingos de Criação* genomfördes utan censur och materialet som användes var sponsrat av företag. Det antyder att utställningarna skapade en frihet som diktaturen inte hade några problem med att tolerera. Att stimulera mänsklig skaparglädje alltmedan diktaturen slog ned politisk opposition och torterade dissidenter kan avfärdas med Theodor Adornos ord att museet hade gjort sig till ”det goda hjärta som fortfarande slår i det värsta och därmed lovar att det inte är det värsta”.<sup>276</sup> Denna formulering anspelar

<sup>274</sup> Mário Pedrosa myntar begreppet konsten som experimentell övning i frihet i artikeln ”O Bicho-da-seda’ na produção em massa” som publicerades dagstidningen *Correio da Manhã* 1967. Den har sedan ompublicerats i Mário Pedrosa, *Mundo, Homem, Arte em Crise*, red. Aracy Amaral (São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1975), s. 215-220. För vidare diskussion om Pedrosas begrepp se Calirman 2012, kapitel 2.

<sup>275</sup> Frederico Morais & Jessica Gogan, *Domingos da Criação. Uma Coleção Poética do Experimental em Arte e Educação* (Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017). *Domingos de criação* har likheter med den danska aktivisten och arkitekten Palle Nielsens utställning *Modellen: En modell för ett kvalitativt samhälle* på Moderna Museet i Stockholm 1968. För diskussion om Nielsens ”modell” se Lars Bang Larsen, ”True Rulers of Their Own Realm: Political Subjectivation in Palle Nielsen’s The Model: a Model for a Qualitative Society” *Afterall*, 16 (2007), s. 120-126; samt Lars Bang Larsen, Palle Nielsen & Clara Plasencia, *The Model: a Model for a Qualitative Society (1968)* (Barcelona: Museu D’Art Contemporani de Barcelona, 2010).

<sup>276</sup> Theodor Adorno, *Estetisk teori*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Glänta Produktion, 2019), s. 78. Den marxistiska kritiken av religion som opium för folket bortser dock från att katolska präster och nunnor med koppling till befrielse teologin var aktiva i motståndsrörelsen under diktaturen. För en diskussion om detta se Renato Cancian, ”Conflito Igreja – Estado no período da ditadura militar revisitando aspectos teóricos das abordagens institucionais” *USP – Ano VII*, 11 (2016), s. 95-116.

på den marxistiska bilden av kristendom som en godhjärtad omsorg, vilken skänker ett andrum i den förvaltade världen, dock utan att förändra den. En analogi som förstärks ytterligare av att *Domingos de Criação* inträffade på söndagar, vilket är dagen för den kristna högmässan. Trots anspråket på att erbjuda en arena för politiskt motstånd tummade MAM-RJ på principen om armlängds avstånd som under den tidigare nämnda utställningen *Salão da Bússola* (1969) där militär och präster tilläts att på förhand granska utställda verk och där Morais också satt i juryn.<sup>277</sup>



Bild 14: *Domingo terra a terra*, del av Curso Popular de Arte do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1971.

När jag tittar på ett fotografi från *Domingos de Criação* som visar två barn problematiseras dock perspektivet att utställningen inte betecknade annat än godhjärtad humanism. En flicka och en pojke står vid en rad släta och perforerade fyrkanter gjorda av sand. På en av dessa har det ena hörnet stampats sönder. Pojken står barfota och att döma av fotavtrycken i sanden skulle detta mycket väl ha kunnat varit hans ”verk”. Det går att se detta fotografi som en allegori, vilken uppenbarar en konceptuell förändring som är viktig för kapitlet. Efter militärernas statskupp hade många namnkunniga konstnärer som på 1950-talet medverkat i konkretismen och neo-

<sup>277</sup> Calirman 2013, s. 62.



konkretismen slutat att göra geometrisk konst. Till och med den tidigare så dogmatiska konkretisten Waldemar Cordeiro skulle efter militärkuppen omvärdera den geometriska konstens anspråk på geometrisk ordning med utgångspunkt i semiotik och amerikansk popkonst. Detta skifte kan förklaras med de genomgripande förändringarna av konstbegreppet som skedde under 1960-talet och som ledde i riktning mot temporära konstformer som happening och performancekonst. I Brasilien kunde också den geometriska precision som förknippades med konstruktivism även ses som en analogi med den disciplinära ordning som diktaturen genomförde och visade upp i televiserade militärparader.<sup>278</sup> För att undfly detta dilemma vände sig flera konstnärer, inklusive Pape, till antropofagin för att undersöka hur modern konst kunde smältas samman med det konstruktiva formspråk som de identifierade hos urfolken eller de fattiga i städernas favelor.<sup>279</sup>

*Domingos de Criação* kan ses som emblematiska för detta skifte inom den brasilianska 1960-talskonsten, som alltså ledde bort från den geometriska konsten men också genererade nytolkningar av konstruktivismens kulturhistoriska rötter och samtida relevans. Genom att läsa fotografiet allegoriskt framstår barnens lekfullhet mindre som en hoppfull symbol för en bättre morgondag, än som ett tecken för deras lust att grusa den geometriska ordningen som sandfyrkanterna kan ses som exempel på. Samma lust som alltså har identifierats hos konstruktivistiska konstnärer som efter militärkuppen dekonstruerade det geometriska formspråket och antropofagt inkorporerade detta med andra lokala kulturyttringar. I det perspektivet framstår också det (bio)politiska anspråket på *Domingos de Criação* i ett annat ljus. Snarare än att enbart sprida en illusion om lycka i de värsta av tider kan dessa utställningar förstås som ett försök att med konst-som-pedagogik så ett frö för vad Foucault har kallat ”motuppföranden” (*contre conduite*). Detta begrepp definieras av honom som en ”kamp mot de procedurer som installerats för att leda de andra”.<sup>280</sup> Foucault beskriver hur han föredrar termen ”motuppförande” framför ”dissidens” då det sistnämnda enligt honom har nackdelen att beteckna den mer negativa revolt som länge har glorifierats inom vänstern. Visserligen innebär även motuppförandet ett

<sup>278</sup> Jag diskuterar detta skifte mer ingående i min artikel ”AnthroPOPhagous: Political Uses of Pop Art in the Aftermath of the Brazilian Military Coup d’État of 1964” i *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, red. Annika Öhrner (Huddinge: Södertörn University, 2017), s. 215-237.

<sup>279</sup> Martins 2013, kapitel 2. Pape diskuterar sitt förhållningssätt till antropofagin, samt till urfolken i sin masteruppsats. Se Pape, 1980, kapitel 1.

<sup>280</sup> Foucault 2010, s. 190.

avståndstagande eller ett ifrågasättande av ett biopolitiskt dispositiv, men det har även den mer positiva betydelsen av att skapa och leva ut andra sorters beteenden.<sup>281</sup> Detta sätter fokus på en aspekt som jag menar också var betydande för Pape, nämligen att det lekfulla skapandet hos henne inte endast utgjorde en flykt undan förtryck utan sågs som en pedagogisk strategi för att stimulera fram uppföranden, idéer och handlingar som inte lät sig styras av regimens disciplinerande och marknadsorienterade dispositiv.

### *Papes lektioner på museet*

Den pedagogiska avdelningen på MAM-RJ var inte bara miljön där Lygia Pape formades till lärare utan hon bidrog också till att forma denna miljö. Frederico Morais hade huvudansvar för pedagogiken men Anna Bella Geiger berättade för mig i en intervju att de inblandade lärarna planerade kursverksamheten gemensamt.<sup>282</sup> Tillsammans med Geiger gav Pape kurserna *Linguagem e criação* (Språk och skapande) och *Atividade e criatividade* (Aktivitet och kreativitet) 1970 och 1971. De var öppna för allmänheten mot avlagd kursavgift och utforskade teman som sinnlighet, konstnärliga formspråk och kreativitet. Ett tidningsreportage publicerat i dagstidningen *O Globo* skildrade ett kurstillfälle där Pape uppmanade deltagarna att söka sig till museets varmaste och kallaste plats.<sup>283</sup> Pape översatte på det viset neokonkretismens inriktning mot konstverkets affektiva dimension till en sinnlig bestämning av det arkitektoniska rummet.<sup>284</sup> Det vänder även på synen att den geometriska konsten ska sträva efter att syntetiseras med andra konstformer i skapandet av ett arkitektoniskt allkonstverk. Lygia Clark som vi möter i nästa kapitel var en av de konstnärer som tydligast framförde detta synsätt i Brasilien. I en konferenspresentation på Escola nacional de arquitetura de Belo Horizonte 1956 diskuterade hon möjligheten att som konstruktivistisk konstnär samverka med arkitekter i bygandet av livsmiljön. Hon utgick från sitt arbetssätt för att belysa hur det geo-

<sup>281</sup> Foucault 2010, s. 190f.

<sup>282</sup> Intervju med Anna Bella Geiger 2017-03-14.

<sup>283</sup> "Um caminho para descobrir a arte: Liberdade total no curso de MAM" *O Globo*, Rio, 20/1, 1971.

<sup>284</sup> Neokonkretismens betoning av sinnlighet nämns i rörelsens manifest. Neokonkretisterna gör även en koppling till Kazimir Malevitj som ansågs ha "erkänt konstens rena sensibilitet", men tillskrivs också en vilja att "överskrida det rationella och sensoriska" mot vad som i manifestet kallas måleriets "transcendent[a] dimension". Gullar et al. 2018, s. 90. För en diskussion om sinnlighetens betydelse för Lygia Papes neokonkreta konstverk se Nelson 2012, s. 26-45.

metriskas måleriets modulering av linjen och rummet kunde tillämpas på en arkitektonisk miljö.<sup>285</sup> I Papes kurs var det inte frågan om att syntetisera konsten och arkitekturen i byggandet, utan konsten gavs mening som ett pedagogiskt tillvägagångssätt för att framkalla en sinnlig varseblivning av arkitektur. Detta tycks markera en tillbakagång från det anslag som Clark gav uttryck för och som byggde på visionen att konsten skulle anta en konstruktiv funktion i den byggda miljön. I Papes proposition fanns dock kärnan till den position som hon sedan skulle utveckla som lärare i arkitektur på Santa Úrsula där konsten användes som en metod för forandet av arkitektens sensibilitet.

I Papes och Geigers kursplanering formulerades även målsättningen att undervisningen skulle frambringa ”dynamiska kontakter mellan lärare och elev”.<sup>286</sup> Det ska läsas i förhållande till diktaturens utbildningspolitiska reformer från andra hälften av 1960-talet, där elevinflytandet hade reducerats till ett minimum. En bakgrund till diktaturens beslut att etablera reformer som stärkte lärarnas auktoritet, vilket som vi har sett innebar ett förbud mot vänsterorienterade studentorganisationer, var att undersökningar hade visat att det hos studenterna fanns ett starkt stöd för socialism. Militärjuntan oroad sig för att detta skulle sippra in i undervisningen och driva lärarkåren i samma politiska riktning. Man bekymrade sig också för det motsatta, det vill säga att politiserade lärare skulle elda på studenternas radikalitet.<sup>287</sup> Pape och Bella Geigers dialogbaserade arbetssätt återupprättade en i förhållande till juntans utbildningspolitik mer demokratisk undervisningsform. Eleverna fick möjlighet att påverka kursinnehållet, bland annat genom att föreslå på vilka platser i staden kursen skulle äga rum och vilka ämnen som skulle undersökas.<sup>288</sup> Deras lektioner tycks emellertid inte ha innehållit explicit regimkritiska budskap, vilket med tanke på det system av angiveri som etablerades vid denna period hade varit en mer riskabel väg att gå.

<sup>285</sup> Lygia Clark, ”Conference Given in the Belo Horizonte National School of Architecture” (1956) i *Lygia Clark* red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 71 ff.

<sup>286</sup> Lygia Pape, ”Curso: linguagem e criação”, 1970. Lygia Papes arkiv.

<sup>287</sup> Rodrigo Patto Sá Motta, *As universidades e o regime militar: Cultura política brasileira e modernização autoritária* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2014), s. 62f.

<sup>288</sup> Intervju med Anna Bella Geiger. Se även ”Lygia Pape”, *MAM Cursos*, 1970/188. Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro arkiv.

## Pape på Santa Úrsula

På Santa Úrsula tillhörde Lygia Pape Departamento de análise e representação da forma (Avdelning för analys- och avbildning av formen) som lärare från 1974, och efter 1981 som avdelningschef. Pape tillsattes av den konstruktivistiska målaren och arkitekten Ubi Bava som vid den tiden varit avdelningschef för arkitekturutbildningen på Santa Úrsula, vilket antyder att det sedan tidigare funnits interaktioner mellan konstruktiv konst och arkitektur på skolan. Universitetet Santa Úrsula drevs (och drivs än idag efter ett kortare avbrott på 2000-talet) av den katolska ursulinorden som har en lång historia av utbildningsverksamhet i Sydamerika. Historikern Kathryn Burnes beskriver hur ursulinernas utbildning historiskt har fungerat som instrument för deras missionärverksamhet. De flickinternat som ursulinerna etablerade i Brasilien och i andra sydamerikanska länder syftade inte bara till kunskapsförmedling, utan fostrade även eleverna i gott uppförande och moderskap. Därmed medverkade ursulinerna, enligt Burnes, till den ”andliga ekonomi” som den kristna kolonialmakten använde för att etablera sin makt över livet.<sup>289</sup> Santa Úrsula baserades i likhet med många andra universitet i Brasilien på en katolsk värdegrund och under Papes tid som lärare gavs obligatoriska kurser i kristendom. Papes före detta kollegor berättade för mig att nunnorna däremot sällan blandade sig i undervisningen som de ansåg sig ha haft frihet att lägga upp på eget bevåg.<sup>290</sup> Samtidigt vore det missvisande att avfärda den katolska kontextens betydelse för skolans utbildning och detta tycks även ha varit ett tema som problematiserades av Pape, vilket diskuteras mer ingående senare i kapitlet.

För att kontextualisera Papes undervisning på Santa Úrsula kommer jag kortfattat att diskutera situationen på universitetet under diktaturen. Efter statskuppen 1964 identifierade nämligen militärjuntan den högre utbildningen som ett strategiskt viktigt område. Regimen implementerade bland

---

<sup>289</sup> Kathryn Burns, *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru* (Durham: Duke University Press, 1999). För analyser av ursulinernas flickinternat i Brasilien, se Ivaneide Almeida da Silva, ”Alguns princípios da Educação Feminina do Colégio Nossa Senhora da Piedade” i *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH – Associação Nacional de História*, red. Marieta de Moraes Ferreira (São Paulo, ANPUH-SP, 2011), s. 1-11. [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300893153\\_ARQUIVO\\_AlgunsPrincipiosdaEducaacaodoColegiodaPiedade.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300893153_ARQUIVO_AlgunsPrincipiosdaEducaacaodoColegiodaPiedade.pdf) [hämtad 2021-01-08]; samt Elizete Silva Passos ”A Educação das Virgens: um Estudo do Cotidiano do Colégio Nossa Senhora das Mercês” i *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 75:179-81 (1994), s. 301-306.

<sup>290</sup> Intervju med Mario Fraga 2017-02-09, och Néelson Felix 2016-11-29.

annat ett nationellt nätverk för insamling av uppgifter på universiteten, vilket syftade till att identifiera ”subversiva element”. Studenter sattes under bevakning och många lärare stängdes av eller förbjöds att undervisa.<sup>291</sup> Den politiska censuren drabbade även arkitekturutbildningen där namnkunniga arkitekter som Oscar Niemeyer och João Batista Vilanova Artigas under perioder hindrades från att undervisa på grund av deras kopplingar till det brasilianska kommunistpartiet.<sup>292</sup> Pape har berättat att också hennes lektioner övervakades av agenter från underrättelsetjänsten som var förklädda till studenter.<sup>293</sup> Dinah Guimaraens som var Papes student berättade i vår intervju att studenter som varit aktiva i União Nacional dos Estudantes, vilken hade förbjudits av diktaturen, stängdes av från Santa Úrsula.<sup>294</sup>

Militärjuntan satte gränser för vad som var möjligt att säga som lärare och kontrollerade således den pedagogiska diskursen. Diktaturens utbildningspolitik var dock inte enbart förtryckande, utan resulterade också i vad historikern Rodrigo Patto Sá Motta kallar ”auktoritär modernisering”.<sup>295</sup> Delar av regimens utbildningspolitik hade kommit inifrån universitetssektorn, som under lång tid hade ställt krav på att modernisera landets högre utbildning. Diktaturens reformer tillgodosåg bland annat yrkeskårens krav på att öka antalet studieplatser.<sup>296</sup> En av de sektorer där antalet platser ökade mest var arkitekturutbildningen, vilket kan kopplas till regimens satsningar på byggnadsindustrin som man avsåg skulle sätta fart på landets stagnerade ekonomi. I Rio de Janeiro stod privata universitet för den största delen av ökningen och att Santa Úrsula som drevs i privat regi fick högskolelicens vid denna tid kan således ses som en följd av diktaturens politik.<sup>297</sup>

—

<sup>291</sup> Patto Sá Motta 2014, kapitel 4.

<sup>292</sup> Patrícia Sadaíke, ”1964: Os impactos do golpe militar na carreira academica e artistica do arquiteto Vilanova Artigas”, *Projeto Historia*, 29:1 (2004), s. 259. <https://docplayer.com.br/27838852-1964-os-impactos-do-golpe-militar-na-carreira-academica-e-artistica-do-arquiteto-vilanova-artigas-patricia-sadaike.html> [hämtad 2021-01-07].

<sup>293</sup> Denise Mattar 2003, s. 82.

<sup>294</sup> Intervju med Dinah Guimaraens 2017-03-05.

<sup>295</sup> Patto Sá Motta 2014, s. 11. Begreppet ”auktoritär modernisering” etablerades dock redan på 1970-talet i analyser av diktaturens politiska reformer. Se Ronald Schneider, *The Political System of Brazil. Emergence of a ‘Modernizing’ Authoritarian Regime, 1964–1970* (New York: Columbia University Press, 1971).

<sup>296</sup> Patto Sá Motta 2014, s. 9.

<sup>297</sup> Ester Judite Bendjouya Gutierrez, ”A Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e os seus primeiros tempos (1973-1985)” i *A construção de um novo olhar sobre o ensino de Arquitetura e Urbanismo no Brasil: Os 40 anos da ABEA*, red. Ana Maria Reis de Goes Monteiro et al. (Brasília, ABEA, 2013), s. 22f.

Diktaturens utbildningspolitiska satsningar kritiserades av vänsterorienterade studentrörelser som ansåg att regimen använde universitetet som en bricka i kalla krigets geopolitiska spel. Under demonstrationer riktades slagord mot de bilaterala avtal som Brasilien slutit med den amerikanska federala myndigheten för utvecklingsbidrag United States Agency for International Development (USAID), vilket gav den amerikanska kongressen inflytande över det brasilianska utbildningsväsendet. Studenterna reagerade även på vad som ansågs vara en amerikanisering av universitetet där privatiseringar och studieavgifter förstärkte vad som redan var en ojämlig tillgång till högre utbildning.<sup>298</sup> Studentrörelsens kritik grundades även i en besvikelse över att ha misslyckats med att införliva mer radikala reformer under João Goularts presidentperiod. Vid sidan av Paulo Freires kritiska pedagogik, där utbildning förstods som medel för social och politisk emancipation, hade studenterna influerats av filosofen Álvaro Vieira Pinto.<sup>299</sup> Han hade föreslagit ett antal praktiska åtgärder för att tillgängliggöra universitetet för arbetarklassen och boende på den vidsträckta, fattiga brasilianska landsbygden. Vieira Pintos vision var att universitetet skulle utvecklas till ett centrum för politisk mobilisering som nedmonterade koloniala strukturer, varav en alltså var den exklusiva tillgången till högre utbildning som traditionellt hade tillkommit Brasiliens vita elit.<sup>300</sup> I efterhand har också reformen av arkitekturutbildningen kritiserats för att ha inordnat arkitekturutbildningen under ett marknadsanpassat paradig.<sup>301</sup>

### *Kursupplägg och mål*

Lygia Papes kurser på Santa Úrsula hette *Plástica I–IV* (Plastik) och *Metodologia Visual* (Visuell metod) och ingick i en fyraårig arkitektutbildning. Av dessa var *Plástica I* och *II* obligatoriska medan de övriga kurserna räknades som valbara. Detta kapitel ägnar mest uppmärksamhet åt *Plástica*, då det var denna kurs som Pape arbetade med mest och också den som

—  
<sup>298</sup> Patto Sá Motta 2014, kapitel 3.

<sup>299</sup> Patto Sá Motta 2014, s. 68.

<sup>300</sup> Álvaro Vieira Pinto, *A questão da Universidade* (1962) (São Paulo: Cortez: Autores Associados, 1986), s. 90ff. För en kommentar se Jonathas de Paula Chaguri et al. "A universidade no Brasil na década de 1960 na perspectiva de Alvaro Vieira Pinto", *XI Congresso Nacional de Educação – EDUCERE* [https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2013/6862\\_4067.pdf](https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2013/6862_4067.pdf) [hämtad 2021-02-09].

<sup>301</sup> Paulo Afonso Rheingantz, "Arquitetura da Autonomia: bases pedagógicas para a renovação do atelier de projeto de arquitetura" i *Projetar – desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*, red. Fernando Lara & Sonia Marques (Rio de Janeiro: Editora Virtual Científica, 2003), s. 50f; Bendjouya Gutierrez 2013, s. 34f.

mina informanter oftast förde på tal. Vid sidan av Papes lektioner tog studenterna bland annat kurser i teckning, arkitekturhistoria och produkt-design. Nélson Felix arbetade på Santa Úrsula under Papes tid som avdelningschef och han beskrev för mig att Pape uppmuntrade till kollegialt samarbete.<sup>302</sup> Lärarna delade ofta pedagogiska övningar mellan sig och samordnade gemensamma terminsavslutningar där studenter fick installera sina examensprojekt på campus. När Pape i början av 1980-talet slutade arbeta på Santa Úrsula övergick kursansvaret i *Plástica* till läraren och arkitekten Mário Fraga. Han hade dessförinnan deltagit i Papes undervisning för att lära sig av hennes arbetssätt och därmed underlätta överlämningen. Fraga berättade att han fortsatte använda Papes pedagogiska upplägg, fram till dess att han lämnade tjänsten på Santa Úrsula 1995.<sup>303</sup> Detta återknyter till diskussionen om arbetsmetodens fortlevnad som inleddes i föregående kapitel, vilket i Papes fall skedde utan konflikt och maktkamp.

I konstsammanhang betecknar ”plastik”, som Pape undervisade i, en modellering av material i tre dimensioner. På portugisiska används *artes plásticas* som en beteckning för olika konstarter, vilket kan liknas vid engelskans *Plastic Arts*. På tyska är termen plastik synonym med skulptur. Det skulpturala aktiveras hos Pape, men har hos henne inte endast att göra med formandet av materialet, utan också med att forma ett seende och ytterst ett varande i världen. Här finns också en konstvetenskaplig koppling till Piet Mondrians neoplasticism, som var en av neokonkretismens referenser. Detta begrepp betecknade för Mondrian en strävan efter att konstituera ett universellt geometriskt formspråk som skulle forma vardagsmiljön, bland annat genom att materialiseras som arkitektur.<sup>304</sup> Som sagt utgick Papes undervisning från neokonkretismen, vilket fick henne att sätta fokus på att förändra arkitekturstudenternas sinnliga och kroppsliga varseblivning av de plastiska elementen i deras omvärld. I ett dokument där hon skissat på grundkursen i *Plástica* skriver Pape överst på pappret ”lära studenten att se”. Under detta står det ”Kreativitet: att känna + att tänka (rummet)” följt av en pil som pekar mot satsen ”en kritisk vision av det arkitektoniska rummet.”.Därefter följer en grovplanering för kursupplägget bestående av handarbete med olika material, teori samt exkursioner i stadsrummet. Längst ned på planeringen har Pape skrivit ”den fullständiga

<sup>302</sup> Intervju med Nélson Felix, 2016-11-29.

<sup>303</sup> Intervju med Mário Fraga, 2017-02-09.

<sup>304</sup> Linda S. Boersma, *Suprematism and Neoplasticism: Malevich and De Stijl* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 2017), s. 1f.

människan: de fem sinnena + begrepp”, vilket ger en antydan om hur hennes undervisning även förlänades med biopolitiska syften.<sup>305</sup>

Papes pedagogiska vision var att *Plástica* skulle bidra med mer än ett specialiserat tekniskt kunnande, vilket känns igen från Geraldo de Barros arbete på Unilabor. Papes målsättning var att som lärare forma arkitekten som en multisensorisk och kritiskt tänkande människa. Det känns igen från bildningsidealet där målet med lärandet inte anses vara att tillägna sig en specifik yrkeskompetens utan att erfara en mer genomgripande personlighetsförändring.<sup>306</sup> Papes betoning av studenternas utveckling som ”fullständiga människor” hängde dock samman med deras framtida yrkesutövande som arkitekter, vilket komplicerar denna association. En konsthistorisk ingång till hennes biopolitiska agenda med att forma studenterna som människor finns istället i Bauhaus. Adele Nelson har skrivit om hur Ivan Serpa som lärare på MAM-RJ hämtade övningar från Bauhaus. Pape gick inte dessa kurser, men hade nära kontakt med Serpa då båda deltog i *Grupo Frente*. Nelsons analyser visar även att Serpas pedagogiska övningar också låg till grund för några av de abstrakta konstverk som skapades inom ramen för *Grupo Frente*, vilket antyder att Pape hade en grundläggande bekantskap med Bauhaus pedagogiska modell.<sup>307</sup> Samtida forskning har problematiserat uppfattningen att Bauhaus kan sammanfattas genom analyser av form- och materialproblem för att istället fokusera på hur Bauhaus formade studenternas förhållande till kroppen, sexualiteten och samhället.<sup>308</sup> Konsthistorikern Irena Blühová menar att Bauhaus strävade efter att iscensätta ett ”människoblivande”, vilket ligger i linje med den biopolitiska agenda som i avhandlingen tillskrivs den konstruktivistiska traditionen.<sup>309</sup>

Det finns inget källmaterial som styrker att Pape hade tagit intryck av just denna aspekt av Bauhaus, men hennes undervisning tycks ändå ha åter-

<sup>305</sup> Lygia Pape, ”Universidade Santa Úrsula, Vice-Reitoria Acadêmica Departamento: Análise e Representação da Forma Curso de Arquitetura Disciplina: Plástica I”, odat. Lygia Papes arkiv.

<sup>306</sup> ”Bildning”, *Nationalencyklopedin* <http://www.ne.se.till.biblextern.sh.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/bildning> [hämtad 2020-11-11].

<sup>307</sup> Adele Nelson, ”Ivan Serpa, Lygia Clark, and the Bauhaus in Brazil”, *Bauhaus imaginista*, 2 (2019) <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5681/ivan-serpa-lygia-clark-and-the-bauhaus-in-brazil?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=136b6feaa62522c41f25bde8436a88ac> [hämtad 2021-01-08].

<sup>308</sup> Otto 2019, kapitel 1.

<sup>309</sup> Irena Blühová, ”A School for Becoming Human?: The Socialist Humanism of Irena Blühová’s Bauhaus Photographs” i *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism’s Legendary Art School*, red. Elizabeth Otto & Patrick Rössler (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), s. 287.



aktualiserat skolans målsättning att forma studenten som en ”fullständig människa”. Kanske ligger hon i detta avseende allra närmast den ungerska konstnären och pedagogen László Moholy-Nagy som undervisade på Bauhaus under 1920-talet för att sedan grunda New Bauhaus i Chicago 1937. I *Von Material zu Architektur* (1928) diskuterade Moholy-Nagy hur en arkitekturutbildning med konstruktivistisk inriktning kunde fylla en socio-politisk funktion just genom att forma mer mänskliga arkitekter. Han ansåg att arkitekten hade alienerats från sina sinnen och sitt varande som organisk kropp till följd av att arkitekturen under moderniteten konstituerades som en domän inom den industriella produktionen. Samtidigt menade Moholy-Nagy att ett sådant förmänskligande av arkitekten inte innebar en återgång till ett förlorat naturligt tillstånd, utan skedde genom användandet av teknologiska och konstnärliga medel.<sup>310</sup> Det återkopplar till Espositos definition av modern biopolitik där han menar att det organiska, biologiska livet (*zoe*) endast blir tänkbart i och genom teknologin (*techne*) snarare än att ses som dess motsats.<sup>311</sup>

En mer närliggande referens för Pape vad gällde tillvarons kroppsliga och organiska dimensioner var dock neokonkretismen. Som vi har sett kritiserade neokonkretisterna ett mekaniskt synsätt och förespråkade en konstnär som ”tala[de] till ögat (...) som ett mänskligt medel för att samspela med världen”.<sup>312</sup> Detta formulerades som ett ställningstagande mot konkretisternas förmenta idealisering av industrin. Det föregående kapitlet visade dock att det organiska och biopolitiska perspektivet även var aktiverat hos konkretisten Geraldo de Barros som på uppdrag av dominikanerna arbetade för att utveckla arbetargemenskapen från ”embryo” till ”organism”. Snarare än att acceptera den dualitet mellan organiskt och mekaniskt som formulerades av neokonkretisterna och som sedan har levt vidare i historieskrivningen lyfter avhandlingen fram det organiska som en faktor vilken sammanjämkar de Barros med Pape.

Det kan te sig närmast tautologiskt att som Pape lära arkitekten att vara människa. För vad är en arkitekt om inte mänsklig? Papes syften bör dock läsas utifrån den politiska kontext inom vilken hon verkade. I avhandlingen

<sup>310</sup> László Moholy-Nagy citerad i Sandra Neugärtner, ”Utopias of a New Society: Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, and the Loheland and Schwarzerden Women’s Communes” i *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism’s Legendary Art School*, red. Elizabeth Otto & Patrick Rössler (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), s. 87.

<sup>311</sup> Esposito 2008, s. 15.

<sup>312</sup> Gullar et al. 2018, s. 91.

appliceras ett foucauldianskt perspektiv där diktaturen inte bara förstås som en förtryckarapparat, utan också som biopolitiskt uttryck. Foucault beskrev som sagt biopolitiken som en politik där människans existens som levande varelse sätts i fråga, vilket filosofer som Agamben, Esposito och Mbembe har tolkat som att biopolitiken också upprättar skiljelinjer mellan liv och död.<sup>313</sup> Den brasilianske filosofen Rodrigo Alvarenga menar att diktaturens undantagstillstånd utmynnade i en nekropolitik som drabbade politiska motståndare, men också inriktade sig mot marginaliserade grupper som urfolk och svarta. Alvarenga framhåller att nekropolitiken inte endast drabbade individer utan även kan förstås som strategier för att klassificera och separera minoriteter vilka inte ansågs vara förenliga med regimens nationalistiska samhällsbygge.<sup>314</sup> I detta kapitel tolkas Papes arbete med att som lärare förmänskliga arkitekten som en strategi för att motverka att sådana nekropolitiska tendenser fick fäste hos studenterna och därigenom öppna möjligheter för en annorlunda samhällsutveckling.

### Exkursioner i staden

Ett stående inslag på schemat i *Plástica* var exkursionen, vilken antingen genomfördes som enstaka övning eller en längre periods platsbesök i staden. Att bege sig på exkursion betecknar en rörelse eller utflykt i studie-sammanhang. Etymologiskt härleds termen från ”exkurs” som enligt Svenska Akademiens Ordlista (SAOL) betyder ”utvikning från ämnet”, samt ”kurs” från den latinska termen *currere*: att springa. Ordet ”kurs” är dubbeltydigt då detta, enligt samma källa, både betecknar ”[en] bestämd mängd kunskapsstoff som ska inhämtas” och den ”riktning som ngt rör sig i el. ska röra sig i”.<sup>315</sup> I exkursionen kopplas kunskapsinhämtningen samman med kroppens rörelse medan pedagogiken framstår som medel för att sätta ut en riktning för studenten.

### *Centrum–periferi: en pendling*

Under sin föreläsning på Moderna Museets utställning *Concrete Matters* berättade den svensk-brasilianska filosofen Marcia Sá Cavalcante Schuback

<sup>313</sup> Foucault 2002, s. 144. Agamben 2010; Esposito 2008, kapitel 4; Mbembe 2019, kapitel 3.

<sup>314</sup> Rodrigo Alvarenga, ”Da biopolítica à necropolítica contra os povos indígenas durante a ditadura militar brasileira (1964–1985)” *Ciências Sociais Unisinos*, 55:2 (2019), s. 212–222.

<sup>315</sup> ”Exkursion”, Svenska *Akademiens ordlista*, <https://svenska.se/tre/?sok=exkursion&pz=1> [hämtad 2021-01-08].

om en exkursion med Rio de Janeiro stadsbuss som hon gjorde som Papes student på 1970-talet:

Lygia [Pape] sade att vi vid nästa kurstillfälle skulle träffas på slutstationen av busslinjen Urca-Lins, som binder ihop det fina och vackra kvarteret Urca som ligger i södra zonen av Rio med Lins en förort i den fattiga nordliga zonen. Sträckan tar mer än en och en halv timma med buss. Den socio-ekonomiska skillnaden mellan dessa urbana zoner är påtaglig. I det mycket vackra och eleganta Urca kvarteret ligger Sockertoppen – den berömda turistiska attraktionen – men också militärskolan och flera borgerliga villor. Lins är ett enklare arbetarkvarter omringat av *favelor*. Fattigdomen är synlig. Vi skulle träffas tidigt på morgonen kl. 7 vid busshållplatsen där busslinjen började och slutade sin färd. Övningen skulle bestå av att med blicken följa linjen som de olika bebyggelsernas tak ritade mot himlen under färden. Lygia ville att vi skulle läsa staden utifrån ”tröskeln” som kan sägas uppstå mellan de konstruerade skyskraporna, improviserade byggen, favelornas tak och himlen, snarare än att titta på alla konstruktioner. Hon ville att vi skulle se hur dessa linjer ritades under bussresan. Denna linje skulle vara vår ”res-linje” och skulle vända blicken mot blickandet.<sup>316</sup>

I denna övning använde Pape stadsbussen för att visualisera stadsmiljön på ett sätt som skiljer sig från kartans och de arkitektoniska ritningarnas stillbilder. Genom att abstrahera linjer från den stridande strömmen av intryck som passerade utifrån bussfönstret etablerades ett perspektiv som överskred dualismen mellan rörelse och vila. I det perspektivet var linjen inte statisk, utan kopplades med bussresans rytmer av accelerationer och inbromsningar. Detta tycks återaktualisera Lygia Clarks tidigare nämnda förslag att den konstruktivistiska konsten kan bidra till arkitekturen genom att etablera ett perspektiv på rummet som en rytmisk struktur.<sup>317</sup> Cavalcante Schuback låter mig också se hur linjen under färden gav upphov till veckbildningar eller ”trösklar” som löpte mellan byggnaderna och himlen, men också mellan olika samhällsklasser. Hon nämnde att bussresan kunde ses som rörelse mellan centrum och periferi, vilket fick studenterna på den centralt belägna privatskolan Santa Úrsula att betrakta staden från förortspendlarens perspektiv. Den horisontella bussfärden genom staden översätts med detta till klass förstådd som en vertikal, hierarkisk parameter. I det topologiska och på samma gång kinetiska perspektiv som uppstod under

<sup>316</sup> Transkription av Marcia Sá Cavalcante Schubacks ”Samtal och cello i Lygia Papes installation Ttéia 1C på Moderna Museet”, 2018-03-24.

<sup>317</sup> Clark 1998, s. 71ff.

övningen framstår klass inte som en abstrakt kategori, utan just som rörelse genom staden. Ett klassperspektiv saknades för övrigt i neokonkretisternas förslag att som konstnärer vända sig till ögat ”som ett mänskligt medel för att samspela med världen” men framkommer alltså i analysen av Papes undervisning.

I vår intervju berättade Mario Fraga om sina erfarenheter av att ha följt med när Pape gjorde mer fördjupade platsbesök tillsammans med studenterna. I dessa studerade de, enskilt och i grupp, ett område under en längre tid. De uppmanades att intervjua, samt föra mer informella samtal med boende och andra individer som befann sig inom det studerade området. De skulle även observera områdets arkitektur, inklusive mer efemära rum och konstruktioner som fanns på platsen. Allra tydligast minns Fraga ett platsbesök i en stadspark i Rio de Janeiros mer välbärgade södra zon:

Vi besökte människor [...] och pratade med dem om rummen som de bodde. Där fanns en person som gick omkring med små väskor vilka han öppnade på natten för att dra fram en sorts skydd, vilket han använde för att göra sig en sovpplats, medan någon annan hade fixat en mer permanent boplatz med stolar och till och med TV. [Vi lärde oss] att många faktiskt hade en egen bostad i utkanten av Rio, men för att slippa betala tåg- eller bussresan hem, då de var mycket fattiga och kommit till staden för arbete, sov de över [i parken] för att nästa dag gå upp till jobbet igen. De bodde alltså på gatan, men hade också ett hus.<sup>318</sup>

I detta sammanhang fick Fraga och studenterna se staden från de hemlösas perspektiv. Detta kan sägas ha inspirerat ett synsätt där staden träder fram som en trasslig textur av berättelser, vilket har likheter med kulturgeografen Doreen Masseys definition av rum som en samtidighet av många olika sorters berättelser.<sup>319</sup> Massey skriver inte om konst men hennes betoning av att de mångfald av perspektiv som skapar rum kan användas för att underminera ett monolitiskt narrativ har hon relevans för avhandlingen. Som Fraga är inne på fick Papes övning honom att ifrågasätta stereotypa föreställningar om hemlöshet genom att vända på perspektivet och studera detta fenomen från de hemlösas perspektiv. Det fick hemlöshet att för honom framstå som ett nätverk av komplexa och differentierade rörelser i staden, vilka i sin tur utmynnade i olika sorters konstruktioner och husbyggen. Sammantaget visar analysen av Papes exkursioner hur marginaliserade

—  
<sup>318</sup> Intervju med Mario Fraga 2017-02-09.

<sup>319</sup> Doreen Massey, *For space* (London: SAGE, 2005), s. 9.

subjektsformer tillskrevs ett värde, vilket tolkas som hennes sätt att utmana diktaturens nekropolitiska strategier för att avhumanisera dessa grupper och klassificera deras perspektiv som irrelevanta för stadsutvecklingen.

Genom att vända studenternas uppmärksamhet mot marginaliserade perspektiv kunde Pape också problematisera diktaturens propaganda om vad som kallades ”det ekonomiska miraklet”.<sup>320</sup> Diktaturen legitimerade som sagt sitt maktövertagande med argumentet att detta behövdes för att förbättra landets ekonomi. I början av 1970-talet ökade den ekonomiska tillväxten kraftigt, vilket la grunden till diktaturens narrativ om att deras reformer hade skapat ett ekonomiskt mirakel. Sällan nämndes dock att den ekonomiska ojämlikheten också ökade under perioden. Diktaturen skar ned stadsbudgeten med en tredjedel och stora delar av befolkningen såg sina avtalsenliga löneökningar frysa in. Det sistnämnda kunde genomföras eftersom de flesta större fackföreningar hade förbjudits.<sup>321</sup> Som lärare satte Pape fokus på den urbana fattigdomen och etablerade därigenom ett synsätt som inte korresponderade med diktaturens propaganda. Hennes undervisning skulle därmed enkelt kunna sammanfattas som en uppmaning att som blivande arkitekt öppna ögonen för de perspektiv och berättelser som vittnade om det ekonomiska miraklets baksida.

### *Postmodern konstruktivism*

Det kan framstå som en aning godtyckligt att pressa in Papes exkursioner inom ramen för ett konstruktivistiskt konstbegrepp. Hennes intresse för hur staden träder fram som rörelse tycks ligga närmare fransk situationism och det med denna rörelse förknippade rumsbegreppet som formulerades av filosofen Henri Lefebvre i hans klassiska *The Production of Space* från 1974.<sup>322</sup> Här skulle man alltså kunna hävda att avhandlingen med sitt fokus på konstruktivism satt gränser för konstnärerna som en aning godtyckligt införlivas med denna konstyttring. Jag vidhåller dock min position och

<sup>320</sup> Rodolfo Hoffmann, ”Distribuição de renda e crescimento econômico”, *Estudos Avançados*, 15:41 (2001), s. 67-76. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142001000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142001000100007&lng=en&nrm=iso) [hämtad 2021-01-08].

<sup>321</sup> Retsö 2011, s. 374f.

<sup>322</sup> Henri Lefebvre, *The production of space*, övers. Donald Nicholson-Smith (1974) (Oxford: Basil Blackwell, 1991). Lefebvre integrerar också sin konception om rummet som en fortgående och kontradiktorisk socio-politisk produktion med sovjetisk konstruktivism. Han skriver ”Förändra livet! Förändra samhället! Dessa perceptioner saknar betydelse utan produktionen av ett ändamålsenligt rum. En läxa som kan läras från de sovjetiska konstruktivisterna under 1920- och 1930-talen, och från deras misslyckande, är att nya sociala relationer kräver ett nytt rum, och vice versa.” Lefebvre 1991, s. 59.

menar att Papes exkursioner svarade mot det förändrade konstbegrepp som tog form i Rio de Janeiro på 1960-talet. Vid detta skede ansågs det mindre viktigt att som brasiliansk konstnär hävda historisk identitet med europiska och ryska konstruktivister, än att antropofagt sammansmälta denna historia med valda delar av en lokal kulturmiljö.<sup>323</sup> Det centrala exemplet har i tidigare forskning varit Hélio Oiticica som medverkade i neokonkretismen tillsammans med bland andra Pape och Clark. I början av 1960-talet engagerade han sig i Rio de Janeiros favelor och skapade i samverkan med sambaskolor från dessa områden verkserien *Parangolé*. Dessa verk bestod oftast av olika sorters tygcaper som dansare och andra aktörer använde i performance, oftast i offentliga rum. Snarare än att förstå *Parangolé* som ett avståndstagande från den konstruktivistiska traditionen, som Ronaldo Brito hade föreslagit, visar konsthistorikern Michael Asbury hur de kan förstås som en antropofag vidareutveckling av Oititicas utforskande av färgens förkroppsligade rörelse; vilket han som neokonkretist ansåg vara ett centralt tema för konstruktiv konst. Skillnaden är att färgens rörelse i *Parangolé* sattes i relation med ett antal musikaliska, sociala och politiska referenser som Oititica hämtade från favelans subkulturer. Det blev också ett sätt för honom att ifrågasätta vithetsnormer i konsten, vilket aktualiserades när rasifierade dansare från sambaskolan i favelan Mangueira iklädda *Parangolé* nekades tillträde till utställningsrummet på MAM-RJ.<sup>324</sup>

En ytterligare infallsvinkel finns hos Mário Pedrosa som i en artikel diskuterade vad han genom analyser av Oititica såg som ”postmodern konst”. Pedrosas artikel publicerades innan postmodernismen var en vedertagen term. Det centrala för min argumentation är dock inte att hävda historisk prioritet åt Pedrosas tolkning, utan klarlägga hur postmodernismen begreps i detta sammanhang.<sup>325</sup> Det äger relevans för min undersökning eftersom

—  
<sup>323</sup> Martins 2013, kapitel 2.

<sup>324</sup> Michael Asbury, ”O Hélio não tinha ginga” i *Fios Soltos: A Arte de Helio Oiticica*, red. Paula Braga (São Paulo: Perspectiva, 2008), s. 29ff. Se även Martins 2013, s. 70f.

<sup>325</sup> Litteraturvetaren Sara Danius har tidigare observerat postmodernismens och modernismens latinamerikanska rötter. Hon nämner att modernismen som estetisk rörelse redan betecknades av den nicaraguanska poeten Rubén Darío på 1890-talet. Postmodernismen myntades som en term på 1930-talet av den spansk-puertoricanska litteraturkritikern Federico de Onís för att diskutera tendenser i den spanska och latinamerikanska litteraturen. Danius skriver dock att hon nämner denna heterokrona uppkomst av postmodernismen ”för det anti-europeiska protokollets skull” och gör inte heller något mer med denna observation. Sara Danius, ”Fredric Jameson och det postmoderna” i red. Sven Olov Wallenstein, *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?* (Stockholm: Axl Books, 2009), s. 80f.

Pape stod nära Pedrosa och således sannolikt också var medveten om hans definition. I Pedrosas artikel kan postmodernismen liknas vid en lägesförändring som på samma gång förde vidare och förändrade element från den moderna konsten. Han lutade sig mot en konstruktivistisk definition av modern konst som utforskandet av vad han kallade ”plastiska värden” som till exempel form, rörelse, färg och material. Här finns alltså en uppenbar koppling till Papes undervisning i ämnet *Plástica*. Pedrosa menade att postmoderna konstnärer kännetecknades av försöket att översätta dessa plastiska värden från det fysiska konstverket (måleri, skulptur) till sociala, politiska och kulturella miljöer. Till skillnad från en modernistisk syn på konsten för konstens skull ansågs de plastiska värdena inte längre ha ett egenvärde, utan fick mening genom att bäddas in i det sociopolitiska landskapet.<sup>326</sup>

Papes exkursioner kan ses som exempel på en postmodern konstruktivism utifrån Pedrosas definition då också dessa översatt plastiska värden som linje, rum och rörelse till en sociopolitisk vision av stadsrummet. Mina analyser visade till exempel att linjen under bussresan betecknade en horisont som skilde marken från himlen och som även vecklade ut en topografisk representation av segregation och klasskillnader. Ett annat exempel var de relationer mellan rörelse och rumsliga konstruktioner som identifierades i analysen av de exkursioner som vände sig mot hemlösa. Samtidigt skiljer sig Papes undervisning från Pedrosas konception av postmodernism, då hennes avsikt inte varit att skapa ett konstverk utan att som lärare forma en kunskap om staden, vilket antyder att hennes yrkesverksamhet kan förstås som tillämpningen av en postmodern konstruktivism som del av en pedagogisk praktik.

Papes pedagogik hade dessutom en udd riktad mot den moderna brasilianska arkitekturen. Lúcio Costas berömda och på 1970-talet alltmer omstridda ritningar för den nya huvudstaden Brasília tog avstamp i den abstrakta figuren av ett svart kors på vitt papper. Han ritade sin stadsplan för Brasília från ett fågelperspektiv, eller vad som även ses som fönstret på ett flygplan. Detta perspektiv präglade även fotografierna som togs av staden vilka gärna lyfte fram dess monumentalitet. Irene Small läser Costas kors som en moderniserad version av den kristna kolonialmaktens syn på det brasilianska inlandet som *terra incognita*. Snarare än att symbolisera

<sup>326</sup> Mário Pedrosa, ”Miljökonst, postmodern konst, Hélio Oiticica” (1966), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 94ff.

Brasiliens inträde i moderniteten framstår Brasília i hennes perspektiv således som en fortsättning på landets koloniala historia.<sup>327</sup> För att nyansera denna en aning drastiska formulering kan nämnas att Costas även fann inspiration till Brasília under ett studiebesök i stockholmsförorten Vällingby. Som stadsplanerare visade han även omsorg för hur boende i de stora byggnadsblocken som kallas *superquadras* skulle ha grönområden och social service inom ett rimligt gångavstånd.<sup>328</sup> Efter diktaturens maktövertagande hade fågelperspektivet som trots allt varit gällande i Brasília dock hakat in i regimens panoptiska övervakningsapparat. Konsthistorikern Elena Shtromberg visar att detta kan tolkas bokstavligt då militären installerade en övervakningsenhet i TV-tornet i Brasília, som vid den tiden var Sydamerikas högsta byggnad.<sup>329</sup> Som lärare i arkitektur försökte Pape, genom excursioner till fots eller med kollektivtrafik, att underminera det fågelperspektiv som under diktaturen hade kommit att beteckna övervakning och disciplinär ordning. Istället formade hon genom olika övningar ett synsätt där staden splittrades i en mångfald av synvinklar och berättelser. Till skillnad från det generiska perspektiv som fanns uttryckt i Brasílias stadsplan kunde dessa inte separeras från de subjekt som i ett givet ögonblick förkroppsligade dem. Att lära ut arkitektur var för Pape på så sätt liktydigt med att manipulera den sinnliga formen för stadens framträdande.

### *Antropofag kunskap och favelan som idyll*

På 1970-talet var Pape inte bara lärare, utan också student i filosofi. Hon hämtade titeln till sin masteruppsats *Catiti Catiti: na Terra dos Brasis* från de Andrades antropofaga manifest som i sin tur refererade till en dikt skriven på tupifolkets språk. Pape var som sagt en av många brasilianska konstnärer som på 1960- och 1970-talen intresserade sig för antropofagin och dess betydelse för översättningen av konstruktivism.<sup>330</sup> Som lärare och student var Pape engagerad i frågan hur antropofagin utmanade eurocentriska synsätt på konst och arkitektur, vilket motsvarar de Campos syn på antropofagin som ”expropriation, omkastning och avhierarkisering”.<sup>331</sup> I sin uppsats diskuteras detta genom analyser av favelans arkitektur:

—  
<sup>327</sup> Small 2016, s. 90.

<sup>328</sup> Martino Tattara, *Architectural Design*, 81:1 (2011), s. 46-55.

<sup>329</sup> Elena Shtromberg, ”Spatial Effects Navigating the City in Cildo Meireles’s *Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira*” i *The Utopian Impulse in Latin America*, red. Kim Beuchessne & Alessandra Santos (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), s. 191.

<sup>330</sup> Martins 2013, kapitel 2; Small 2016, s. 96ff; Asbury 2008.

<sup>331</sup> de Campos 2015, s. 201.



[Bostäder i dessa områden kan bestå av] ett allt-i-allo-rum [*quarto-tudo*] eller, ännu hellre, en rumskub som ändrar funktion i förhållande till dagens hän- delser. Sovrum på natten, vardagsrum på dagen, korridor eller kök, TV-rum eller till och med sjukstuga och förråd [...] Sådana konstruktioner utmanar ingenjörskonstens föreställningar om rum.<sup>332</sup>

Papes definition av favelans skjul utgick i först hand från Favela da Maré i norra Rio de Janeiro som hon besökte med studenterna och har skildrat i en film med samma namn.<sup>333</sup> Lite mellan raderna kan Papes analys av favelaskjulet läsas som en antropofag omtolkning av kubismen, vilket har pekats ut som konstruktivismens konsthistoriska utgångspunkt.<sup>334</sup> Istället för att diskutera det kubiska rummet utifrån Picasso, som approprierade element från afrikansk kultur, vände Pape som lärare studenternas blickar mot favelan. Genom att höja favelaskjulet till arkitektonisk modell underminerades den eurocentriska epistemologi som på 1950-talet även dominerat synen på brasiliansk konstruktivism.<sup>335</sup> Således gjorde Pape också upp med sin egen konstnärliga representation av arkitektur som hade varit temat för hennes neokonkreta konstnärsbok *Livro da Arquitetura* (1959). I denna bok kunde läsaren/betraktaren veckla ut tredimensionella abstrakta modeller av bland annat barocken och klassicismen, men det saknades explicita referenser till brasiliansk arkitektur.

Som lärare ville Pape låta studenterna förkroppsliga det antropofaga tänkandet. Under vårt samtal närmar sig Dinah Guimaraens frågan genom att reflektera över den existentiella innebörden av att som Papes student ha ställts ansikte mot ansikte med människor som levde under fattiga för- hållanden:

[Papes tänkte] att vi [studenter] i möte med [Rios fattiga] förorter skulle lära oss att känna igen vad det var som fick oss att känna oss så apatiska i relation till arkitekturen, samt till våra egna sätt att leva. Exempelvis märkte vi att idén om grannskap såg helt annorlunda ut på dessa platser än hos oss i Rios elit-

—

<sup>332</sup> Pape 1980, s. 60.

<sup>333</sup> Lygia Pape, *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Illeana Pradilla* (Rio de Janeiro: Novo Aguilar, 1998), s. 37 och 75.

<sup>334</sup> Taylor 2014, kapitel 1.

<sup>335</sup> Också den brasilianska konsthistorieskrivning som Pape utbildades i var till stora delar eurocentrisk. Neokonkretismens manifest saknar explicita referenser till andra konstyttringar och teoretiker än europeiska och sovjetiska. Se Gullar et al. 2018, s. 89-92.

skikt. Sedan fick alla reflektera över hur man skulle kunna tillägna sig detta [...].<sup>336</sup>

Det förmänskligande som i analysen av Papes kursmål identifierades som undervisningens biopolitiska innebörd får här mening som ett förkroppsligande av den ”annanhet” som fanns i Rio de Janeiros fattiga förorter. Enligt Guimaraens var detta tänkt att utmynna i en kritisk självreflektion. Översatt till antropofagin innebar detta en transformation som kastade om hierarkierna, där en livsform förknippad med en privilegierad vithetskultur åsidosattes till förmån för bejakandet av livet i fattiga och rasifierade områden.



Bild 15: Stillbild från Lygia Pape, *Favela do Maré*, 1972. Super 8 film.

Papes undervisning öppnade för en i vissa avseenden problematisk idealisering och estetisering av fattigdom genom att uppmärksamma vad hon i en kursbeskrivning kallade arkitekturens ”poetiska element”.<sup>337</sup> Studenterna i *Plástica* fick som provuppgift att med utgångspunkt i exkursioner till segregerade förorter exemplifiera och diskutera vad de betraktade som poetiskt i arkitekturen. Som teoretisk guide gavs studenterna bland annat Gaston Bachelards *La poétique de l'espace* (1957) vilken publicerades i portugisisk

<sup>336</sup> Intervju med Dinah Guimaraens 2017-03-05.

<sup>337</sup> Lygia Pape, ”Plástica I”, o.dat. Lygia Papes arkiv.

utgåva 1970. I boken utför Bachelard filosofiska eskapader i litterära rum och dagdrömmer sig tillbaka till barndomshemmets skrymslen, skrivbordslådor och skuggiga vindsutrymmen. Bachelard menade att den rumsliga poesi som ännu fanns närvarande i hans uppväxt i trevåningsvillan på den franska landsbygden hade gått förlorad i den moderna stadens kubiska lägenheter och inrutade vardag. Det var en allvarlig förlust då det poetiska rummet hos honom förknippades med något essentiellt mänskligt. I avsaknad av en poetisk livsmiljö framskred den moderna stadsmänniskan i ett tillstånd som för Bachelard låg närmare skendöd än liv.<sup>338</sup>

Det är långt mellan Rio de Janeiros favelor och den småborgerliga franska landsbygd som Bachelard drömde sig tillbaka till. Genom att placera honom där förvrängde Pape inte endast Bachelard, utan den franska estetiska tradition som han utgår från, där den lantliga idyllen ofta utgör sinnebilden för det sköna livet. Också Oswald de Andrades antropofag var inläst på europeisk litteraturkanon och kunde som vi såg i inledningen citera Shakespeare. Först genom att lära känna kolonialmakten var det enligt honom möjligt för antropofagen att kasta om de värderingar och referenser som denna fört med sig och låta dem sammansmälta med den brasilianska kulturen ("Tupi or not Tupi, that is the question").<sup>339</sup> På antropofagt manér förkastade Pape inte heller Bachelard, utan översatte honom till ett socio-kulturellt sammanhang som vore honom främmande. Därmed förvrängde Pape också hans föreställning om rummets poesi och den franska humanism som denna i hans texter behäftades med. Vad hon föreslog var kort sagt att studenterna genomförde den antropofaga omkastning som de Campos kallar "avhierarkisering" varigenom favelan, med sina färgmättade konstruktioner, sammanvävda grannskap och metamorfiska rum, också framträdde som en sorts urban idyll fylld med poetiska och mänskliga värden.

### *Skönmålad fattigdom eller antirasistisk biopolitik?*

En risk med att applicera Bachelards teori på favelan är att den kunde få arkitekturstudenterna att skönmåla fattigdom. Konstvetaren Katarina Wadstein MacLeod skriver om hur Bachelards poetiska rumsbegrepp förutsätter ett lyckligt hem, förskonat från trauman och de nära relationernas våld. Bachelards analyser speglade filosofens egen privilegierade uppväxt, menar

<sup>338</sup> Gaston Bachelard, *Rummets poetik*, övers. Alf Thoor (Lund: Skarabé, 2000), s. 36f.

<sup>339</sup> de Andrade, 2005, s. 5.

hon, som gjort honom både ”köns- och klassblind”.<sup>340</sup> Framförallt för många kvinnor och barn är hemmet ingen idyll utan snarare ett rum för fysiskt och psykiskt våld. Min poäng är att studenterna med Bachelard getts ett redskap för att bejaka livet i favelan, men att hans teori samtidigt kan ha bidragit till att osynliggöra delar som inte motsvarade den idylliska bilden av favelan som poetiskt rum.

Kanske är det därför inte heller förvånande att det förekommit exotifiering av fattigare områden i några av de redogörelser som Papes före detta studenter har lämnat. I en artikel om Pape skriver Lauro Cavalcanti, som idag är en framstående arkitekturhistoriker, om sina minnen från en exkursion till en loppmarknad, vilken han gjorde som Papes student:

Alla sorters produkter fanns till försäljning i små stånd som stod utplacerade längs trånga, mörka och oroväckande gränder: frukter, grönsaker, olika kött-sorter, religiösa bilder, läkemedelsväxter, dagligvaror, tyger, rökelse, köksföremål, knivar, smink etcetera. Strålar av ljus trängde igenom dammet och röken innan de förgrenade sig över produkternas färger och besökarna på denna loppmarknad. Det var ett magiskt rum som trängde in genom näsborrar, öron, ögon och hud.<sup>341</sup>

Snarare än att förverkliga hennes pedagogiska vision av att framställa ”kritiska perspektiv på arkitekturens rum” resulterade Papes undervisning i detta fall i koloniala representationer av ”de andra” som å ena sidan ”mörka och oroväckande”, å andra sidan ”magiska”. Härmed aktiveras den samtida kritiken mot antropofagin som nämndes i avhandlingens inledning där det har poängterats att antropofagins dekoloniala anspråk genomfördes på det vita majoritetssamhällets villkor. Snarare än att frambringa en litterär och konstnärlig kanon med röster från minoritetsgrupper bidrog antropofagerna till att rasifierade grupper och urfolk objektifierades. Samtidigt hamnade deras faktiska politiska och konstnärliga subjektivitet i skymundan.<sup>342</sup> Det låter mig också se att också Papes pedagogiska intresse för minoriteter urholkades av att hon arbetade på ett privat, avgiftsbelagt universitet dit rasifierade och marginaliserade subjekt inte ägde tillträde annat än som studieobjekt för mestadels vita och privilegierade studenter.

<sup>340</sup> Katarina Wadstein MacLeod, *Bakom gardinerna: hemmet i svensk konst under nittonhundratalet* (Stockholm: Bokförlaget Atlas, 2018), s. 15f.

<sup>341</sup> Lauro Cavalcanti, ”Lygia Pape: em busca do poema” i *Concinnitas*, 28 (2016) s. 9-15.

<sup>342</sup> Inigo Clavo 2016.

Utan att reducera denna kritik går det också att se kritisk relevans i Papes sätt att under diktaturen introducera urban fattigdom och rasifiering som relevanta ämnen för en arkitekturutbildning. På 1970-talet dominerades den offentliga debatten om favelan av en rasistisk diskurs. Den rasistiska synen uppstod inte med diktaturen utan var en del av den officiella diskursen från det att den första favelan byggdes i Rio de Janeiro i början av 1900-talet. Då liknades favelan vid ”estetisk spetälska” som hade drabbat denna stad berömd för sin naturliga skönhet.<sup>343</sup> Under diktaturen cirkulerade denna rasistiska diskurs som konstituerade favelan som sitt objekt i politiska sammanhang och medialt. Urban fattigdom förknippades vare sig med ekonomisk ojämlikhet eller koloniala strukturer, utan sågs i första hand som ett sanitärt och polisiärt problem. Favelans befolkning, varav de flesta var afrobrasilianser och låginkomsttagare, pekades också ut som en ”farlig klass”.<sup>344</sup> Denna klassificering användes som skäl för att förflytta favelans befolkning från stadskärnorna och sedan förstöra dessa områden. Enbart i Rio de Janeiro förstördes cirka 30 000 bostäder i favelor under 1960- och 1970-talen. Detta trots att de flesta favelor hade funnits på platsen under decennier och integrerats (om än ofta på ett för de boende undermåligt sätt) med stadens sociala och ekonomiska infrastruktur.<sup>345</sup> I detta sammanhang aktualiseras den tidigare förda diskussionen om hur diktaturens nekropolitik drabbade redan marginaliserade grupper hårdast, vilket förutom att drabba dem som individer innebar ödeläggandet av deras tidigare livsmiljö. Detta baserades som sagt på synen att favelan saknade mänskligt och arkitektoniskt värde.

Exproprieringen av Rio de Janeiros favelor fyllde en dubbel funktion i stadsplaneringen. Dels då detta frilade de områden som favelan tidigare ockuperade vilka exploaterades för andra byggnadsprojekt, dels då det befo-gade byggandet av storskaliga bostadskomplex i stadens periferi dit boende i favelorna erbjöds att flytta. De första av dessa komplex som uppfördes fick heta Vila Kennedy och Vila Aliança som hyllning till amerikanska investeringar i projektet. Samtidigt var situationen komplex då det också bland de boende fanns förhoppningar att flytten till andra områden skulle medföra positiva effekter. Några anledningar var att deras nya bostäder var av högre kvalitet än skjulen i favelan och att de nybyggda områdena ansågs

<sup>343</sup> Licia do Prado Valladares, *The Invention of the Favela* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2019), s. 31.

<sup>344</sup> Prado Valladares 2019, s. 49 och 55f.

<sup>345</sup> Prado Valladares 2019, s. 117.

vara mindre stigmatiserade än dessa.<sup>346</sup> Favelaforskningen har även uppmärksammat negativa konsekvenser av den förda bostadspolitik. Förutom förlusten av favelans livsmiljöer som många gånger hade utvecklats över decennier anses diktaturens bostadsprogram ha slagit knut på sig själv då många som flyttade från favelorna efter en tid sökte sig till andra favelor, vilket medförde en ännu större överbefolkning på dessa platser. Deras flyttar motiverades bland annat av svårigheter med att betala räntan och andra avgifter på den nya bostadsrätten, ökat pendlingsavstånd till arbetena i stadens centrum, samt frånvaron av socialt nätverk som i favelan bland annat underlättade för kvinnor med små barn att arbeta utanför hemmet.<sup>347</sup>

Foucaults föreläsningar om socialmedicin på Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado da Guanabara (IMS) i Rio de Janeiro 1974 erbjuder en teoretisk modell för att ytterligare fördjupa diskussionen av diktaturens exproprieringpolitik. Som tidigare nämnts har europeisk filosofi inte lagt någon vikt vid att detta var första gången som Foucault använde begreppen ”biopolitik” och ”biomakt” i ett offentligt sammanhang. Samtidigt antyder vissa omständigheter att han valde sitt föreläsningämne med precision. På 1960- och 1970-talen föreläste Foucault flera gånger i Brasilien och var engagerad i landets politiska opposition. Han deltog bland annat i en demonstration för universitetsautonomi i São Paulo och närvarade vid den regimkritiska journalisten Vladimir Herzogs begravning. Herzog hade hittats hängd i sin fängelsecell och det fanns uppgifter om att han dessförinnan hade torterats, vilket fick många att tvivla på den officiella versionen som vidmakthöll att journalisten hade begått självmord. Foucaults politiska aktivitet i Brasilien ledde till att militärpolisen klassificerade honom som ett hot och han sattes under övervakning vid sina besök.<sup>348</sup> Foucault var medveten om att han kunde vara övervakad. Så här skriver han i ett brev vid tiden för konferensen på IMS: ”det har blivit nödvändigt att upprätthålla en historiskt kodad diskurs, [det är] den enda möjliga. Situationen [i Brasilien] har förvarrats avsevärt sedan [jag var här] förra

<sup>346</sup> Arkitekturhistorikern Janice E. Perlman som studerade opinionen bland boende i tre favelor som berördes av diktaturens exproprieringpolitik visade att mellan 20 och 30% av de boende var positivt inställda till flytten, medan majoriteten av olika skäl alltså motsatte sig detta. Se Janice Perlman, *The Myth of Marginality: Urban Poverty and Politics in Rio de Janeiro* (Berkeley: University of California Press, 1976), s. 198.

<sup>347</sup> Prado Valladares 2019, s. 122f.

<sup>348</sup> Maurício Rocha & Fransisco de Guimaraens, ”Un Foucault brésilien?” i *Michel Foucault no Brasil*, red. Ana Kiffer et al. (São Paulo: Nau Editora/PUC, 2015), s. 37.

året”.<sup>349</sup> Det antyder att Foucaults första föreläsning om biopolitik kan läsas som en förtäckt kritik av den brasilianska diktaturen. Visserligen använde han historiskt material, men i linje med den genealogiska metod som han hämtade från Friedrich Nietzsche fick historien mening som en kritisk genomlysning av aktuella problem.<sup>350</sup>

I föreläsningen beskriver Foucault hur statsmedicin (vilket kan ses som föregångaren till vår folkhälsomyndighet) och stadsplanering i flera europeiska länder användes som åtgärd för att minska smittspridningen av pandemier som pesten och spetälskan. Foucault diskuterar sedan planerna för att bekämpa och förhindra sjukdomarnas spridning från ett biopolitiskt perspektiv. Han anser att detta manifesterades som strategier och tekniker för att främja folkhälsan i urbana miljöer, men det innebar även regleringar av cirkulationen av människor och naturliga element som luft och vatten. Som vi har sett är stommen i Foucaults teori om den biopolitiska makten att denna inte endast är repressiv, utan uttrycks genom mer positiva strategier som i detta fall för att skydda och optimera folkhälsan. I föreläsningen på IMS skildrar Foucault dock hur den moderna biopolitiken även förändrade synen på urban fattigdom. Från att ha betraktats som en naturlig (om än problematisk) del av stadens infrastruktur där fattiga i förmoderna städer bland annat ansågs nödvändiga för att säkra tillgången på billig arbetskraft, skulle fattigdomen i modern biopolitik komma att konstitueras som en hotbild. Redan tidigare hade fattiga områden setts som en krutdurk för revolt och kriminalitet, men med biopolitiken pekades de också ut som ett potentiellt centrum för epidemisk smittspridning. Att förstöra fattiga områden kunde i den biopolitiska diskursen därmed legitimeras som en hälsoåtgärd, vilket som nämnts även genomsyrade den brasilianska ”hygieniska” diskursen om favelan.<sup>351</sup> Foucaults föreläsning utgår från historiskt och europeiskt material, men sätter fingret på den brasilianska diktaturen som med sin exproprieringspolitik gjort urban fattigdom till en stridsfråga. Den rasistiska dimensionen av diktaturens ”sanering” av favelan fångades emellertid inte upp av Foucault.

—

<sup>349</sup> Michel Foucault citerad i Rocha & de Guimaraens 2015, s. 21.

<sup>350</sup> Michel Foucault, ”Nietzsche, Genealogy, History” i *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, red. Donald F. Bouchard, övers. Donald F. Bouchard & Simon Sherry (Ithaca: Cornell University Press, 1977), s. 139-164.

<sup>351</sup> Michel Foucaults föreläsning har publicerats som ”The Birth of Social medicine” i *The Essential Works of Foucault, 1954-1984 Vol. 3 Power*, red. James D. Faubion, övers. Robert Hurley et al. (London: Penguin, 2002), s. 134-156.

För en nyexaminerad arkitekt i Rio de Janeiro på 1970-talet utgjordes arbetsmarknaden delvis av projekt som på det ena eller andra sättet följde stadens exproprieringspolitik. Det var inte osannolikt för Papes studenter att söka arbete på något av de stora byggnadsprojekt dit favelans invånare flyttades, eller på de byggen som genomfördes i områden vilka tidigare ockuperades av favelan. Papes position på det biopolitiska fältet förstås utifrån mina analyser som en ansats att hindra studenterna från att slå in på denna karriärväg. Istället för att medverka som en kugge i diktaturens biopolitiska maskineri, uppmanade hon dem att arbeta för bevarandet av dessa miljöer som från hennes perspektiv besatte okränkbara arkitektoniska och existentiella värden. Papes undervisning rymde således strategier för att motverka att studenterna som färdiga arkitekter införlivades med diktaturens dispositiv och därigenom gjordes till medlöpare för en auktoritär modernisering av staden. Frågan om vad Pape föreslog att de som arkitekter skulle arbeta med istället, det vill säga hur deras motbeteende skulle manifesteras mer konkret, är ämnet för nästa avsnitt.

### Hemmabyggen



Bild 16: Fotografi från Lygias Papes lektion på Santa Úrsula, 1970-tal. Fotograf: Marcia Sá Cavalcante Schuback.



Fotografiet ovan togs under en av Papes lektioner och visar en grupp studenter som bygger en husmodell. De har bundit samman träpinnar till en rutnätsformad vägg och lagt stråtak ovanpå. I förgrunden ligger en lerblandning som studenterna är i färd med att applicera men ännu återstår en del arbete innan huset är klart. Fotografiet talar om ordet ”konstruktion” som att bygga, knyta ihop, kleta på. Den hantverksmässiga lerklining som studenterna lär sig använda genom modellbygget känns igen från den folkliga byggnadskonst som länge har brukats av folk över hela världen. Denna teknik var även vanligt förekommande på den brasilianska landsbygden och levde i och med 1900-talets urbanisering vidare i städernas favelor, vilket studenterna hade kunde observera under exkursionerna till dessa områden.

På schemat för Papes kurser i *Plástica* var ”bygga med händerna” ett stående inslag. I kursplanen nämns att detta var tänkt att frambringa ett ”intuitivt” förhållningssätt till arkitektur, utan närmare precisering.<sup>352</sup> Det intuitiva skapandet brukar ses som motsats till det logiskt resonerande tänkandet, men får hos Pape också mening som en sinnlig och hantverksmässig konstruktionsform, vilken utvecklades i nära samspel med materialet. Hennes föreställning om arkitektur som hantverksmässig praktik och intuition tycks hänga samman med det antropofaga synsättet. Där exkursionerna förmedlade en sinnlig och konceptuell förståelse av byggnadssätt förknippade med urban fattigdom, handlade byggövningarna om att studenterna skulle förvärva detta som praktisk kunskap.

Under intervjun berättade Mário Fraga, Papes efterträdare på positionen som lärare i *Plástica*, att studenterna på kursen fick lära sig hur olika material kunde sägas vara lämpade för olika sorters formmässiga och konstruktiva uttryck. Det belyser en viktig aspekt av Papes undervisning och även hur denna under följande årtionden fördes vidare genom Fragas undervisning på Santa Úrsula.<sup>353</sup> Néelson Felix drog sig till minnes en pedagogisk övning som han genomförde som Papes student, vilket illustrerar detta. Uppgiften var att konstruera ett rum med snöre:

[Vi] fick ge oss ut på campus med endast ett material i våra händer: snöre. Självgick jag till basketplanen och knöt fast snöret i de båda korgarnas nät

<sup>352</sup> Lygia Pape, ”Plástica I”, odat., Lygia Papes arkiv.

<sup>353</sup> Intervju med Mário Fraga 2017-02-09

som om det var deras förlängningar. Därefter drog jag dessa mot planens mitt, vilket skapade spänning i rummet.<sup>354</sup>

Martins har föreslagit att betydelsen av ”konstruktion” på 1960- och 1970-talen ansågs vara viktigare än ”konstruktivism” för brasilianska konstnärer som arbetade med dessa frågor. Det innebar, enligt honom, också att det konstruktiva gavs en begreppslig autonomi i förhållande till den konstruktivistiska konsthistorien.<sup>355</sup> Denna förklaring tycks dock inte stämma med Felix redogörelse vilken låter som en närmast bokstavlig översättning av vad de sovjetiska konstruktivisterna hade kallat *faktura*. *Faktura* kan översättas som ”textur”, men betecknade inom sovjetisk konstruktivism ett synsätt på hur konstruktioner skulle grundas eller utgå från analyser av materialet. Maria Gough har sammanfattat detta med att en konstruktion sägs ha *faktura* om den kan sägas svara mot den vilja eller strävan (*volition*) som anses finnas immanent med det givna byggnadsmaterialet.<sup>356</sup>

Snarare än en direkt referens till sovjetisk konstruktivism kan Papes materialövningar ses som vidareutveckling av neokonkretisternas omvärdering av konstruktivismens historia. De reagerade mot konkretisternas tendens att skapa konstverk med utgångspunkt i matematiska och psykologiska modeller. Istället betonade neokonkretisterna som sagt känslorna och affekternas betydelse för skapandet av geometriska konstruktioner. Som lärare växlade Pape in detta perspektiv genom att ge övningar där studenterna skulle skapa rum med utgångspunkt i känslor som glädje och sorg. Medan det någorlunda precis går att fastställa den punkt där snörets ”vilja” att spännas har dragits till sitt yttersta, inför glädjen och sorgen det subjektiva element som de sovjetiska konstruktivisterna hade förkastat. Detta specificerar Papes målsättning att förmänskliga sina arkitekturstudenter som förväntades integrera känslorna i sin yrkespraktik. Att undervisa studenterna i förmågan att låta sina känslor materialiseras som konstruktiva uttryck kan på detta sätt ses som ett av Papes mest särpräglade neokonkreta bidrag till den brasilianska arkitekturutbildningen. Samtidigt går det att se kopplingar till brasiliansk populärmusik från den tiden såsom i Chico Buarques bevingade vers från den tragiska låten *Construção* (1971) om en

<sup>354</sup> ”Despertar fagulhas como gatilhos poéticos’ – entrevista com Nelson Felix”, *Concinnitas*, 1:28 (2016), s. 44.

<sup>355</sup> Martins 2013, s. 60.

<sup>356</sup> Gough 2005, s. 12f.

inflyttad byggnadsarbetare som konstruerar med en blandning av ”cement och tårar”.<sup>357</sup>

### *Handfast utopi*

Pape verkar inte ha varit någon vidare karismatisk föreläsare. En av hennes före detta studenter beskriver henne som distanserad och frånvarande, till och med lite kylig.<sup>358</sup> Papes undervisning tycks inte heller ha varit lärarorienterad, utan kretsade för det mesta kring det konstruktionsmaterial som bokstavligt talat låg på bordet. En informant som vill vara anonym berättade för mig om hur Pape brukade strukturera sina lektioner och undervisningssal:

Medan andra lektioner hade stolarna vända mot tavlan bestod hennes [Papes undervisningssal] av ett stort bord där vi [studenter] satt på små pallar vilka var ställda så att vi kunde se varandra. Hon [Pape] satt vid bordet, gav oss en övning [som ofta utgick från ett material eller känsla], försvann iväg för att sedan då och då komma tillbaka.<sup>359</sup>

Det råder delade meningar bland informanterna huruvida detta var en gynnsam pedagogisk metod. Vissa uppskattade vad de såg som en experimentell och lekfull arbetsgång medan andra saknade en tydligare styrning. De flesta är dock överens om att lektionerna hade karaktären av prövning, i viss mån även psykisk påfrestning.<sup>360</sup> Papes fåordiga instruktioner och distanserade handledning ställde höga krav på studenternas prestation. Det var med andra ord inte endast materialets, utan också studenternas viljor som testades. Hennes förre detta student Chico Cunha illustrerar med ett exempel:

[Pape] gav något material [...] [Hon kunde till exempel] be dig att gå och köpa grillpinnar [...] och utifrån detta [...] [sa hon] att du skulle konstruera en bostad. Sedan sa hon inget mer. Härifrån var du alltså tvungen att klara dig

<sup>357</sup> På 1960- och 1970-talen fanns också starka kopplingar mellan konstruktivistisk konst och populärmusik. I Rio de Janeiro utmynnade detta bland annat i den motkulturella rörelsen *Tropicalia*, vilket först varit titeln på ett verk av Oititica och sedan titel på en låt av musikern Caetano Veloso. För en diskussion, se Celso Fernando Favaretto, *Tropicalia: alegoria, alegria* (São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979).

<sup>358</sup> Intervju med informant 2016-12-01.

<sup>359</sup> Intervju med informant 2016-12-01.

<sup>360</sup> Intervju med informant 2016-12-01; Intervju med Mário Fraga 2017-02-09; Intervju med Chico Cunha 2017-03-08.

själv [...] antingen kunde du utveckla något eller bara sitta av tiden utan att göra något alls. Men okej säg att du står där med dessa instruktioner. Vadå boende? Menar du ett hus? Ska huset ha två våningar eller en våning? Eller vill du kanske att jag ska göra en hel byggnad av dessa grillpinnar? [Skratt] Det dyker upp tusen frågor och min åsikt är att hennes metod gick ut på att aldrig besvara dem.<sup>361</sup>

Kanske kan den tystnad som Cunha har påtalat ses som en med psykoanalysen besläktad metod för att luckra upp subjektet och tvinga fram undantränga tankar, fantasier och begär.<sup>362</sup> Psykoanalysen hade stor betydelse för neokonkretisterna, även om det som vi ska se i nästa kapitel var Lygia Clark som mest ingående skulle komma att utforska denna förbindelse.<sup>363</sup> I så fall framstår Pape som en synnerligen hårdnackad pedagog som premierade de studenter vilka svarade på undervisningen medan de mindre lämpade lämnades i sticket. Den som inte förstod uppgiften, eller tvekade över lämpligheten att över huvud taget utföra den hade ingenstans att vända sig. Som Cunha också var inne på gjorde avsaknaden av mer specifika instruktioner det möjligt att helt enkelt sitta ut tiden, vilket på det privata och avgiftsbelagda universitetet Santa Úrsula inte endast betydde bortkastad studietid utan rent krasst också bortkastade pengar.

Cunha såg sig dock som en av dem som svarade på Papes metod, en införstådd. Då fanns det också något för honom att hämta. Tystnaden betecknade för honom mindre grundvalen för ett psykoanalytiskt rannsokande av sig själv än öppningen mot ett ”rum där du [som student] kunde sväva iväg, drömma och konstruera utopier”.<sup>364</sup> Papes undervisning lycades i alla fall för honom levandegöra känslan av att allt var möjligt. Cunhas reflektion aktualiserar vad som konsthistoriskt har ansetts vara ett annat utmärkande drag för konstruktivism, nämligen utopin. Från Tatlins torn och Lyonel Feiningers träsnitt ”Katedralen” som pryder Walter Gropius Bauhaus-manifest har konstruktivismen förknippats med utopiska

—

<sup>361</sup> Intervju med Chico Cunha 2017-03-08

<sup>362</sup> För analys av tystnaden som psykoanalytisk metod, se John Gale & Beatriz Sanchez, ”The Meaning and Function of Silence in Psychotherapy with Particular Reference of a Therapeutic Community Treatment Programme”, *Psychoanalytic Psychotherapy*, 19:3 (2005), s. 205-220.

<sup>363</sup> För en diskussion om neokonkretismen och psykoanalysen, se Tania Rivera, ”Ethics, Psychoanalysis and Postmodern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark”, *Third Text: 'Bursting on the Scene': Looking Back at Brazilian Art*, 26:1: (2012), s. 53-63.

<sup>364</sup> Intervju med Chico Cunha 2017-03-08.

byggnader. Det går även att förstå Unilabor som en annan, om än mer vardagsnära version av konstruktivismens många utopier. I detta fall hade utopin mindre att göra med uppförandet av en monumental byggnad, än med det biopolitiska formandet av en asketisk och autonom arbetsgemenskap. Cunha antyder att utopin inte heller hos Pape förknippades med konstruktionen av storslagna byggnader. Genom att låta studenterna utgå från ett sådant vingligt byggnadsmaterial som grillpinnar, eller vad en annan informant beskrivit som ”vad ni har till hands”, tycks dessa husbyggen tvärtom varit designerade för att rasa ihop.<sup>365</sup>

Enligt SAOL betecknar utopi ett ouppnåeligt samhällsideal, ”en dröm som inte kan förverkligas”.<sup>366</sup> Det är en definition som har svagheten att inte redogöra för utopiernas faktiska existens som litterära och konstnärliga representationer. Den marxistiska filosofen Ernst Bloch formulerar en mer dialektisk definition av utopin som ”ännu-icke”. Snarare än att framställa relationen mellan imaginär utopi och materiell verklighet som en dualistisk motsats väljer Bloch att beskriva den i arkitektoniska termer som en båge där det ena böjs över i det andra. Filosofen Peter Thomson formulerar en klagörande sammanfattning av Blochs utopibegrepp:

Vad marxismen behöver [enligt Bloch] är att sätta sin tillit till en händelse som ännu inte har ägt rum. Det innebär per definition att man förbinder sig till en utopisk framtid, snarare än någon form av apriorisk verklighet som hänger över en från ett förskönat förflutet – vad vi också skulle kunna kalla utopins spöke. Bloch kallade ett sådant erkännande av ”ännu-icke” för en ”invariant i riktningen” (*invariant of direction*) som förkroppsligades i hoppets princip, inte endast som en naiv optimism, utan som ett utbildat hopp (*docta spes*) grundat i den mänskliga strävan efter en bättre tillvaro.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> Intervju med Ana Amora 2017-03-09.

<sup>366</sup> SAOL, ”Utopi”, <https://svenska.se/tre/?sok=utopi&pz=1> [hämtad 2021-01-08].

<sup>367</sup> Ernst Bloch formulerade idén om ”bågen utopi-materia” i *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. För Blochs diskussion om detta begrepp på svenska, se Ernst Bloch, ”Utopisk funktion i materialismen” i *RADIX*, 3-4, (1978).

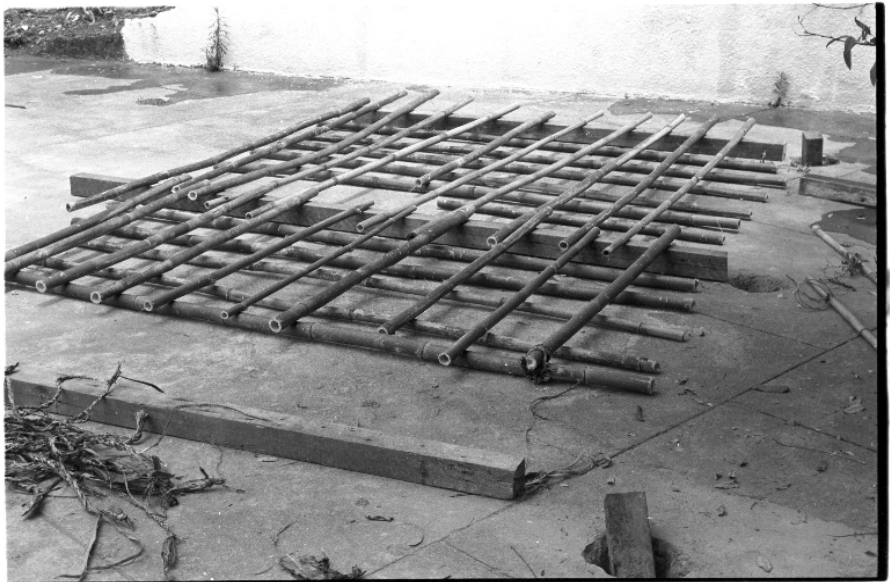


Bild 17–18: Studenter som bygger Casa da Sapé, Rio de Janeiro, 1970-tal. Fotograf: Lygia Pape.

Som lärare försökte Pape översätta den utopiska dimension som i historie-skrivningar har lyfts fram som en ”invariant” inom konstruktivismen på ett sätt som påminner om Thompsons resonemang.<sup>368</sup> Hennes översättning efterliknade varken den sovjetiska konstruktivismens utopier av arkitekten som kommunistisk visionär eller Gropius dröm om Bauhaus som arkitektoniskt allkonstverk. Som Cunha beskrev det utmynnade det utopiska hos Pape istället i bildandet av ett rum där arkitekturstudenterna i sitt byggande, som han uttryckte det, tilläts ”sväva iväg” med händerna. Bloch förstod utopin som en framåtriktad rörelse mot det samhälle som ännu inte hade realiserats. Detta problematiseras av mina analyser av Papes byggövningar som också vände sig tillbaka mot lokala traditioner av hantverksmässigt byggande. Ytterst kan utopin hos henne förstås som motstånd mot vad som var på väg att hända på samma gång som det erinrade om att diktaturens ”auktoritära modernisering” inte hade fått fullt genomslag och att det ännu fanns utrymme, också på institutioner, att arbeta fram visioner för en annan samhällsutveckling och ytterst ett annat liv.

### *Tektonik som vilja till gemenskap*

Papes undervisning innefattade också grupparbeten där studenterna utförde fullskaliga husbyggen. Fotografier visar övningar där studenterna sågar till en väggstruktur av bambu som de sedan stärker upp med grenar från det robusta eukalyptusträdet. På det färdigställda huset har fönstren murats med tegel och applicerat murbruk på fasaden. Här finns betydande likheter med det modellbygge som diskuterades i föregående avsnitt. Undervisningen av det hantverksmässiga byggandet skedde följaktligen från miniatyr till fullskalig konstruktion. I denna del av Papes lektioner aktualiseras den grekiska roten i arkitekt som *tekton*, vilket betyder hantverkare eller byggare.<sup>369</sup> Tektonik diskuterades i Kapitel 1 där detta begrepp kopplades till skapandet av en kristen arbetargemenskap och det bibliska porträttet av Kristus som son till just en ”tekton”. Jag beskrev även hur detta skilde sig från de sovjetiska konstruktivisternas definition av tektonik som för dem

—  
<sup>368</sup> Kiaer 2005, s. 223ff; Otto 2019, kapitel 3; Shtromberg 2011. Se även, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, red. Gabriel Pérez-Barreiro, utst. kat. (New York: Grey Art Gallery, New York University, 2007).

<sup>369</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic culture: The Poetics of Construction in Nineteenth- and Twentieth Century Architecture*, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995) kapitel 1.

betecknade en kommunistisk tillämpning av industriella material.<sup>370</sup> Papes översättning skapar ytterligare förskjutningar genom att grunda begreppet i det hantverksmässiga husbyggandet. Samtidigt fanns likheter då det tektoniska i dessa tre exempel inte endast förstods som en stil utan också som en metod eller teknik för att forma en kollektiv gemenskap. I sin masteruppsats diskuterade Pape hur vad hon kallade ”konstruktiv vilja” kunde grunda idén om en kollektivitet, vilket svarade mot Oititicas förslag från 1967 att en ”allmän konstruktiv vilja” sammanlänkade brasilianska konstnärer från olika skolor som konkretism och neokonkretism med lokala, folkliga praktiker.<sup>371</sup>

Papes idéer om konstruktiv vilja som ett gemensamt begrepp utgick också från Pedrosas diskussion på ämnet. I början av 1970-talet levde Pedrosa i politisk exil i Chile där han bland annat studerade den socialistiska presidenten Salvador Allendes satsningar på kooperativa verkstäder. Dessa verkstäder visade, enligt Pedrosa, hur hantverket kunde ges mening som en metod för att forma en socialistisk arbetargemenskap. Här finns alltså tydliga likheter med de Barros yrkesverksamhet på Unilabor, även om Pedrosa som trotskist sannolikt inte delade dominikanernas syn på snickeriet som kristen askes.<sup>372</sup> När Pedrosa mot slutet av 1970-talet återvände till Brasilien då diktaturen hade utlovat en amnesti för politiska motståndare sade han sig ha gett upp hoppet på den moderna konsten som enligt honom hade stelnat till en statusmarkör för en global elit.<sup>373</sup>

Som sagt utgick Pape från Pedrosa när hon såg den konstruktiva viljan som en strategi för att förbinda moderna konstruktivister med de delar av den brasilianska befolkningen som var alienerade från den framväxande globala finansvärlden. Som vi har sett utmynnade denna ansats hos Pape i exkursioner till segregerade områden och undervisning av den praktiska kunskap som framträdde där. För studenterna formulerades detta som alternativ till diktaturens arkitektursatsningar som på 1970-talet, i likhet med det svenska miljonprogrammet, kännetecknades av prefabricerade och standardiserade bostäder. I Brasilien skedde detta inom ramen för Banco Nacional de Habitação (BNH) vilken till stor del finansierades av arbetarnas

—  
<sup>370</sup> Gough 2005, s. 72.

<sup>371</sup> Pape 1980, s. 2 och s. 21. Hélio Oititica, ”Esquema geral da Nova Objetividade” (1967) i Hélio Oititica, *Aspiro ao grande labirinto*, red. Luciano Figueiredo (Rio de Janeiro, Rocco, 1986), s. 84.

<sup>372</sup> För en noggrann redogörelse av Pedrosas politiska och estetiska arbeten, se Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: itinerário crítico* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).

<sup>373</sup> Mário Pedrosa, ”Discurso aos tupiniquins ou nambás” (1976) i *Arte, Ensaios: Mário Pedrosa*, red. Lorenzo Mammi (São Paulo: Cosac Naify, 2015), s. 551f.



löntagarfond Fundo de Garantia dos Trabalhadores. Till skillnad från det svenska miljonprogrammet som grundades på socialdemokratins visioner för välfärdsstaten, anser arkitekturhistorikerna Maria Alice Junqueira Bastos och Ruth Verde Zein, att den brasilianska diktaturens bostadsbyggande i första hand ”försökt tillgodose finansmarknaden och konsumtionen”.<sup>374</sup> De framhåller att diktaturen förvisso grundat sina satsningar på modern arkitektur men att den fränkopplades sin ”utopiska intention” att bygga en mer jämlik stad med ett nätverk av sociala institutioner, vilket enligt författarna hade varit motivationen bakom Brasília.<sup>375</sup>

I en provfråga som Pape gav åt studenterna i *Plástica* uppmanade hon dem att formulera en kritik mot vad som i provet kallades ”massarkitektur”. Studenterna kunde läsa hur denna ”strävar mot en standardisering och nivellering som slutar i ett visuellt, strukturellt och detaljmässigt armod”.<sup>376</sup> Studenternas uppgift var att komma med förslag på andra mer poetiska lösningar på hur allmännyttiga bostäder kunde utformas. Vad som examinerades var i detta fall inte endast kunskap om arkitektur, utan också studenternas politiska hemvist där det ”rätta svaret” nog var det som föreslagit en riktning som avvek från diktaturens bostadsprogram.

### *Mutirão*

De byggövningar som Pape genomförde med studenterna ter sig alltså som en reaktion mot bygget av standardiserade, moderna bostäder. Det var också sådana komplex som favelans befolkning förflyttades till. Hennes uppmärksamhet på det hantverksmässiga byggandets poetiska och kollektivistiska implikationer kan med detta ses som ett politiskt ställningstagande. Kritiken mot diktaturens ”auktoritära modernisering” av stadslandskapet behöver dock inte förstås som en återgång till ett mytiskt förflutet. Fotografierna från dessa gruppövningar antyder istället ett förhållningssätt som känns igen från det som på portugisiska heter *mutirão*. Termen har sina rötter i tupispråkets *motyrō* som betyder kollektivt arbete och sägs även härstamma från verbet *picorō*: att hjälpa. På portugisiska betecknar *mutirão* en praktik där människor oftast utan ekonomisk ersättning går samman för ett husbygge. Det kan jämföras med den grannhjälp som på finlandssvenska heter talko och vilken förekommer under olika namn i

<sup>374</sup> Maria Alice Junqueira Bastos & Ruth Verde Zein, *Arquiteturas após 1950* (São Paulo: Perspectiva, 2011), s. 165.

<sup>375</sup> Junqueira Bastos & Verde Zein 2011, s. 165f.

<sup>376</sup> Lygia Pape, ”Questionario Plástica IV”, Lygia Papes arkiv.

andra kulturer, och som kan liknas vid rikssvenskans arbetsgille.<sup>377</sup> Som ett arbetssätt med rötter hos urfolken har *mutirão* en lång tradition i brasiliansk historia med en fortsatt användning under 1900-talet i framförallt favelan och på landsbygden.<sup>378</sup> Det var möjligt att den del av Papes undervisning där studenterna lärde sig att gemensamt uppföra enklare hus var tänkt att omsättas i *mutirões*. Något som talar för detta är att Pape i sin masteruppsats pekade ut den sortens kollektiva byggen som ”horisonter, pregnant med möjligheter”.<sup>379</sup> Detta ligger också i linje med hennes antropofaga översättning av en konstruktivistisk ”vilja till kollektivitet” som i detta fall sammansmälte med en byggnadsmetod med rötter hos urfolken.

Som sagt fanns det en utopisk tendens i Papes undervisning, vilken här kommer fram i att hon uppmuntrade studenterna på privatskolan Santa Úrsula att medverka i *mutirões*. Snarare än världsfrånvänt, kan detta förstås med Bloch som en förhoppning att skapa andra alternativ för samhällsutvecklingen. Det utopiska hoppet skilde inte studenten från det sociopolitiska fältet utan tycks ha velat upprätta förbindelser mellan arkitekter och de marginaliserade grupper som drabbades av diktaturens nekropolitik. Samtidigt lämnade Pape detta på samma gång politiska och arkitektoniska program vid en pedagogisk gest snarare än att mer pragmatiskt etablera nätverk och allianser, vilket hade varit en farligare väg att gå. Det slags samverkan som Papes undervisning gav anvisning om realiserades dock på andra håll. Arkitekturhistorikern Janice Perlman har i en klassisk studie om favelan diskuterat hur boende i Rio de Janeiros favelor före diktaturen organiserade sig politiskt för att rusta upp sina bostadsområden.<sup>380</sup> Detta är relevant för avhandlingen då dessa grupper förespråkade åtgärder som i linje med Papes undervisning baserades på *mutirões*. Diktaturen blockerade denna utveckling, men det fanns vissa undantag. I sin studie lyfter Perlman fram arkitekturgruppen *Quadras* utvecklingsarbete i favelan Brás de Pina på 1970-talet som exempel på interaktioner mellan arkitekter och boende organiserade efter självbygget som princip.<sup>381</sup> Det fanns alltså indikationer

<sup>377</sup> För självbyggets historia och aktualitet under efterkrigstiden se *Self-Help Housing: A Critique*, red. Peter M. Ward (London; Alexandrine Press Book, Mansell Publishing Ltd., 1982).

<sup>378</sup> Se till exempel, Antonio Candido, *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964).

<sup>379</sup> Pape 1980, s. 8.

<sup>380</sup> Perlman 1976, s. 205ff.

<sup>381</sup> Perlman 1976, s. 237f. För ytterligare diskussion om *Quadra*, se Prado Valladares 2019, s. 125.

på att Papes undervisning styrde studenterna mot en stadsutveckling som hade fästpunkter i samtida arkitektoniska projekt, vilket ger styrka åt argumentet att hennes undervisning skilde sig från diktaturens dispositiv utan att för den skull återvända till något förlorat ursprung.

Under den ekonomiska kris som drabbade Brasilien i början av 1980-talet skulle diktaturen komma att revidera sin bostadspolitik på ett sätt som tycks ha svarat mot Papes vision. Systemet med BNH kollapsade och till följd av detta minskade statens investeringar i bostadsbyggandet. Det fick diktaturen att omvärdera sin position och istället lyfta fram självbygget som en åtgärd för utvecklingen av favelan. Vid samma period började Världsbanken rekommendera självbygget som en utvecklingsmöjlighet för tredje världen. För detta etablerades i Brasilien ett finansieringssystem som erbjöd boende mikrolån för att förvärva en tomt och byggnadsmaterial. Huset färdigställdes genom självbygge, men detta skedde genom inblandning av statlig administration och i vissa fall medverkade professionella arkitekter.<sup>382</sup> Arkitekturhistorikern Pedro Fiori Arantes har noterat att 1980-talets satsningar på självbygget därmed frångick grundprincipen i *mutirões*. Som tidigare nämnts skedde dessa autonomt och utan inblandning från vare sig statlig förvaltning eller finansmarknad. Detta hade i favelan mestadels skett på ockuperad mark, vilken delades upp mellan boende i grannskapet, samt hade i många fall grundats på ett system av tjänster och gentjänster. Fiori Arantes menar att 1980-talets subventionerade självbyggen därmed närmast ska ses som en privatisering av *mutirão*, vilket användes som en strategi för att expandera den kapitalistiska marknaden inom dessa urbana områden. Det anses också ha skickat signalen att staten av sagt sig ansvaret för att åtgärda bostadsbristen, samt den ofta undermåliga institutionella infrastrukturen i storstädernas periferier.<sup>383</sup>

Som sagt utgick Pape från antropofagin i sin vision av självbygget som en förkapitalistisk form av bostadsbygge. Hon hade rätt i att denna form levde vidare i det brasilianska samhället och framförallt hos flera minoritetsgrupper. Det stämde också att denna organisation kunde förstås som en ”vilja till kollektivitet”, vilken skilde sig från diktaturens bostadsprogram. Oswald de Andrade såg fortvaron av traditionella tänkesätt och praktiker som en möjlighet för antropofagen att göra motstånd mot koloniala och kapitalistiska strukturer. Samtidigt tycks Papes fokus på självbygget inte ha

<sup>382</sup> Pedro Fiori Arantes, *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões* (São Paulo: Editora 34, 2002), kapitel 6.

<sup>383</sup> Fiori Arantes 2002, s. 172ff.

underbyggts av en mer avancerad analys av kapitalismens förmåga att inkorporera denna slags lokala och regionala praktik. Som Fiori Arantes visar användes självbygget på 1980-talet som medel för att integrera marginaliserade grupper med finansmarknaden. Pape hade skäl att peka ut *mutirões* som ”horisonter, pregnanta med möjligheter” för motståndsrörelsen.<sup>384</sup> Däremot verkar hennes undervisning inte ha förberett studenterna på att dessa horisonter också medförde nya problem och stridslinjer mellan en socialt engagerad arkitektur och den globala kapitalismen.

### Avbildning och representation

Den avdelning på Santa Úrsula där Pape arbetade kallades som sagt Departamento de análise e representação da forma (Avdelning för analys- och utbildning av formen). Avbildning eller representation var för henne inte bara en avdelningsförteckning, utan framstod också som ett pedagogiskt problem. Konstruktivism brukar ses som motsatsen till utbildande konst, vilket sätter detta begrepp i ett konsthistoriskt perspektiv. Som utbildning ansågs konsten inkapabel att svara mot Karl Marx klassiska uppmaning om att förändra världen, inte bara tolka den. Att konstruera kopplades i historisk konstruktivism till modernt nyskapande och en återfunnen relation till verkligheten. Även de brasilianska rupturakonkretisterna hade på 1950-talet som tidigare nämnt kritiserat den figurativa konsten. De skrev i sitt manifest att den moderna konsten ”var intelligent” när den begrep att ”metoden för att avbilda yttervärlden [...] har uttömt sin historiska uppgift”.<sup>385</sup> Neo-konkretisterna var inte lika tydliga, men deras manifest saknar referenser till figurativa konstnärer och diskuterar inte heller utbildning, vilket bekräftade synen att den moderna konsten ligger bortom dessa frågor.<sup>386</sup>

Pape försökte överbrygga dikotomin mellan utbildning och konstruktion och samla ihop dessa begrepp som delar av en kritisk arkitektur. Som lärare framhöll hon vikten av att relatera byggandet och även stadsutvecklingen till frågor om representation. Lauro Cavalcanti beskriver en lektion där studenterna fick genomföra enklare husbyggen med bambu. Därefter uppmanades de att ”fotografera eller filma områden bakom skolan som om de låg djupt inne i den tropiska regnskogen för att på så sätt skapa en oväntad kontext, vilket förflyttade konstruktionerna från den glesa växtlighet i det

<sup>384</sup> Pape 1980, s. 8.

<sup>385</sup> Charoux et al. 2018, s. 85.

<sup>386</sup> Gullar et al 2018, s. 89ff.

folkfyllda kvarteret i Rio de Janeiro [där Santa Úrsula ligger].”<sup>387</sup> Samtidigt med att studenterna lärde sig att bygga hus av bambu, fick de alltså lära sig att manipulera byggets framträdande som avbildning och representation.

Den inflytelserika arkitekturteoretikern Kenneth Frampton, som bland annat utgick från 1970-talets nordamerikanska reception av sovjetisk konstruktivism, diskuterade hur en arkitektur grundad på vetenskap om bygandets tektonik kunde erbjuda motstånd till postmodernismens ironiska spegelfäktori med kopior, historiska stilar och semiotiska teckensystem.<sup>388</sup> Genom att förankras i regionala byggnadstraditioner ansåg Frampton också att arkitekten kunde motverka den nivellerande effekten av efterkrigstidens hyperkommersialiserade universalism.<sup>389</sup> Han myntade begreppet ”kritisk regionalism” för att lyfta fram ett synsätt där en tektonisk arkitektur med fokus på strukturens och materialets beskaffenhet hämtade inspiration antingen från platsens topografi eller, som han skriver, en ”traditionell byggnadskulturs hypotetiska former”.<sup>390</sup> Filosofen Fredric Jameson håller med om att Framptons kritiska regionalism kunde ses som alternativ till den nordamerikanska postmodernismen som Jameson diskuterar med utgångspunkt i arkitekten och teoretikern Robert Venturis belysning av ytans och fasadens autonomi. Samtidigt föreslog Jameson att Framptons teori även kunde förstås ”som en sorts postmodernism för den globaliserade världen (eller i vilket fall dess semi-periferier) [...]”.<sup>391</sup> Det vill säga att det hos Frampton funnits ett intresse för det lokala som motståndspraktik vilken på samma gång motsatte sig en euroamerikansk universalism och grundade en kritisk gemenskap som sammanförde det globala systemets semi-perifera områden.

Förvisso finns likheter mellan Framptons kritiska regionalism och mitt resonemang om hur tektoniken i Papes antropofaga översättning samman-

<sup>387</sup> Lauro Cavalcanti, ”Lygia Pape: In Pursuit of the Ooem” i *Lygia Pape: Magnetized Space*, red. Lygia Pape, Manuel J. Borja-Villel & Teresa Velásquez, utst. kat. (Zürich: JRP Ringier, 2014), s. 298.

<sup>388</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Cambridge, Mass.; London: MIT Press, 2001). Frampton nämner Camilla Greys *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922* från 1960-talet som viktig referens till hans teorier om det tektoniska. Se Kenneth Frampton, Stan Allen & Hal Foster, ”A Conversation with Kenneth Frampton” *October*, 106 (2003), s. 40.

<sup>389</sup> Kenneth Frampton, ”Mot en kritisk regionalism: sex punkter för en motståndets arkitektur” i *Arkitekturteorier* (Stockholm: Raster förlag, Kairos 5, 1999), s. 119 ff.

<sup>390</sup> Frampton 1999, s. 126.

<sup>391</sup> Fredric Jameson, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994), s. 189 ff.

smälte med aspekter hämtade från de brasilianska urfolkens och favelans byggnadskulturer. Däremot ger de dikotomier som gav struktur åt Frampton arkitekturteori (plats/rum, materialitet/bild, öga/kropp, realitet/scenografi) hos Pape vika för en mer dialektisk konception.<sup>392</sup> Att som i den ovan beskrivna övningen skapa en bildmässig förflyttning av det tektoniska bygget till djungeln åsidosätter inte den symboliska och bildmässiga dimensionen, utan kan snarare ses som ett symboliskt närmande till urfolkens byggnadskonst. En sådan identifikation var på sätt och vis redan inbegripen i användandet av bambu som byggnadsmaterial, samt de hantverksmässiga tekniker studenterna lärde sig att handskas med i undervisningen. Snarare än att som Frampton betrakta relationen mellan samtida arkitektur och regionala traditioner som grundad i en gemensam materiell kultur, framträder detta hos Pape som en simulering framkallad med hjälp av moderna bildmedier som fotografi och film. Det problematiserar också Jamesons förståelse av kritisk regionalism som ett allmänbegrepp för postmoderna praktiker i den semi-perifera världen, vilket bortser från att det i dessa områden producerades egna teorier om postmodernismen. Som sagt utgick Pape från Pedrosa som såg postmodernism som ett fält där plastiska element hämtade från modern konst omdefinierades med utgångspunkt i den lokala och regionala kontexten. Den av Papes övningar som här används som exempel visar att hon som lärare förutom detta belyste hur dessa överföringar från det lokala till det postmoderna iscensattes genom olika sorters medieringar.

Parallellt med undervisningen på Santa Úrsula arbetade Pape som videokonstnär och spelet med identiteter var ett centralt tema i hennes filmer. Hon samarbetade med filmare inom *Cinema Novo* och hade kontakt med den experimentella och multimediala *udigrudi*-rörelsen som växte fram i Recife i nordöstra Brasilien på 1970-talet för att sedan spridas till Rio de Janeiro. Termen "udigrudi" var en ironisk översättning av engelskans *underground* uttalat med brasiliansk brytning. New Yorks experimentella undergroundscen utgjorde också en central kulturell referens för den brasilianska rörelsen.<sup>393</sup> Papes filmer kan ses som exempel på *udigrudis* intresse

<sup>392</sup> För en kritisk diskussion om Framptons dikotomier, se Catharina Gabriellson, *Att göra skillnad: det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*, doktorsavhandling (Stockholm: Arkitekturskolan, Kungliga Tekniska högskolan, 2006), s. 184.

<sup>393</sup> João Carlos de O. Luna, *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife. (1968–1976)* (masteruppsats) (Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2010), s.

för brasiliansk populärkultur och antropofagins mytologi, vilka hon ofta skildrade med en rejäl dos svart humor.<sup>394</sup>

Det finns tydliga förbindelser mellan Papes videokonst och hennes undervisning på Santa Úrsula. Hon hade som tidigare nämnts skildrat arkitekturen i Favela da Maré i en film och även tagit med studenter för att studera detta på plats. Ett annat exempel är filmen *Our Parents: 'Fossilis'* (1974) som komponeras i ett montage med vykort. De visar stereotypa representationer av ”indianer” som skjuter pilbåge, umgås med papegojor och åker kanot. Filmtiteln är på engelska, men bara logisk om den läses som yttrad av en brasilianare på väg att sälja sig och sina förfäder till engelsktalande *gringos*. *Our Parents* kastar ljus på den stereotypa representationen av urfolk som det etniska ursprunget för moderna brasilianare och hur detta bidrar till att osynliggöra den koloniala historien. På samma gång belyser Papes film hur urfolk i detta narrativ likt fossiler stelnat till tecken på ett förflutet, snarare än att ses som samtida politiska aktörer.

Som assisterande curator för utställningen *Alegria de viver, alegria de criar* (Glädjen att leva, glädjen att skapa), vilken organiserades av Pedrosa och var tänkt att äga rum på MAM-RJ i slutet av 1970-talet, utarbetade Pape alternativ till detta koloniala narrativ. Utställningen planerades som ett samarbetsprojekt mellan konstnärer, antropologer och urfolk boende längs med Xingufloren i Amazonas. Den fick dessvärre ställas in efter att en brand förstört stora delar av museet, och mer än hälften av konstsamlingen. Konsthistorikern Carmen Palumbo jämför *Alegria de viver, alegria de criar* med curatören Pierre Restany och konstnären Frans Krajcbergs representation av Amazonas i deras Rio Negro-manifest. Deras manifest representerade enligt Palumbo Amazonas tropiska natur och urfolk som ett förlorat ursprung. I motsats till detta menar hon att *Alegria de viver, alegria de criar* velat lyfta fram amazonska kulturmiljöer ”inte bara som en av den brasilianska kulturens rötter, utan även som medel för att förstå moderniteten”.<sup>395</sup> Som vi har sett har detta varit en av de kritiska invändningar som

186. [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7850/1/arquivo780\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7850/1/arquivo780_1.pdf) [hämtad 2021-01-28].

<sup>394</sup> Glória Ferreira, ”Irreverence and marginality” i *Lygia Pape: A Multitude of Forms*, red. Iria Candela, utst. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2017), s. 47.

<sup>395</sup> Carmen Palumbo, ”A opção terceiro-mundista de Mário Pedrosa”, *Arteriais*, 4:6 (2018), s. 136. För en fördjupad diskussion om Restanys verksamhet i Brasilien och Rio Negro-manifestet se Carmen Palumbo *A Amazônia como lugar de conflito: o caso do Naturalismo Integral* (masteruppsats) (São Paulo: USP, 2018) [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde05122018094311/publico/2018\\_CarmenPalumbo\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde05122018094311/publico/2018_CarmenPalumbo_VOrig.pdf) [hämtad 2021-01-08].

har riktats mot moderna antropofagin och som Pape i sitt curatoriska och konstnärliga arbete följaktligen också adresserade.<sup>396</sup>

En informant har berättat i intervjun om sina minnen från en av Papes lektioner där studenterna i likhet med *Our Parents: Fossils* fick göra kollage av vykort:

Alla fick [...] välja ett vykort från ett tidningsstånd och köpa upp tio eller tjugo exemplar av detta för att sedan [under lektionstid] skapa kollage [...] [Idén var att] experimentera med dessa vykort och undersöka vad som händer när de sattes i olika konstellationer. Låt säga att du har ett vykort av Socker-  
toppen<sup>397</sup> och placerar ett annat [av samma motiv] i motsatt riktning. Du kommer då att börja se former som inte längre har med Sockertoppen att göra, du ser färgfläckar; blå och mörka fläckar. Det [Pape] ville väcka hos oss [studenter] var att vänja av ögat från den stereotypa läsningen [...].<sup>398</sup>

Genom att manipulera vykortens schablonbilder av det brasilianska, om det än var Rio de Janeiros turistmål eller ”indianer” med pilbågar, kan syftet med övningen förstås som att etablera ett kritiskt förhållningsätt till representation. Det visar att det på denna punkt har funnits interaktioner mellan Papes undervisning, curatoriska arbete och konstnärliga praktik.

Men här finns även en likhet med den moderna konstens metoder för att abstrahera färg och form från figurativa förlagor. Konkretister såg detta som att abstrakt konst hade stannat på tröskeln till det konkreta, då denna konstform ännu hämtade sina former från naturen. ”Vi försvarar det verkliga språket i ett måleri som uttrycker sig i linjer och färger och inte vill vara vare sig päron eller människor”, som Waldemar Cordeiro med referens till Theo van Doesburg uttryckte detta förhållande i en artikel från 1949.<sup>399</sup> Papes övning återvann abstraktionen, men förlänade den andra syften. Då den rena färgen och formen hos henne gavs kritisk mening som en dekonstruktion av stereotypa representationer av ”det brasilianska”.

### *Studentdrömmar om en kritisk offentlighet*

Att föreställa sig en offentlighet som gäckade förhärskande representationer var också temat för den utställning som Pape organiserade för studenterna

—  
<sup>396</sup> Iñigo Clavo 2016; Acízelo de Souza 2018.

<sup>397</sup> Sockertoppen är ett berömt turistmål i Rio de Janeiro, några kilometer från Santa Úrsula. Jmf. s. 123.

<sup>398</sup> Intervju med informant 2016-12-01.

<sup>399</sup> Cordeiro 2018, s. 82.



på Santa Úrsula som en fristående del av hennes separatutställning *Eat me: a gula ou a luxúria* (Ät mig: lusten eller girigheten) på MAM-RJ 1976. Studentutställningen installerades i den då nyöppnade avdelningen Sala Experimental som ställde ut unga konstnärer och fokuserade på experimentell konst. Genom att visa studenternas verk vid sidan av hennes egna skapade Pape förbindelser mellan sin konst och pedagogik. *Eat me: a gula ou a luxúria* bestod av en rumslig installation där Pape tog sig an det feministiska temat med kvinnan som konsumtionsobjekt. Röda lampor och fräna rörelser förde tankarna till en bordell och i utställningsrummen fanns även ett antal vitriner uppradade. Vissa var täckta med svart plast, andra fyllda med schablonmässiga, kvinnliga ”förförelseobjekt” som läppstift, långa hårslingor, smink, handspeglar; men också erotisk litteratur och nakenbilder. Besökarna kunde även inhandla dessa objekt för en symbolisk summa. När betraktarna gick runt på utställningen möttes de av kvinnoröster som läste utställningens titel på en mängd olika språk. Titeln anspelade på portugisiskans makabra benämning av sex som mannens ätande av kvinnan som genom att översättas kunde framstå som bestämmande för det globala patriarkatets kvinnosyn.<sup>400</sup>

Papes installation hade utvecklats från det tidigare konstverket *Caixa das formigas* (1967) som visades på MAM-RJ utställning *Nova Objectividade Brasileira* (1967) ett årtionde tidigare. Verket utgörs av en glasbox med levande myror och ett diagram bestående av tre på varandra följande cirklar. I mitten av den innersta cirkeln hade Pape satt en köttbit för myrorna att knapra på. Som rubrik för diagrammet fanns texten *a gula ou a luxúria* (lusten eller girigheten), vilken alltså återanvändes i installationen. När dessa konstverk läses tillsammans uppenbaras en sarkastisk representation av mannens tendens att attraheras av döda objekt. I vitrinernas likstela erotik naglades kvinnan fast på ett sätt som tycks analogt med köttbiten i patriarkatets diagram. Genom att koppla detta till de kristna dödssynderna lyfter dessa verk skuldbördan från kvinnans axlar för att istället återprojicera både döden och synden på det patriarkala diagram där kvinnan objektifieras för männens njutning och sexualiserade konsumtion.

Arkitekturstudenternas utställning visades parallellt med *Eat me* och gavs namnet *Sítio do sonho* [Drömmens plats]. I titeln återfinns den utopiska vektor som mina analyser har lyft fram som ett utmärkande drag för Papes undervisning. Tyvärr saknas fotografisk dokumentation men studen-

<sup>400</sup> Rosa dos Machado 2014, s. 218ff.

ter som medverkade har berättat att de utställda verken bestod av filmer, konceptuella förslag, fotografi och performance. Flera av verken hanterade mytologier och stereotyper förknippade med Rio de Janeiro. På vernissagen bjöds besökarna på drinkar av en student utklädd till stadens skyddshelgon den helige Sebastian genomborrad av pilar. En performance som kan läsas som en kommentar på Santa Úrsulas katolicism, men också på diktaturen. Sebastians martyrdöd då hans kropp träffades av de romerska soldaternas pilar på öppen gata hade sin politiska andemening i militärdiktaturens Brasilien där tortyren var ett faktum. Ett studentverk med mer konceptuell prägel kom med förslaget att priset för bästa arkitektur detta år skulle delas ut till sprängningen av en modern byggnad i São Paulo, vilket var en händelse som också visades som film. Från vad som framkommit i mina analyser är det inte förvånande att Papes undervisning mynnade ut i detta sarkastiska hyllande av den moderna arkitekturens förstörelse, vilket också fungerade som negation av diktaturens arkitektoniska-politiska dispositiv.<sup>401</sup> I dessa verk användes den religiösa allegorin och ironin alltså som medel för att kritisera diktaturen, om på ett indirekt sätt, som därmed undvek censuren.



Bild 19: Dinah Guimaraens, modell för skulptur av Zé Pelintra från utställningskatalogen *Projeto para um espaço carioca*, 1978, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Fotograf: Lauro Cavalcanti.

<sup>401</sup> För en redogörelse av studentverken på *Sítio do sonho* se Cavalcanti 2006, s. 295; Cavalcanti 2017, s. 10f. För en lista på deltagare och mer information se "Institucional" 654/1976 i Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiros arkiv.

Dinah Guimaraens studentverk tog sig an frågan om representation i offentlig skulptur på ett sätt som återknyter till kritiken som har diskuterats ovan. Hennes verk presenterade ett förslag att ett antal offentliga skulpturer i Rio de Janeiro som representerade vita, manliga makthavare skulle ersättas med andeväsen från umbandareligionen; en synkretisk religion med rötter i afrobrasiliansk yorubareligion, katolicism och kardeciansk spiritism. Guimaraens berättade i intervjun hur idén till verket föddes under en exkursion till en förort genomförd som del av Papes undervisning. Där besökte hon fabriker som tillverkade figurer och tyger vilka användes i Umbandas ritualer. Guimaraens lade även märke till hur Umbanda sopade bort spåren efter sin interaktion med staden, vilket kan förknippas med det historiska förtryck som fram till mitten av 1900-talet förbjöds de troende att utöva denna religion i offentligheten.<sup>402</sup> På *Sítio do sonho* ställde också hon ut en modell för en skulptur av Zé Pelintra, en figur som inom Umbanda representerar en diabolisk och marginaliserad svindlare. I brasiliansk folklöre förknippas Zé Pelintra specifikt med marginaliserade och rasifierade grupper i Rio de Janeiro, som Guimaraens alltså föreslog skulle representeras i monumentalform.

Året efter studentutställningen utvecklade Gina Guimaraens sin dekoloniala kritik av den offentliga skulpturen i Rio de Janeiro på sin separatutställning *Projeto para um espaço carioca* (Projekt för ett cariocarum, 1979).<sup>403</sup> Också denna visades på Sala Experimental och bestod av förslag att offentliga skulpturer av vita makthavare skulle ersättas av Umbandas andeväsen: Peter I av Brasilien av stridsguden Ogum, diplomaten baron Rio Branco av budbäraren Eshu. Hon presenterade också föreslaget att uppföra offentliga skulpturer föreställande den kvinnliga anden Pomba Gira. Guimaraens skrev i katalogen hur dessa skulpturutbyten var tänkta som ”kritiska markeringar mot det rådande systemet” och syftade till ”en långsam men oåterkallelig ockupation [av offentlig skulptur]”.<sup>404</sup> Det är anmärkningsvärt att Guimaraens formulerade detta förslag med utgångspunkt i sin utbildning på Santa Úrsula som var ett katolskt universitet, och kan alltså ses som en följd av Papes inriktning mot marginaliserade samhällsgrupper.

—

<sup>402</sup> Intervju med Dinah Guimaraens 2017-03-05.

<sup>403</sup> Carioca är demonym för befolkningen i Rio de Janeiro. Det kommer ursprungligen från tupispråket med omtvistad etymologi.

<sup>404</sup> *Projeto para o espaço carioca*, utst. katalog (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 1979), opag.

I det perspektivet kan hennes undervisning även ses som del av en dekonstruktion av den katolska plattform där arkitekturutbildningen ägde rum.

I sin recension av utställningen jämförde Frederico Morais Guimaraens verk med den amerikanska popkonstnären Claes Oldenburg. Han nämnde hur Oldenburg utgick från element hämtade från den amerikanska populärkulturen, samt bruksföremål vilka skulle förstöras till kolossal skala och placeras i det offentliga rummet.<sup>405</sup> Det av Oldenburgs projekt som ligger närmast svenska läsare var det dörrhandtag och nyckelhål som han på 1960-talet projekterade för Skeppsholmen. Samtida läsare associerar sannolikt även Guimaraens utställning med den dekoloniala ikonoklasm som under 2010- och 2020-talen har framförts av aktivistiska rörelser som *Rhodes must fall* och *Black Lives Matters*. Dessa rörelser kritiserar på ett liknande sätt den offentliga skulpturens koloniala representation och har förstört eller på andra sätt förhindrat slavägares och kolonistörers framträdande i offentliga rum.<sup>406</sup> Till skillnad från Oldenburg som ansåg att problemet med historiska monument var att de inte kommunicerade med den publik som hade vänt blicken mot populärkulturen, har de samtida dekoloniala rörelserna fokuserat på historiska monument som bidrar till att upprätthålla koloniala och rasistiska strukturer.<sup>407</sup>

Guimaraens konstprojekt tycks föregå de samtida rörelsernas kritik men bejakade på samma gång monumentets funktion som maktmanifestation. Skillnaden är att makten hos henne inte representerade imperialistiska makthavare och vita nationalhjältar, utan den magiska kraften hos Umbandas andeväsen. Det kan förstås med Esposito som uttryck för en affirmativ biopolitik som lyfter fram marginaliserade och förtryckta livsformer som manifestationer för en annan sorts makt.<sup>408</sup> Guimaraens konstverk kan samtidigt ses som tidstypiskt för det brasilianska 1970-talet då konstnärer och akademiker från medelklassen, varav många var vita, fick upp ögonen för Umbanda och andra religioner med afrobrasilianska rötter. Det var vanligt

<sup>405</sup> Frederico Morais, "O mundo mágico de dona Dinah ou o verdadeiro espaço carioca", *O Globo*, 1978-02-03.

<sup>406</sup> För diskussion om dekolonial ikonoklasm och post-ikonoklastiska verksamheter i Sydafrika under *Rhodes must fall*-rörelsen se Kim Gurney "Zombie Monument: Public Art and Performing the Present", *Cities*, 77 (2018), s. 33-38. Om offentlig skulptur och *Black Lives Matter* se Sarah Beetham, "From Spray Cans to Minivans: Contesting the Legacy of Confederate Soldier Monuments in the Era of 'Black Lives Matter'", *Public Art Dialogue: The Dilemma of Public Art's Permanence*, 6:1 (2016), s. 9-33.

<sup>407</sup> För en diskussion om Oldenburgs offentliga skulpturer se Julian Rose, "Objects in the Cluttered Field: Claes Oldenburg's Proposed Monuments", *October*, 140 (2012), s. 121f.

<sup>408</sup> Esposito 2008, kapitel 4.

att dessa religioner tolkades som uttryck för en brasiliansk identitet som ansågs överskrida skillnader i ras och klass. Antropologen Vagner Gonçalves da Silva menar att den vita medelklassens kulturella appropriering därigenom bidrog till att underminera Umbandas förankring i den afro-brasilianska kulturen och dess strävan efter politisk representation.<sup>409</sup>

Den ”långsamma ockupation” av offentlig skulptur som Guimaraens föreslog har inte kommit att realiseras. De stannade således vid en utopisk gest, vilket mina analyser lyft fram som ett utmärkande drag i Papes undervisning. Förslaget att arkitekten skulle bidra till en offentlig representation som inte var grundad i en kolonial historia och baserad på vithetsnormer konstruerade vad som med Bloch kan förstås som en ”båge” till samtidens dekoloniala kritik. Guimaraens projekt visade därmed undervisningens kritiska potential och samtida relevans. Att Pape arbetade som lärare och inte arkitekt har i mina analyser visat sig ha betydelse för konstruktivismens biopolitiska dimension som hos henne förverkligades i formandet av en kommande generation av arkitekter. Hennes inriktning mot marginaliserade grupper i det brasilianska samhället skapade möjligheter till ett motbeteende för arkitekter som vägrade ingå som kuggar i diktaturens rasistiska och auktoritära moderniseringsmaskineri. Samtidigt är det karakteristiskt att hennes visioner om en kritisk och dekolonial arkitektur hos Guimaraens utmynnade i konst som visades på museum medan dess faktiska förverkligande sköts på framtiden.

---

<sup>409</sup> Vagner Gonçalves da Silva, ”Religion and Black Cultural Identity. Roman Catholics, Afro-Brazilians and Neopentecostalism”, *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*. 11:2 (2014), s. 210-246. [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-43412014000200008&lang=en](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-43412014000200008&lang=en) [hämtad 2021-01-08].



### 3. Rekonstruerat liv: Lygia Clarks *Estruturação do Self*



Bild 20: Författaren under behandling med *Estruturação do Self* utförd av Gina Ferreira, 2018. Fotograf: Priscila Maia.

Fotografiet visar mig liggande på en säng i psykologen Gina Ferreras behandlingsrum. Ögonen har täckts med en kudde i nylon och jag har snäckskal för öronen. På min nakna kropp har Ferreira placerat kuddar med olika stoppning och en plastpåse med vatten. Bredvid sig på bordet hade hon en låda med flera föremål av detta slag som hon sedan använde i behandlingen. Efter att Ferreira hade applicerat objekten täckte hon hela min kropp med ett böljande täcke stoppat med cellplastkuler. Jag lämnades i denna position för att under 45 minuter utforska mitt inre mörker till ljudet av snäckornas havslikna susningar. Efter att denna tid hade förflutit plockade Ferreira bort objekten och svepte ett tunt skyнке över huden. Sedan fick jag sätta mig upp för att spränga en plastpåse med luft som Ferreira placerat mellan mina händer medan hon samtidigt rufsade mig i håret. Efteråt uppmanades jag att fylla en liknande plastpåse med luften från mina andetag och lämna den

till nästa klient. Sessionen avslutades med ett kortare samtal där jag fick berätta om de känslor och förnimmelser som hade uppstått under behandlingen.<sup>410</sup>

Den behandlingsform som Ferreira applicerade på mig heter *Estruturação do Self* [Strukturerings av självet] och utvecklades av Lygia Clark 1976, då hon hade flyttat tillbaka till Rio de Janeiro från Paris. I sin lägenhet på Copacabana installerade Clark en privat mottagning genom att lägga fram en madrass på golvet och dra för gardinerna. Här tog hon emot ett tiotal klienter i veckan, varav några behandlades under flera år. Den temporala aspekten tycks ha varit avgörande för Clarks beslut att som konstnär söka sig till den terapeutiska situationen. Hennes privata och långvariga förbindelse med klienten liknar psykoanalys mer än gallerikonst, vilket är ett av de teman som utforskas i kapitlet. Ferreira utbildades av Clark och de arbetade parallellt med *Estruturação do Self* i början av 1980-talet. Efter att Clark gick bort har Ferreira fortsatt att applicera metoden på egen hand och har idag mer än 40 års erfarenhet. Hon har alltså arbetat med *Estruturação do Self* under en betydligt längre period än Clark och har till skillnad från henne en psykologexamen.

Detta kapitel undersöker *Estruturação do Self* som en psykologisk behandlingsmetod vilken också kan tolkas som en översättning av konstruktivism. Av de konstnärliga yrkespraktiker som analyseras i avhandlingen är det denna som har rönt mest uppmärksamhet. Den har varit föremål för konstvetenskapliga analyser och visats på flera utställningar. Den retrospektiva utställningen *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988* som visades på MoMA i New York 2014 iscensatte *Estruturação do Self* genom att behandla besökare inför publik. Denna publika presentation gick tvärt emot Clarks intention som varit att med detta arbete lämna utställningsrummet för att göra konst i andra sorters rum. Paradoxalt nog lyftes detta fram på MoMAs utställning som med sin rubrik presenterade Clark som hon som lämnade konsten. Irene Small har läst denna retorik som museets strategi för att etablera Clark som en del av avantgardet i vars narrativ ett lämnande av konsten ses som ett tecken på genuinitet.<sup>411</sup> Detta synsätt på Clark var redan etablerat vid tiden för MoMAs utställning. I katalogen för vandringsutställningen *Lygia Clark* som visades på flera europeiska museer under slutet av 1990-talet skrev den brasilianske curatören och kritikern Paulo

<sup>410</sup> Fältanteckning från ”Session I”, 2017-03-03.

<sup>411</sup> Small 2016, s. 245, fotnot 16.



Herkenhoff att Clark med *Estruturação do Self* hade ”brutit igenom konstens gränser” och etablerat sig som en ”anti-konstnär”.<sup>412</sup>

Snarare än att reproducera bilden av Clark som en äkta avantgardist, tolkas *Estruturação do Self* i kapitlet som ett utfall av det konstruktivistiska problemet att tillämpa konsten som yrkesverksamhet. Att Clark egentligen inte velat lämna konsten styrks av att hon på flera sätt dokumenterade sitt arbete med *Estruturação do Self* för att sedan visa denna dokumentation på utställningar. Hon medverkade i filmen *Memória do corpo*, regisserad av Mário Carneiro, som fokuserade på denna del av hennes konstnärskap. 1984 visades denna tillsammans med fotografier av behandlingen på utställningen *Lygia Clark* på Galeria Paulo Klabin i Rio de Janeiro.<sup>413</sup> Galleriet publicerade även Clarks litterära verk *Meu Doce Rio*, vilket ger ett skäl till min ansats att analysera hennes journalanteckningar från *Estruturação do Self* i ljuset av hennes övriga skrivande. Ferreira har skrivit att Clark också hade ambitionen att publicera ett urval av sina journalanteckningar.<sup>414</sup> Samtidigt som Clark positionerade *Estruturação do Self* som konst arbetade hon med att integrera denna metod med vården. På 1980-talet hade reformen av den psykiatriska vården förts fram som en viktig fråga för den brasilianska demokratiseringsrörelsen. I kapitlet tar jag fasta på den franska psykologen Félix Guattaris intresse för vad han, under sina studieresor i Brasilien under mitten av 1980-talet, kallade ”molekylär revolution”. Snarare än att fokusera på arbetarklassen som politiskt subjekt ansåg Guattari att landets demokratisering borde drivas av vad han kallade ett kommande ”folk av mutanter”.<sup>415</sup> Detta används i avhandlingen som grund för en diskussion om de biopolitiska implikationerna av Clarks arbete och dess sätt att rekonstruera livet.

### Neokonkretism och psykologi

Liksom Lygia Pape medverkade också Lygia Clark i neokonkretismen. Redan under denna period sökte hon efter möjligheten att integrera sin konst med psykologin. Till exempel skrev Clark i en dagboksanteckning

—

<sup>412</sup> Paulo Herkenhoff, ”Lygia Clark” i *Lygia Clark*, red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 50.

<sup>413</sup> Borja-Villel & Mayo, 1998, s. 357.

<sup>414</sup> Gina Ferreira, ”Introdução”, i Lygia Clark, *Lygia Clark – Memória do corpo: glossário de casos clínicos*, red. Gina Ferreira (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996), s. 6.

<sup>415</sup> Félix Guattari & Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, övers. Karel Clapshow & Brian Holmes (Los Angeles, Semiotext(e), 2008), s. 457.

från Paris 1960 att hon ville uppsöka det psykiatriska sjukhuset i den franska staden Loir ”för att undersöka om jag skulle kunna arbeta tillsammans med dem [psykologerna] (...) och på detta sätt ge mina konstverk en social funktion.”<sup>416</sup> Det blev inget av med detta och det är osäkert om hon över huvud taget besökte sjukhuset. Vad det däremot visar är att *Estruturação do Self* mindre ska ses som ett slutgiltigt lämnande av konsten än som en följd av Clarks försök att som konstnär interagera i psykologins fält, vilken hon alltså påbörjade redan under neokonkretismen.

Jag har redan nämnt hur det neokonkreta manifestet beskrev en vilja att förläna den geometriska konsten ”en existentiell, emotiv, affektiv innebörd”<sup>417</sup> Neokonkretisterna framförde detta som en i mina ögon svepande kritik av konkretismen. Mina analyser av konkretisten Geraldo de Barros visar att geometrin också hos honom associerades med känslor och existentiella tankar. Det neokonkreta manifestet tillhandahåller kanske inte nyckeln till konstruktivismens vidareutveckling men har relevans för att granska neokonkretisternas egen position. Vad gäller *Estruturação do Self* är neokonkretisternas betoning av konstupplevelsen som ett multisensoriskt och kroppsligt möte särskilt betydelsefull. Detta perspektiv framfördes som en kritik mot vad som ansågs vara det okulära paradigmet i konstruktivism, vilket ger en konsthistorisk ingång till *Estruturação do Self* där klienten, som vi såg inledningsvis, möter objekten utan att se dem.<sup>418</sup> För neokonkretisterna var det inte heller i första hand det fysiska objektet som stod i fokus, utan dess sinnliga och psykologiska betydelse.

Den neokonkreta poeten Ferreira Gullar vidareutvecklade konstyttringens perspektiv på konstverket i artikeln *Teoria do não-objeto* (Icke-objektets teori) från 1960. Som nämnts i inledningen läser Monica Amor Gullars text som kulmen för den konstruktivistiska konstens utveckling i Sydamerika under 1940- och 1950-talen och dess ”upplösning” av det fysiska konstverkets gränser.<sup>419</sup> Detta synsätt är problematiskt då det tenderar att

<sup>416</sup> Lygia Clark, ”1960” i *Diarios*. Lygia Clarks arkiv. Clark nämner i samma dagboksanteckning att besöket på det psykiatriska sjukhuset skulle förmedlas av den franska konstkritikern Jean Clay. Som redaktör för tidskriften *Robho* under 1960-talet var Clay en viktig kontakt för Lygia Clark i Paris. Clay ordnade bland annat ett specialnummer om hennes konst i *Robho* 1968 där ett antal av hennes texter översattes till franska. För en analys av Clays betydelse för kanoniseringen av sydamerikansk kinetisk och geometrisk konst i Paris, se Isabel Plante, ”Les Sud-américains de Paris: Latin American Artists and Cultural Resistance in Robho Magazine”, *Third Text*, 24:4 (2010), s. 445-455.

<sup>417</sup> Gullar et al. 2018, s. 90.

<sup>418</sup> Gullar et al. 2018, s. 91.

<sup>419</sup> Amor 2016, s. 2.

överskugga eller marginalisera andra översättningar av konstruktivism som uppstod i Sydamerika.<sup>420</sup> Vad som dock låter sig sägas är att Gullars teori har varit betydande för förståelsen av neokonkretismen och i synnerhet Lygia Clarks konstnärskap. Då Gullar själv var med i neokonkretismen och författade dess manifest har han också starkt påverkat konstyttringens självbild. Gullars teori om icke-objektet baserar sig delvis på Clarks konstnärliga utveckling under 1950-talet. Särskilt lyfter Gullar fram Clarks *Composição No.5 (da serie Quebra da moldura)* (Komposition nr.5, från serien Bryta ramen, 1954) som han menar att genom att införliva tavelramens kvadrat som ett konstruktivt element i själva kompositionen, öppnade målningen för det yttre rummet. Enligt Gullar föranledde detta Clarks interaktiva konstverk *Bichos* (Djuren, 1960) som bestod av en serie fristående verk uppbyggda av aluminiumplåtar som var fästa i varandra med gångjärn. Gullar beskrev *Bichos* som fysiska objekt vilka först kom till liv när de vidrördes. Utifrån detta bildades hans förståelse av konstverket som en sorts icke-objekt vars sinnliga och kinetiska framträdande formades i samspel med betraktaren. Gullar nämner inte konstens relation till psykologin, men närmar sig detta fält genom att skildra icke-objektet som en katalys för sinnliga och mentala processer.<sup>421</sup>

Som neokonkretist var Clark influerad av den holländska de Stijl-målaren Piet Mondrian och skrev ett brev där hon bekände sin ”kärlek” till honom.<sup>422</sup> Också det neokonkreta manifestet framställde Mondrian som en föregångare och här presenterades han som ”förgöraren av ytan, planet och linjen”.<sup>423</sup> Denna förstörelse förstods på samma gång som öppningen av den ”expressiva rymd” som neokonkretisterna utforskade, vilken Gullar med utgångspunkt i Malevitj liknade vid en ”öken” där verkets enda betydelse var den som visade sig i dess eget singulära framträdanden.<sup>424</sup> Clark fortsatte temat med bildplanets destruktion i en annan artikel med den dramatiska rubriken ”Planets död”.<sup>425</sup> Vad hon menade hade dött var egentligen det

<sup>420</sup> Se även Brito 1999; Martins 2013, kapitel 1.

<sup>421</sup> Ferreira Gullar, ”Lygia Clark – uma experiência radical” (1958) i Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcretas* (1985) (Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998), s. 269-282; samt ”Teoria do não objeto” (1960) i Ferreira Gullar 1998, s. 289-294.

<sup>422</sup> Lygia Clark, ”Letter to Mondrian” (1959) i *Lygia Clark*, red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Engueta Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 114ff.

<sup>423</sup> Gullar et al. 2018, s. 90.

<sup>424</sup> Gullar 1998, s. 293. Se även Gullar et al. 2018, s. 90.

<sup>425</sup> Lygia Clark, *Planets död*, (1960), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 93.

kvadratiska och rektangulära bildplanet som underlag för konstruktivistisk konst. I likhet med Gullar diskuterade Clark hur detta konsthistoriska skeende hade inverkat på den sinnliga perceptionen av konsten. Det geometriska bildplanet vittnade för henne om människans ”behov av balans”, vilket hon förknippade med en dualism mellan ”högt och lågt, avigt och rät”.<sup>426</sup> Snarare än att som Clark förstå detta som en definitiv historisk förändring ser jag det som uttryck för hennes ställningstagande att den moderna konstens uppdrag var att förstärka den desorientering och ”svindel” som ansågs karaktärisera den moderna tillvaron.<sup>427</sup>

Clark förknippade även bildplanets död med den moderna erfarenheten av Guds död, vilket återknyter till den religiösa tematiken i avhandlingen. I analysen av Geraldo de Barros framkom att hans arbete som konkretistisk formgivare på Unilabor grundats i en kristen moral som också inverkade på möblernas framträdelseformer och materialitet. Clark utgick istället från Guds död men ansåg att denna död hade skett genom kannibalism, varigenom människan hade svält det gudomliga och kommit att uppfatta den ”kosmiska verkligheten som i sitt eget inre”.<sup>428</sup> Det går alltså att skönja ett antropofagt drag även hos Clark som trots sin dekonstruktiva ansats vare sig avfärdade geometrisk struktur eller Guds existens. Hennes utgångspunkt var istället att den moderna människan hade slukat och smält samman dessa element, vilket också medförde att ”begreppet människan låg splittrat i skärvor”.<sup>429</sup> Detta är ett ytterligare skäl till att inte läsa *Estruturação do Self* som ett lämnande av konsten, då Clark betraktade det som sin uppgift att återaktualisera de historiska konstruktivisternas utopiska drömmar att med konstnärliga medel formge den nya människan, vilken hos henne grundades på föreställningar av en inre splittring och en förkroppsligad kosmologi.<sup>430</sup>

### *Interaktioner mellan konst och psykologi i Brasilien*

Lygia Clarks översättning av konstruktivism till psykologins fält låter sig dock inte inskränkas till hennes egna och inte heller neokonkretismens intentioner. Konsthistorikern Kaira M. Cabañas lyfter fram ett antal exempel på interaktioner mellan moderna konstnärer och psykologer under

<sup>426</sup> Clark 2018, s. 93.

<sup>427</sup> Clark 2018, s. 93.

<sup>428</sup> Clark 2018, s. 93.

<sup>429</sup> Clark 2018, s. 93.

<sup>430</sup> Också detta var ett element som Clark hittade hos Piet Mondrian som ”i en dumdrigt, utopisk dröm tänkte att framtida epoker skulle göra det ’konstruerade livet’ till en plastisk verklighet.” Clark 1998, s. 114.

1900-talet, vilket gör det möjligt att historisera Clarks *Estruturação do Self*. Cabañas studie innefattar undersökningar av psykologer som i dialog med konstvärlden har använt konst som terapimetod på psykiatriska institutioner. Hon undersöker även fall där konstnärerna själva har arbetat med patienter på dessa institutioner. Cabañas intresserar sig dessutom för hur patienternas konst har medierats på utställningar, i publikationer och debattartiklar, samt därigenom påverkat hur den moderna konsten har kommit att förstås i Brasilien. Eftersom patienterna ramades in som moderna konstnärer faller argumentet att deras verk har betraktats som anti-konst, även om en viss alteritet ändå har vidmakthållits. Det kan förklara de konflikter som under 1950-talet blossade upp gällande patientkonsten där *Grupo Ruptura* ville utesluta ”de vansinniga” från den moderna konstens domän, medan andra debattörer, curatorer, psykologer och konstnärer snarare argumenterade för dess angelägenhet.<sup>431</sup>

Cabañas lyfter fram den brasilianske psykologen Osório Césars arbete med patienterna på ett psykiatriskt sjukhus i São Paulo under 1920- och 1930-talen som typexempel på den sorts interdisciplinära interaktion mellan psykologi och konst som hon kartlägger, och vilken Clark ett halvt sekel senare skulle komma att återuppta. Hon presenterar César som en brasiliansk motsvarighet till den tyske konsthistorikern och psykiatrikern Hans Prinzhorn. Hans arbete med att samla in och analysera patienternas skapande verksamhet på det psykiatriska sjukhuset vid Heidelbergs universitet gällde också som referens för den brasilianska psykiatrikern.<sup>432</sup> Några av de patientverk som Prinzhorn hade samlat in skulle komma att visas på den nazistiska konstutställningen *Entartete Kunst* som hölls i München 1937. Här fick de stå som exempel för hur modernismen inte bara representerade en konstnärlig strömning, utan också den urartning eller degeneration som hotade den tyska folkkroppen. *Entartete Kunst* utgör ett av de tydligaste exemplen på en biopolitisk tolkning av modernismen. Den visar också att nazisternas uppdelning mellan liv och död inte endast gällde människan utan även genomsyrade konstens fält, där modernisterna och de psykiskt sjuka inte bara fördömdes för att göra dålig konst utan då deras verk sågs som en hälsofara.<sup>433</sup>

<sup>431</sup> Charoux et al. 2018, s. 85. Se även Cabañas 2018, s. 1-15.

<sup>432</sup> Cabañas 2018, s. 30f.

<sup>433</sup> Adolf Hitler talade om detta ämne i sitt ökända öppningsanförande till *Haus der Kunst* i München 1937: ”Konstnären skapar inte endast för andra konstnärer, utan precis som alla andra producerar han för folket. Och vi [nazisterna] ska säkerställa att det återigen ska vara folket som kallas som domare över konsten [...] För en konst som

Det går förstås inte att likställa Brasilien med Nazityskland. Cabañas framhäver dock att César i sin presentation av patienternas konstnärliga skapande tagit avstånd från den diskurs om degeneration som på 1920- och 1930-talen cirkulerade även inom den brasilianska psykiatrin.<sup>434</sup> Också César såg en likhet mellan patienternas skapande och det moderna avantgardet, men detta var för honom inte ett skäl att fördöma vare sig det ena eller det andra. I samarbete med arkitekten och konstnären Flávio de Carvalho organiserade César en utställning på Clube dos Artistas Modernas i São Paulo där några av hans patienter visades i sällskap med verk av brasilianska modernister. Cabañas analyser av utställningen belyser hur den strävat efter att sätta dikotomin mellan normalitet och vansinne ur spel. Samtidigt visades patienternas verk under beteckningen ”de vansinnigas konst”, vilket onekligen tillskrev dem alteritet. Cabañas poäng är dock att denna alteritet har integrerats med och även format det moderna konstbegreppet i Brasilien. Här fanns också en grund i antropofagin, som César kände till väl.<sup>435</sup> Oswald de Andrades antropofaga manifest avslutas med en kritik av hur europeisk upplysning hade skapat ”den sociala påklädda och förtryckande verkligheten som Freud registrerat”.<sup>436</sup> Han föreslog att antropofagernas uppror mot europeisk kolonialism skulle forma en tillvaro ”utan galenskap”, vilket hos honom inte innebar att förnuftet hade segrat utan att samhällslivet skulle formars utan den disciplinerade normalitet från vars synvinkel galenskapen hade definierats.<sup>437</sup>

Efter andra världskriget skedde det mest kända exemplet, som Cabañas också nämner, vid en interaktion mellan psykologi och konst på det psykiatriska sjukhuset som då hette Engenho de Dentro i Rio de Janeiro.<sup>438</sup> På denna institution hade den jungianska psykologen Nise da Silveira skapat en konstnärsateljé tillsammans med den moderna konstnären Almir Mavignier. Under följande decennium etablerades Mavignier som en viktig aktör för förbindelsen mellan konstruktivistiska konstnärer i Sydamerika

---

inte tillhandahåller det mest lyckliga och hjärtliga bifallet från de hälsosamma massorna [...] är oacceptabelt”. Adolf Hitler citerad i O. K. Werckmeister, ”’Degenerate Art’: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany / ’Entartete Kunst’: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland”, *The Art Bulletin*, 79:2 (1997), s. 337.

<sup>434</sup> Cabañas 2018, s. 29.

<sup>435</sup> Cabañas 2018, s. 26f.

<sup>436</sup> de Andrade 2005, s. 10.

<sup>437</sup> de Andrade 2005, s. 10.

<sup>438</sup> Cabañas 2018, kapitel 2. Engenho de Dentro bytte under militärdiktaturen namn till *Centro Psiquiátrico Pedro II*, efter Peter II av Brasilien. Idag heter sjukhuset *Instituto municipal Nise da Silveira*.

och Östeuropa, där han bland annat organiserade *Nove tendencias* utställningar i Zagreb.<sup>439</sup> Konstnärssateljén på Engenho de Dentro besöktes av flera viktiga aktörer från konstvärden, däribland den belgiska konstkritikern Léon Degand som hade tillträtt som chef för MAM-RJ 1948. Efter besöket organiserade Degand utställningen *9 Artistas de Engenho de Dentro do Rio de Janeiro* [9 konstnärer från Engenho de Dentro, Rio de Janeiro, 1949], vilken förnyade intresset för patientkonsten bland moderna konstnärer, konstkritiker och teoretiker. Cabañas och andra har läst utställningen som en av rötterna till neokonkretismens affektiva tolkning av den geometriska konsten.<sup>440</sup> Hon framhåller dock att patientkonstens införlivande i den moderna konsten skedde på villkor som dikterades av konstvärlden. Degands utställning fokuserade på verkens formalistiska och stilistiska kvaliteter, men gjorde inga ansatser att lyfta fram den kliniska kontextens betydelse för patienternas konstnärliga produktion. Utställningen grundades även på ett snävt urval manliga patienter, vilka lyftes fram som modernistiska pionjärer.<sup>441</sup>

Detta avsnitt har visat att Clarks arbete med *Estruturação do Self* var en del av en längre serie interaktioner mellan modern konst och psykologi som skedde i Brasilien under 1900-talet. Därför är det missvisande att som Herkenhoff hävda att Clark med detta arbete överskridit konstens gränser, då hon verkade inom ett konstbegrepp där interdisciplinära samarbeten mellan konstnärer och psykologer varit ett återkommande mönster. För avhandlingen är det relevant att detta fördes fram som del av en antropofag modernitet där de Andrade i likhet med Foucault såg dikotomin mellan normalitet och galenskap som betecknande för den europeiska upplysningen.<sup>442</sup> Samtidigt som *Estruturação do Self* utvecklades utifrån detta ramverk, betecknade hennes praktik också en konsthistorisk förändring. Till skillnad från de exempel som diskuterades ovan ämnade Clark inte lyfta fram psykiskt sjuka som moderna konstnärer. Istället utgick hennes problem från att växla ut den moderna konstruktiva konsten som en behand-

<sup>439</sup> Medosch 2016, s. 35ff; Piotr Piotrowski, ”Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s?” i *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, red. Annika Öhrner (Huddinge: Södertörns högskola, 2017), s. 28f.

<sup>440</sup> Cabañas 2018, s. 102f; Herkenhoff 1998, s. 47f.

<sup>441</sup> Cabañas 2018, s. 97. Se även Kaira Cabañas, ”Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt”, *October*, 153 (2015), s. 50f.

<sup>442</sup> Michel Foucault, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*, övers. Carl G. Liungman, 6., översedda uppl. (Lund: Arkiv, 2010).

lingsform att tillämpa inom den psykiatriska vården, vilket på ett tydligare sätt än tidigare ställer frågan om den konstnärliga omsorgen i centrum.

*Estruturação do Self: Fortlevnad och institutionalisering*

I ett brev till den brittiske konstkritikern och curatorn Guy Brett från 1981 skrev Clark på knackig engelska, "What I want now is to prepare psychologists, neurologists and psychiatrists to avoid my method [*Estruturação do Self*] to disappear with me".<sup>443</sup> Genom att lära Ferreira, men också andra, att utöva *Estruturação do Self* inrättade Clark ett efterliv åt sin behandling. Det återkallar en röd tråd i avhandlingen då mina analyser av de Barros och Pape har visat att också de arbetade för att överlämna sin metod åt andra. Hos Clark syns också ett skifte från hennes tidigare nämnda strävan att som konstnär interagera med den psykiatriska vården på egen hand. Mot slutet av sin karriär tycks hon ha förkastat denna ambition för att istället arbeta för att *Estruturação do Self* i framtiden skulle appliceras av professionella i fältet.

Clarks arbete med att lära upp professionella inverkar på förståelsen av den biopolitiska innebörden hos *Estruturação do Self*. Som sagt applicerade hon själv metoden på sin privata klinik i Copacabana. Hennes klienter fick betala mellan 3 000 och 6 000 cruzeiros per session, vilket motsvarade cirka en tiondel av minimilönen per månad i 1980-talets Brasilien. När konstruktivism på detta sätt mynnar ut i en terapiform för betalande klienter försvagas konsten sociopolitiska aktualitet, vilket har motiverat konstnärer inom denna konstyttring.<sup>444</sup> Clarks översättning var särskilt problematisk då diktaturens reformer gjort den kvalificerade psykologiska vården till ett privilegium för rika. För dem som kom från fattigare förhållanden och drabbades av psykisk sjukdom framstod slutet tvångsvård oftast som det enda vårdalternativet.<sup>445</sup> Trots en stark ekonomisk tillväxt hade Brasilien på 1980-talet den största inkomstklyftan i Sydamerika, vilket kastar en ytterligare skugga över Clarks översättning av konstruktivismen till en terapi-

<sup>443</sup> Lygia Clark "Carta para Guy Brett", Rio de Janeiro, 1981. Lygia Clarks arkiv.

<sup>444</sup> Kiaer 2005, kapitel 1; Martins 2013, kapitel 3.

<sup>445</sup> Alessandra Daflon dos Santos och Ana Maria Jacó-Vilela, "Rádice: Passado e Futuro", *Psicol. Soc.* [online], 17:3 (2005), s. 29f. <https://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a04v17n3.pdf> [hämtad 2021-01-11]. Se även Fabíola Figueirêdo da Silva, "Psicologia no contexto da ditadura civil-militar e ressonâncias na contemporaneidade", *Psicologia: Ciência e Profissão*, 37 (2017), s. 82-90. <https://doi.org/10.1590/1982-3703060002017> [hämtad 2021-01-11].



form som endast var tillgänglig för betalande klienter.<sup>446</sup> Det ”svek” som Haroldo de Campos har sett som kännetecken för antropofagin får en annan innebörd när det som i detta fall kan förknippas med de brasilianska konstnärernas förfråmligande från verkligheten hos landets fattiga och arbetare.<sup>447</sup> Att Clark inför varje session drog för gardinerna till sin privata klinik ses i det perspektivet mindre som ett radikalt lämnande av konsten, än som ett distansierande från de politiska striderna i 1980-talets Brasilien.

Den ovan anförda kritiken problematiseras dock när man tar hänsyn till Clarks strävan efter att lära ut sin behandling till professionella psykologer. Hennes arbete på kliniken kan i det perspektivet tolkas som en rörelse analog med den sovjetiska konstruktivismens laboratoriefas från 1920-talet. Maria Gough har beskrivit konstruktivisternas nonfigurativa konstverk från denna period som ett slags prototyper vilka skulle ligga till grund för framtidens socialistiska arkitektur och ingenjörskonst.<sup>448</sup> Denna analogi har svagheten att Clark varken skapade geometriska konstverk eller vände sig mot arkitekturen. Med sin kliniska verksamhet kan dock också hon sägas ha utarbetat en prototyp, men denna gång av en behandlingsmetod tänkt för den psykiatriska vården.

Konstnären och terapeuten Lula Wanderley var en av dem som Clark utbildade i *Estruturação do Self*. Wanderleys interdisciplinära bakgrund som läkarstudent och konstnär hade sannolikt inverkan på att valet föll på honom. Han hade också erfarenhet av att ha arbetat som sjukskötare på Casa das Palmeiras som Nise da Silveira grundade på 1950-talet, kort efter hennes interaktion med Mavignier på Engenho de Dentro. Också på detta centrum användes konstnärligt skapande som en behandlingsform för personer med psykisk ohälsa.<sup>449</sup> På 1980-talet var Wanderley involverad i vad som lite slarvigt brukar kallas den antipsykiatriska rörelsen. I Brasilien

<sup>446</sup> För en analys av den ekonomiska ojämlikheten i Brasilien på 1980-talet se Edmund Amann & Werner Baer, ”Neoliberalism and its Consequences in Brazil”, *Journal of Latin American Studies*, 34 (2002), s. 945-959.

<sup>447</sup> de Campos 2015, s. 201; de Campos 1983, s. 210.

<sup>448</sup> Maria Gough, ”In the Laboratory of Constructivism: Karl Iognason’s Cold Structures”, *October*, 84 (1998), s. 90-117.

<sup>449</sup> Walter Melo & Ademir Pacelli Ferreira, ”Clínica, pesquisa e ensino: Nise da Silveira e as mudanças na psiquiatria brasileira”, *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 16:4, s. 555-569. [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142013000400005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142013000400005) [hämtad 2021-01-11]; Glauca Rodrigues da Silva & Maria Lucia Boarini, ”Proximidade entre os procedimentos terapêuticos de Nise da Silveira e os princípios e diretrizes da Reforma Psiquiátrica” i *Clio-Psyché: Discursos e práticas na história da psicologia*, red. Ana Maria Jacó-Vilela & Dayse de Marie Oliveira (Rio de Janeiro: Eduerj, 2018), s. 333f.

organiserade fackföreningen Movimento dos Trabalhadores em Saúde Mental (MTSM) demonstrationer och strejker för att protestera mot undermåliga arbetsförhållanden inom den psykiatriska vården. MTSM ville även kasta ljus på vad som sågs som ett systematiskt förtryck och bristande mänskliga rättigheter på många av de mentalsjukhus som etablerades under diktaturen. Det hade uppdragats att regimen nyttjade psykiatrisk tvångsvård för att spärra in politiska motståndare, vilket oppositionen såg som argument för att reformera den psykiatriska vården.<sup>450</sup>

Det var mot slutet av 1980-talet som Wanderley började tillämpa *Estruturação do Self* som en del av den behandling av psykisk sjukdom som fanns på avdelningen Espaço aberto ao tempo (EAT), vilket låg i ett annex till Engenho de Dentro (det som idag heter Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira). Denna avdelning som grundades av bland andra Wanderley inriktades mot rehabilitering och social återintegration för patienter med bakgrund inom den slutna vården.<sup>451</sup> En grundstomme för verksamheten var att erbjuda en vård som skilde sig från det disciplinära och normaliserande dispositiv som hade etablerats under diktaturen.<sup>452</sup> Vid uppstarten definierade sig EAT som ”ett rum för omsorg och delaktighet i klienternas [...] upplevelser av psykisk sjukdom. Det främsta målet är att hjälpa till med att organisera vardagen genom att skapa ett rum av relationer, samt stödja sökandet efter andra livsmöjligheter.”<sup>453</sup> Som vi snart ska se utgör detta även betydande aspekter av *Estruturação do Self*, vilket antyder att denna metod har bidragit till strukturen och målen för avdelningens verksamhet. Samtidigt framhåller Wanderley att Clarks behandlingsmetod på EAT har kombinerats med en rad andra metoder och tekniker. En av dessa som han själv har utformat kallas *palavragesto* (”ordgester”) och består av övningar där patienten engageras att översätta sina erfarenheter med diverse kroppsliga uttryck och musik. Wanderley har även införlivat objekt och andra element som används i *Estruturação do Self* med andra övningar, vilket ytterligare problematiserar synen på denna metod som ett enskilt verk. En annan betydande skillnad i hans användning är att behandlingsmetoden antagit en kollektiv dimension då den även

—  
<sup>450</sup> Daflon dos Santos & Jacó-Vilela 2005, s. 29f. Figueirêdo da Silva 2017, s. 82ff.

<sup>451</sup> Ministério da Saúde, 1983 citerad i Marco Aurelio Soares Jorge, *Engenho dentro de casa: sobre a construção de um serviço de atenção diária em saúde mental* (Masteruppsats) (Rio de Janeiro: Escola Nacional de Saúde Pública, 1997), s. 57. <https://portal.teses.icict.fiocruz.br/pdf/FIOCRUZ/1997/jorgemas/capa.pdf> [hämtad 2021-01-11].

<sup>452</sup> Lula Wanderley, *O dragão pousou no espaço* (Rio de Janeiro: Rocco, 2001), s. 153.

<sup>453</sup> Centro Psiquiátrico Pedro II citerad i Soares Jorge, 1997, s. 61f.

används för att behandla grupper av patienter, medan Clark med några få undantag behandlade enskilda klienter. Däremot utforskade Clark som lärare på Sorbonne vad hon kallade ”kollektiv kropp” (*Corpo Coletivo*) och ”kollektivt huvud” (*Cabeça coletiva*), vilket Wanderley också bygger vidare på inom en klinisk kontext.<sup>454</sup>

Uppfattningen på EAT att Clarks konstnärliga behandlingsform kunde fungera som ett av de medel som på avdelningen används för att stötta patienten med att organisera sin vardag och söka ”andra livsmöjligheter” kan tolkas genom Esposito som ett uttryck för affirmativ biopolitik. I detta institutionella sammanhang används Clarks behandling som en metod för att frambringa nya livsformer snarare än att fastslå en norm för tillvaron. För ytterligare conceptualisering används Félix Guattaris teori om den ”molekylära revolutionen” som nämndes i början av kapitlet. Guattari formulerade teorin under sina föreläsningsresor i mitten av 1980-talet i Brasilien som då var på gång att hålla sitt första demokratiska val sedan militärkuppen 1964. Suely Rolnik som reste tillsammans med Guattari hade 1978 avlagt sin doktorsexamen om Clark vid Sorbonne, vilket tyder på att Guattari kände till hennes konstnärskap.<sup>455</sup>

Själva idén om en molekylär revolution härstammade dock från Guattaris tidigare samarbete med Deleuze. De förstod det molekylära som en mikropolitisk rörelse vilken överflyglade den normativa (”molära”) ordningen med sina binära och linjära strukturer i avsikt att mobilisera förvandlingar som ansågs gränsa till magin och schizofrenin.<sup>456</sup> Guattari var medveten om att den brasilianska politiska situationen skilde sig från den franska, vilket fick honom att delvis omvärdera sin teori om det molekylära. En betydande skillnad var att han i Brasilien inför valet framhävde vikten av att samordna de sociala rörelser som han mötte och deras förslag för sociopolitiska förvandlingar inom en partipolitisk organisation. Guattari närvarade också på kampanjmöten för det då nystartade brasilianska arbetarpartiet Partido dos Trabalhadores (PT) och intervjuade dess dåvarande ledare, fackförenings-

<sup>454</sup> Wanderley 2001, s. 153ff. För en intressant diskussion om kollektivitet och kropp hos Clark se Fred Moten, ”Collective Head”, *Women & Performance*, 26:2–3 (2016), s. 162–171.

<sup>455</sup> Suely Rolnik, *La mémoire du corps*, doktorsavhandling (Paris: UER de Sciences Humaines Cliniques, Sorbonne, Université de Paris VII, 1978).

<sup>456</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kapitalism och schizofreni: Tusen plåtår*, övers. Gunnar Holmbäck & Sven-Olov Wallenstein (Hägersten: Tankekraft, 2015) s. 407ff och 739f. I boken som Guattari skrev om sina möten med sociala rörelser i Brasilien definieras det molekylära som ”en ordning [...] av flöden, blivanden, färförskjutningar, intensiteter”. Guattari & Rolnik 2008, s. 467.

mannen och senare presidenten Luiz Inácio "Lula" da Silva. Guattari stödde PT men ifrågasatte partiets konstituering med den manliga arbetaren som sitt politiska subjekt. I en debatt som PT arrangerade i São Paulo 1982 satte Guattari detta i förbindelse med sin kartläggning av den tidens anti-psykiatriska strömningar i Brasilien:

Utifrån vad jag har sett i Brasilien, och om skulle jag ha möjlighet att föreslå någon punkt till strategierna för social förändring – en fotnot, ett supplement i PT:s partiprogram, till exempel – då skulle mitt förslag vara *friheten att konstruera nya typer av modeller för att analysera det omedvetna*.<sup>457</sup>

Det visar möjligheten att förstå Clarks och Wanderleys arbeten med *Estruturação do Self* som en av de strategier som på 1980-talet användes för att genomföra den molekylära revolution som Guattari har teoretiserat. För dem handlade det dock inte endast om att "analysera det omedvetna" utan även om att konstruera nya livsformer, vilket som vi ska se innebar en aktivering av omedvetna processer.

Visserligen har jag inte funnit någon omedelbar koppling mellan Clarks och Wanderleys yrkesverksamhet och det brasilianska arbetarpartiet, men Guattaris vision om en transversal allians mellan PT och psykologin skulle komma att realiseras på andra sätt. Tydligast var detta när sociologen och PT-politikern Paulo Delgado i början av 2000-talet drev igenom ett lagförslag som implementerade stora delar av det reformprogram som under årtionden hade framförts av den antipsykiatriska rörelsen.<sup>458</sup> Som under 1990-talets svenska psykiatireform ledde de brasilianska reformerna till att flera av de storskaliga mentalsjukhusen som inrättats under diktaturen stängdes ned. I Brasilien ersattes de med ett nätverk bestående av offentligt finansierade vårdenheter kallade Centro de Atenção Psicossocial (CAPS), vilket modellerades efter den italienske psykologen Franco Basaglis reformprogram.<sup>459</sup> Under mina fältstudier i Rio de Janeiro besökte jag CAPS i

<sup>457</sup> Guattari & Rolnik 2008, s. 299. Guattaris kursivering.

<sup>458</sup> Sabrina Martins Barroso & Mônia Aparecida Silva, "La reforma psiquiátrica brasileña: el camino de la desinstitucionalización por la óptica de la historiografía", *Rev. SPAGESP* [online], 12:1 (2011), s. 66-78. [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1677-29702011000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1677-29702011000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es) [hämtad 2021-01-11].

<sup>459</sup> Bruna Molina Leal & Clarissa De Antoni, "Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS): estruturação, interdisciplinaridade e intersetorialidade", *Aletheia*, 40 (2013), s. 87-101. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/aletheia/n40/n40a08.pdf> [hämtad 2021-01-11]; Alice Hirdes, "A reforma psiquiátrica no Brasil: uma (re)visão". *Ciênc. saúde coletiva* [online] 14:1 (2009), s. 299 <https://www.scielo.br/pdf/csc/v14n1/a36v14n1.pdf> [hämtad 2021-01-08].

favelan Rochinha där Lygia Clarks *Estruturação do Self* appliceras sedan några år tillbaka, vilket diskuteras mer ingående senare i kapitlet. Det visar att hennes behandling ingått som del av arbetet med att reformera den psykiatriska vården i Brasilien, vilket fått förnyad politisk aktualitet under den högnationalistiska presidenten Jair Bolsonaro. Hans regering har kritiserats för att underminera den modell för den allmänna psykiatriska vården som etablerades efter diktaturen, bland annat genom minskad finansiering till CAPS, samt med reformer som anses negligera mänskliga rättigheter för personer med psykisk sjukdom.<sup>460</sup> Det låter mig se att *Estruturação do Self* genom att leva vidare inom den psykiatriska vården alltså äger biopolitisk aktualitet.

### *Estruturação do Self*: Situation, objekt, relation

*Estruturação do Self* betyder bokstavligen ”Strukturering av självet”. Det är dock en lite styligt översättning som inte fångar upp att Clark använde sig av den engelska termen ”self”, vilket är en referens till den brittiske barnläkaren och psykoanalytikern Donald W. Winnicott. Winnicott ansåg att det mänskliga psyket var klivet mellan ett sant och ett falskt själv. Han arbetade som barnläkare och såg det sanna självet i barnens fantasilekar och förmåga att framkalla egna världar. Winnicott utgick från psykoanalysen och förstod barndomen som grunden för den vuxna subjektiviteten. Samtidigt var det sanna självet inte ett helt aprioriskt begrepp, utan beskrevs av Winnicott som ett ”potentiellt rum” vilket han även associerade med skapandet och betraktandet av konsten.<sup>461</sup> För att utveckla sitt sanna själv ansåg Winnicott att barnet, men också vuxna, behövde skapa omsorgsfulla relationer. Som barnläkare framhöll han värdet av trygga anknytningar till vårdnadshavare. Winnicott var verksam under det tidiga 1900-talet och hans betoning av moderskapets betydelse för trygghet återspeglade den tidens könsroller. Det har dock även betydelse för Clark som, vilket vi snart

<sup>460</sup> Berenice Lira da Silva & Alessandra Ximenes da Silva, ”A Política Nacional de Saúde Mental: uma reflexão acerca dos retrocessos nos governos Temer e Bolsonaro”, *Serviço Social em Revista Londrina*, 23:1 (2020), s. 114ff.

<sup>461</sup> Donald Winnicott grundar distinktionen mellan det sanna och falska självet i artikeln ”Ego Distortion in Terms of True and False Self” (1960) i *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development* (London: Hogarth Press, 1965), s. 141-263. Psykologen Sueli Rolnik diskuterar Lygia Clarks relation till Winnicott i ”Politics of Flexible Subjectivity: The Event-Work of Lygia Clark” i *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, red. Terry Smith, Okwui Enwezor & Nancy Condee (Durham, Duke University Press: 2008), s. 98.

ska se, iklädde sig en modersroll under behandlingen med *Estruturação do Self*. Då hon hade Winnicott som en referens kan hennes konstnärliga iscensättande av modern förstås som en metod för att aktualisera den potential till självförändring som han såg i leken och fantasin. På samma sätt kan Clarks behandling förstås som dekonstruktionen av klienternas ”falsa själv”, vilket Winnicott beskrev som den defensiva fasad vilken omgärdade jaget. Han såg detta som den psykologiska effekten och även orsaken till subjektets känsla av att vara förfrämligad från omvärlden och sina mer genuina känslor.<sup>462</sup>

Lygia Clarks interaktion med psykologin speglade som sagt hennes position i det regionala sammanhang som formade den moderna konsten i Rio de Janeiro och São Paulo. Lika viktigt var dock hennes egna geografiska förflyttningar och i synnerhet vistelsen i Paris på 1960- och 1970-talen. Under denna period gick Clark i analys hos psykoanalytikerna Pierre Fédida och Daniel Lagache, varav den sistnämnda grundade Société française de psychanalyse med Jacques Lacan. Konsthistorikern och curatorn Christine Macel framhåller affiniteten mellan Clark och Fédida som, om än på olika sätt, accentuerade den kroppsliga dimensionen av mänsklig psykologi. Fédida hänvisade också till Clarks konstverk i sina psykoanalytiska artiklar, samt skrev om närliggande ämnen som kannibalism.<sup>463</sup> En sådan syntes av Winnicotts teorier om lekfullhet och Fédida vars mest bestående influens i psykoanalysen anses vara hans teoretisering av frånvaro och melankoli, ter sig dock motsägelsefull. Som konstnär kunde Clark emellertid avstå kravet på vetenskaplig stringens för att som alternativ använda dessa referenser från det psykoanalytiska fältet för att konstruera sin egen konstnärliga behandlingsform.

För *Estruturação do Self* skapade Clark en terapeutisk verktygslåda med vad hon kallade relationella objekt (*objetos relacionais*). Dessa bestod bland annat av plastpåsar, gummirör, strumpbyxor, pingisbollar, lakan, mantlar, tygpåsar, karameller, snäckor och stenar. Innan de togs upp i terapin hade vissa av objekten varit konstverk. Som till exempel *Respire Comigo* [Andas med mig], skapat i mitten av 1960-talet, vilket består av ett gummirör som genom att böjas ger upphov till ett tryck som kan liknas vid ett rossligt andetag. Detta skulle komma att återanvändas i terapin där klienten möter

<sup>462</sup> Winnicott 1965, s. 150.

<sup>463</sup> Pierre Fédida, ”L’informe agissant, la mise en œuvre de l’informe” i *L’art Médecine – Actes du colloque* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000); Pierre Fédida, ”Le Cannibale mélancolique” i *L’Absence* (Paris: Gallimard, 1978).

det syntetiska andetaget med förbundna ögon och i en mer explicit terapeutisk kontext. Ett annat exempel är den sten som klienten håller i handen under sessionerna, vilken ibland är placerad inuti en röd nylonpåse. Detta objekt dök först upp som del av den interaktiva installationen *A casa é o corpo* (Huset är kroppen, 1968) för att sedan användas av Clark i undervisningen på Sorbonne innan det slutligen införlivades med *Estruturação do Self* under namnet *Prova do real* (Bevis på verkligheten).<sup>464</sup>

Clark skapade de relationella objekten i dialog med 1960- och 1970-talens böjelse för billiga, lättillgängliga och i vissa fall återvunna material, vilket bland annat känns igen från den italienska Arte povera-konsten. Monica Amor menar att de brasilianska konstnärernas vändning mot billiga material på 1960-talet formulerades som en kritik mot konstruktivismens industriestetik. Amor läser Clarks *Caminhando* (Gående, 1964) som en kommentar på Max Bills stålskulptur *Dreiteilige Einheit*, vilken som nämnts blev ikonisk i Brasilien då den prisbelönades vid den första São Paulo-biennalen 1951. I *Caminhando* utgår Clark från den loopande möbiusform som även utgör den geometriska modellen för Bills verk. Men medan han utförde möbiusformen i rostfritt stål bestod Clarks verk av papper samt en medföljande instruktion som uppmanade deltagaren att klippa ett spår längs med möbiusformens oändliga loop. Därmed dekonstruerades den europeiska konkretismens industriella monumentalitet, menar Amor, på ett sätt som också gjorde den geometriska konsten mer kroppsnära och fysiskt åtkomlig.<sup>465</sup> De relationella objekten kan läsas som ett utfall för samma logik, vilket även har gjort det möjligt för Ferreira och Wanderley att reproducera dem som delar av sin egen praktik.

Innan Clark påbörjade arbetet med *Estruturação do Self* hade hon använt några av de relationella objekten som pedagogiskt material i sin undervisning på Sorbonne. Suely Rolnik anser att det pedagogiska fortsatte att ha betydelse för *Estruturação do Self* som enligt henne inte endast syftade till att läka, utan även forma en kunskap om vad Clark som lärare kallade ”kroppens rum”.<sup>466</sup> curatorn och konsthistorikern Thierry Davila skriver om hur hennes relationella objekt dessutom formade ett synsätt på konstobjektet som ”öppenhet” där betydelsen skapas i relation med betraktaren

<sup>464</sup> Alves da Almeida 2013, s. 83, fotnot 26.

<sup>465</sup> Amor, 2016, s. 130.

<sup>466</sup> Rolnik 2008, s. 98f.

och sedermera klienten.<sup>467</sup> Ett sådant synsätt hakar fast i Gullars redan nämnda teori om icke-objektet. Enligt honom var det som sagt betraktarnas handlingar och förnimmelser som i strikt mening bildade verket, medan det fysiska objektet kunde liknas vid en språngbräda eller ett aktiveringsfält.<sup>468</sup>

Mina erfarenheter av de relationella objekten stärker bilden av dem som produkter av min sinnliga varseblivning, mina tankar och fantasier. Samtidigt hade deras materialitet och formmässiga egenskaper betydelse för denna produktion. Snarare än öppna former kan de liknas vid en slags kroppslig teknologi som katalyserar och även blir föremål för varseblivning. En ingång till denna definition återfanns i fältanteckningen från min första session med Gina Ferreira, då hon efter en inledande kroppsmassage började applicera relationella objekt på min halvnakna kropp:

Först var det ansiktet. Jag fick snäckor över öronen och tunga tygpåsar över ögonen. Därefter såg jag ingenting och de flesta ljud stängdes ute eller förvränges i snäckans dova ljudrum. Över min hud svepte Ferreira plastpåsar fyllda med cellplastkuler och luft. Hon gjorde samma sak med tunga och lätta tygpåsar. Därefter placerades dessa relationella objekt på min överkropp eller strax intill. Ferreira gav mig en sten (kallad *Prova do real*, bevis på verkligheten) och slöt min hand runt den. Plötsligt svepte en plastpåse med kallt vatten över kroppen. Först tänkte jag mig detta som en påse med vatten men föreställde mig sedan samma objekt som en artificiell livsform hämtad från science fiction. Objektet framstod för mig som skrattretande med sina otympliga och oformliga rörelser som först efter en stund av trots gick med på att låta sig placeras ovanpå mitt bröst, där det sänktes och höjdes av andningen. Efteråt applicerades ytterligare objekt enligt ett liknande schema [det vill säga först massage, sedan placering]. Slutligen täcktes kroppen från tårna till halsen av ett lakan med cellplastkuler. Jag kände Ginas fingrar vidröra mitt ansikte och klia mig lite i håret. Sedan gick hon för att lämna mig ensam med de relationella objekten.<sup>469</sup>

Denna anteckning visar hur de relationella objekten förnims genom den taktila kontakten med kroppen, vilket förstärks av att jag som klient inte ser objekten. Det kan återknytas till den tidigare diskussionen om neokonkretisternas kritik mot det okulära paradigmet inom konstruktivistisk och i

<sup>467</sup> Thierry Davila, "The Therapeutical Relationship: Lygia Clark" i *Pulse: Art, Healing and Transformation*, red. Jessica Morgan, utst. kat. (Gottingen: Steidl; Boston: Institute of Contemporary Art, 2003), s. 39ff.

<sup>468</sup> Gullar 1998, s. 289.

<sup>469</sup> Fältanteckning från "Session I", 2017-03-03.



synnerhet konkretistisk bildkonst. Denna negation kan dock aktivera en mer fantasifylld reception av objekten, såsom plastpåsen med vatten vilken jag uppfattade som en ”artificiell livsform”.

De relationella objekten ligger alltså på kroppen under cirka 45 minuter och min erfarenhet var att erfarenheten av dem förändrades under tiden som gick. De objekt som låg på ansiktet och bröstet kunde efter en stund upplevas som kvävande, vilket inverkade på de tankar och fantasier som skapades. Det motsatta är också sant, det vill säga att objekten förändrade synen på min egen kropp. Vad som står på spel i behandlingen är således inte endast objektens utan också kroppens betydelse och form. Här föreligger ett resultat som gör det möjligt att specificera teorin om *Estruturação do Self* som affirmativ biopolitik, där subjektet snarare än att fixeras vid en norm hamnar i en excentrisk rörelse bortom individens gränser. Den subjektivitet som skapas under behandlingen kan beskrivas som temporära transformationer av kroppen, psyket och relationen till objekten. De livsformer som uppstår i denna process kan inte fångas på bild, men har däremot skildrats i Clarks journaler. När dessa sammanställdes av Gina Ferreira ordnades de, i en av versionerna, med utgångspunkt i de relationella objekten. I det perspektivet framträder objekten som en koncentration av olika klienters erfarenheter. De relationella objekten kan därför inte endast identifieras med sin potential att frambringa erfarenheter utan får även mening som en samling minnen av olika sorters förvandlingar.

### *Kättersk moderlighet*

När jag första gången steg in på den privata hemmottagning i Rio de Janeiro som Gina Ferreira installerat efter Clarks modell lade jag märke till att det på väggen hängde en ikon föreställande jungfru Maria med Jesusbarnet i sin famn. I efterhand förstod jag att läsa denna bild som en påminnelse om moderskapet och även religionens betydelse för Clark, som själv beskrev *Estruturação do Self* som en ”solid maternalisering”.<sup>470</sup> För henne var moderskapet förknippat med Winnicotts föreställning om omsorg som medel för att aktivera fantasins potential. Genom att lyfta fram moderskapet trotsade Clark den manliga schablon som traditionellt har förknippats med konstruktivismen, utan hänsyn till att många kvinnliga konstnärer varit framträdande i denna konstyttring.<sup>471</sup> Det kan även kopplas till de Barros

<sup>470</sup> Lygia Clark 1996, s. 11.

<sup>471</sup> För en kritisk diskussion av schablonbilden av konstruktivismen som manlig ingenjör se Otto 2019, kapitel 3.

och Unilabors maskulina idealisering av hårda och massiva objekt, vilken tycks negeras på dialektiskt vis genom att den solida strukturen hos Clark ses som en produkt av moderlig omsorg.

Hemma hos Ferreira flätades den kvinnliga konstnärsrollen samman med en kristen jungfrukult. Det reproducerar den kristna föreställningen om modern som omsorgens subjekt, vilket är en norm som har kritiserats av feministiska teoretiker.<sup>472</sup> Hos Clark framstår moderlighet dock mer som performativ iscensättning än kvinnlig essens. Det innebär att även män kan spela modersrollen, något som har skett när behandlingen applicerats på EAT och som del av CAPS. Samtidigt var föreställningen om moderskapet som sagt betydande för Clark. Med utgångspunkt i ikonerna som visades i Ferrerias behandlingsrum föreslår jag att moderskapet i detta sammanhang genom filosofen Julia Kristeva och i synnerhet hennes läsning av jungfrumotivet *stabat mater*, kan förändra synen på temporalitet och även förhållandet till såväl livet som döden. I katolicismen representerar *stabat mater* Jungfru Marias våndor inför synen av Jesus på korset. Kristeva förstår detta motiv som sinnebild för den ordlösa, smärtsamma kärleken. Hon benämner detta med termen ”hérethique” som är en kombination av franskans ”hérétique” (heresi, kätteri) med ”éthique”(etik). Kristeva låter heretiken beteckna en kvinnlig gemenskap bortom språket och patriarkatets uppbyggliga moralism.<sup>473</sup> Den grundas på moderskapets löften om regeneration vilket, enligt henne, gör det möjligt att utvärda vetenskapen om människans ändliga existens. ”Det kätterska är o-död (*a- mort*)”, som hon uttrycker det.<sup>474</sup> Kristeva låter alltså Jungfru Maria beteckna en position vars relation till kristna dogmer liknas vid ett kätteri, men som också vittnar om möjligheten att omvärdera religiöst laddade begrepp som omsorg och moderskärlek.

Med hjälp av Kristevas begrepp om heretiken går det även att specificera skillnaden i Lygia Clarks och Geraldo de Barros förhållande till kristendomen. Jag analyserade i Kapitel 1 hur de Barros kodade fabriksarbetet till en askes varigenom de manliga snickarna på Unilabor skulle förädla sin moral. Det affirmativa biopolitiska syftet var att göra dem mer mänskliga och däri-

<sup>472</sup> Se bland annat Joan C. Tronto, *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (London: Routledge, 1993), s. 103.

<sup>473</sup> Kristeva utvecklar sin konception av heretiken i essän ”Hérethique de l’amour” publicerad i den franska litterära tidskriften *Tel Quel* 1977 och översatt till svenska (och engelska) under titeln *Stabat mater*. Se Julia Kristeva, ”Stabat mater” i *Stabat mater och andra texter*, övers. Ann Runnqvist-Vinde (Stockholm: Natur och kultur, 1990), s. 62.

<sup>474</sup> Kristeva 1990, s. 62.

genom skydda dem från den alienation som ansågs känneteckna det moderna industrisamhället. Psykoanalytikern Nívia Bittencourt nämner att Lygia Clarks iscensättande av den omsorgsfulla modern snarare kan liknas vid en svartkonst med vilken hon ämnade luckra upp subjektet och utsätta det för de ockulta krafterna hos det omedvetna.<sup>475</sup> Vilket som vi har sett kan förknippas med Deleuze & Guattaris definition av den molekylära rörelse som decentraliserar subjektet och öppnar för närmast magiska blivanden. Det heretiska kan även förknippas med Clarks antropofaga synsätt på ett subjekt som hade ”slukat” Gud och därefter kommit att uppfatta den gudomliga transcendenten som en ”kosmisk verklighet [...] i sitt eget inre”.<sup>476</sup>



Bild 21: Gina Ferreira täcker författaren under en session, 2018. Fotograf: Priscilla Maia.

Jag ska snart gå vidare och analysera hur det heretiska spelades ut under *Estruturação do Self*. Innan dess dröjer jag mig dock kvar vid Kristevas definition av det heretiska som ett tillstånd av ”o-död”. Kristeva förstår det som ett uthärdande av ändligheten, men betecknar också vad hon i en annan text kallar ”kvinnlig tid”. Den kvinnliga tiden skiljer sig, enligt Kris-

<sup>475</sup> Nívia Maria Bittencourt, *A vassoura da bruxa: a ciência da cura na arte de Lygia Clark* (Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2002), introduktion.

<sup>476</sup> Clark 2018, s. 93.

teva, från modernitetens linjära och teleologiska temporalitet. Föreställningen om en kvinnlig tid tar avstamp i analyser av kvinnans position i det moderna samhällets produktionsförhållanden och hennes roll i hemmets och barnafödandets reproduktiva arbete. Kristeva ansåg att den moderna kvinnorollen inte kunde avfärdas som enbart förtryckande, även om hon vidkände detta faktum. Den moderna kvinnorollen utmärktes dock även av sin amoderna temporalitet som Kristeva även förknippade vid den organiska och kosmiska tidens cykliska repetitioner. Hon såg även kopplingar till hur Jungfrun inom kristendomen har ansetts överleva döden genom att förflyttas mellan olika tider och antagit ständigt nya former.<sup>477</sup>

Det belyser en liknande aspekt hos Clark vars konstnärligt iscensatta modersroll överskred hennes egen individualitet och även har aktualiserats i olika tidsrum. Här finns en skillnad från en mer traditionell syn på hur konstnärens eftermäle består av ett antal verk (jmf engelskans *Body of Work*) då Clark också överlämnade en roll som levde vidare genom att förkroppsligas av andra. Jag erfor själv detta när jag vidrördes av Ferreira som återupprepade det rörelseschema som Clark hade utarbetat, men som för mig inte kunde åtskiljas från vad jag i fältanteckningarna beskrev som Ferreras ”darrande händer”. Således var resultatet att metoden överlevde Clark genom att regenereras och även kommit att åldras med en annan kropp.

En ytterligare aspekt av den o-död som Kristeva associerade med moderlig omsorg upptäcktes under min intervju med psykologen Marlon Alves Oliveira som de senaste fem åren har applicerat *Estruturação do Self* på CAPS i Rochinha. Denna vårdenhet bedriver en öppen psykiatrisk vård för boende i området och inkluderar utöver psykologer även sjukvårdare och socialassistenter. Det var Ferreira som utbildade Alves Oliveira i metoden, vilket innebär att den har förts vidare till en yngre generation. I intervjun berättade Alves Oliveira om fördelar och svårigheter med *Estruturação do Self* som han än så länge endast applicerat i begränsad utsträckning. Han betonade att behandlingen inte kunde appliceras på vem som helst, utan att det krävde insyn i patientens diagnos. Dessutom framhöll han att effekterna av metoden var osäkra och inte heller alltid lyckade. Alves Oliveira nämnde dock att han observerat att några patienter efter en periods behandling med *Estruturação do Self* förändrade sitt beteende, vilket han menar visade sig på deras kroppsspråk, samt genom att deras kontakt med vårdpersonalen gradvis förbättrades. Till skillnad från Clark kombinerar Alves Olivera

<sup>477</sup> Julia Kristeva, ”Women’s Time” *Signs*, 7:1 (1981), s. 16f.

*Estruturação do Self* med bildterapi. Han ber patienten att rita en teckning av sig själv, eller sitt känsloläge, innan och efter varje session. Detta är tänkt som ett sätt att komma i kontakt med patienten, särskilt med den som hade svårt att uttrycka sig verbalt.<sup>478</sup>

När Alves Oliveira visade dessa bilder fastnade jag för ett par teckningar som hade skapats av en manlig patient med diagnostiserad schizofreni. Alves Oliveira berättade att patienten ofta drabbades av psykoser i samband med sin födelsedag och att det var under denna period som han hade behandlats med *Estruturação do Self*.<sup>479</sup> På teckningen som ritades innan sessionen har patienten skildrat något som ser ut som en abstrakt representation av en kyrkogård. Den består av ett antal kors formade som böjliga, organiska gestalter. Sättet som de har placerats på pappret tecknar en rörelse mot ett större kors som ritats i teckningens mitt, vilket växer fram ur ett fundament som skulle kunna vara en betongfot eller möjligen en blomkruka. Vid sidan av korset har patienten skrivit ”fim, fim”, på svenska ”slut, slut”, vilket förstärker intrycket att motivet är en kyrkogård. Den teckning som patienten ritade efter att ha genomgått behandlingen är färgglad och förmedlar också en muntrare stämning. Överst på pappret står ordet ”Decisão” (Beslut). Teckningen visar ett porträtt av en leende man som har ett fjäderprytt pannband i sitt gröna hår. I ögonen finns stora, svarta pupiller som ser ut att titta på något nedanför bildrummet. Efter en stunds betraktande slår det mig att figuren bär örhängen formade som inverterade kors, så kallade Petruskors. Dessa är av samma antal som det fanns gravstenar på föregående bild.

Jag ser dessa bilder som uttryck för ett skifte i klientens förhållande till döden. Den första teckningen förmedlade en vision där döden betecknade ett slut. Den andra teckningen där korsen har blivit smycken ligger närmare vad Kristevas kallar ett tillstånd av ”o-död”. Enligt detta synsätt ses döden inte längre som slutpunkt, utan införlivas med den mänskliga figuren som ornament. Det är vanskligt att dra några större växlar utifrån dessa enskilda exempel och mina analyser ger inte mer än en anekdotisk evidens gällande de psykologiska effekterna av *Estruturação do Self*. Från ett konstvetenskapligt perspektiv kan dock klienternas teckningar sägas visa hur behandlingen har gett upphov till en bildmässig gestaltning som överskrider dikotomin mellan livet och döden. På patientens teckning skildras detta som ett ”beslut”, vilket antyder att döden paradoxalt nog förstås som en an-

<sup>478</sup> Intervju med Marlon Alves Oliveira 2017-03-23.

<sup>479</sup> Intervju med Marlon Alves Oliveira 2017-03-23.

ledning att leva vidare. Det aktiverar också en annan betydelse hos den affirmativa biopolitiken vilken Esposito förbinder med förmågan att konstruera livsformer som går bortom en modern syn på fortlevnad som immunitet och avskärmande från döden.<sup>480</sup>

## Kroppen och konsten

I Estruturação do Self används kroppen som material och objekt. Det är en avklädd kropp vilket återkallar Oswald de Andrades kritik av den europeiska kolonialmaktens förtryckta och ”påklädda” kroppar.<sup>481</sup> Kroppen har varit framträdande i många exempel inom 1960- och 1970-talens kropps- och performancekonst, vilket sätter Clarks arbete i en konsthistorisk kontext. Konsthistorikern Yve Alain Bois som lärde känna Clark i Paris skriver dock hur hon ville skilja sitt pedagogiska arbete på Sorbonne med vad hon kallade ”kroppens rum” från denna scen. Han nämner den ilska Clark hade visat när en (icke-namngiven) curator på 1970-talet hade dragit paralleller mellan hennes konst och vad den franska konstnären Gina Pane utförde vid samma tid. Enligt Bois reagerade Clark på att konstnärens kropp hos Pane hade intagit den position som varit konstobjektets och därmed inte utmanat föreställningen om en yttre betraktare.<sup>482</sup> Det går att invända att Pane i sin performance utsatte sin kropp för extremt lidande på ett sätt som gjorde detta fysiskt påtagligt också för betraktarna. Som betraktare utmanades man att känna medlidande eller kanske äckel inför vad Panes kropp fick utstå.<sup>483</sup> I det sammanhanget tycks Clarks kritik av kropps-konsten vara begränsad, men ändå relevant för diskussionen om hennes egen utgångspunkt som konstruktivist.

Som neokonkretist skapade Clark vad hon kallade ”levande strukturer i det verkliga rummet”.<sup>484</sup> Det levande kom i detta sammanhang till uttryck som ett synsätt på geometriska konstverk vilka neokonkretisterna liknade

<sup>480</sup> Esposito 2008, s. 191f. Esposito diskuterar också immunitet ingående i *Communitas: the origin and destiny of community* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010).

<sup>481</sup> de Andrade 2010, s. 10.

<sup>482</sup> För en diskussion om Clarks kritiska förhållningssätt till kropps- och performancekonst se Yve-Alain Bois, ”Nostalgia of the Body”, *October*, 69 (1994), s. 87f; samt för en fördjupad analys, André Lepecki, ”Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance” i *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, red. Cornelia H. Butler & Luis Pérez-Oramas, utst.kat. (New York: Museum of Modern Art, 2014), s. 278-287.

<sup>483</sup> Jennifer Blessing, ”Gina Pane’s Witnesses: The Audience and Photography”, *Performance Research – A Journal of Performing Arts*, 7:4 (2002), s. 14-26.

<sup>484</sup> Lygia Clark ”1960” i *Lygia Clark diarios*. Lygia Clarks arkiv.

vid ”väsen” och ”estetisk organism”.<sup>485</sup> Hos Clark syns detta också på att hon namngav sina verk med metaforiska titlar hämtade från den organiska världen som redan nämnda *Bichos* (Djur), *Casulos* (Kokonger, 1959) och *Ovo linear* (Linjärt ägg, 1959). På 1960-talet omvärderade Clark sin inställning till den ”levande struktur” utifrån hennes tidigare nämnda antropofaga tolkning av konstruktivism. Vid den tiden intresserade sig Clark för hur subjektiva tillstånd kunde framkallas och struktureras med konstmässiga medel.<sup>486</sup> Snarare än att förstå *Estruturação do Self* som antinomi till kroppskonst är det mer intressant att analysera hur Clark från sin utgångspunkt som neokonkretist aktualiserade en riktning för denna konstform där deltagarnas eller klienternas kroppslighet står i fokus. Det återkallar min diskussion i föregående kapitel om brasiliansk postmodernism där konstruktivismen förstods som ett modernt arv vilket kunde uppdateras med element hämtade från 1960- och 1970-talens konstformer som popkonst, kroppskonst och performance.

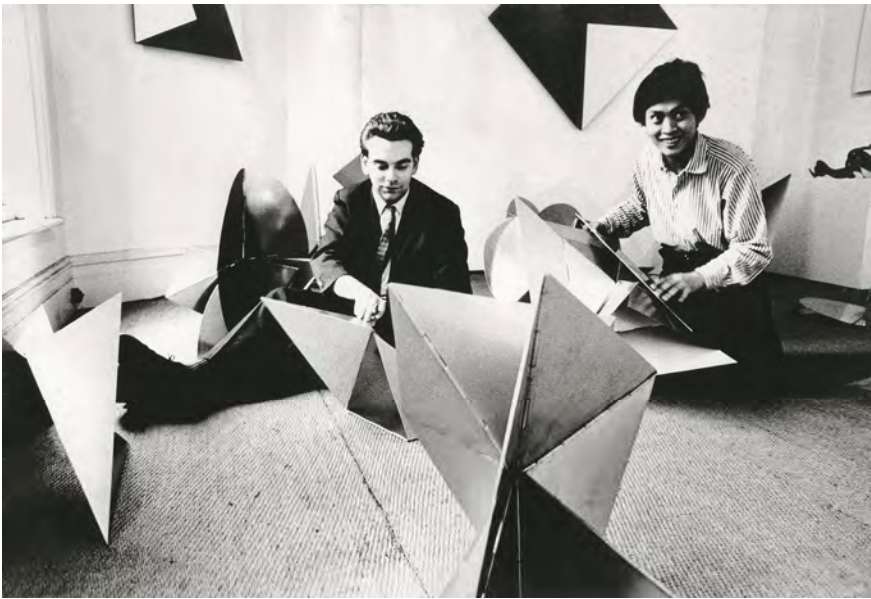


Bild 22: Konstnärerna Clay Perry & David Medalla i interaktion med Lygia Clarks *Bichos* (1960) på Signals Gallery 1965.

<sup>485</sup> Gullar et al., 2018, s. 90f.

<sup>486</sup> Lepecki 2014, s. 280ff.

### *Avväpning och fantasmagori*

Clarks utforskande av konstverfarenhetens taktila dimension har betraktats som en rörelse från objektet och den form av passivitet som anses känneteckna detta tillstånd.<sup>487</sup> Det stämmer dock inte med mina erfarenheter som klient. Under behandlingen utgör klientens kropp som sagt föremål för konstnären/terapeutens behandling med relationella objekt. Sedan objektifieras klienten även i journalanteckningarna. Objektifiering brukar kopplas ihop med ”den manliga blicken” och kvinnans känsla av att vara sedd och kontrollerad. Detta perspektiv är mindre relevant i analysen av *Estruturação do Self* vars objektifiering formar känslor av att vara omhändertagen, vilket i detta sammanhang kan läsas bokstavligt som att vara tagen av händer. Visst betecknar också detta ett tillstånd av passivitet som konstnären och skribenten Nuno Ramos i sin analys av Clark beskriver som en sorts ”avväpnande” (*desarmação*).<sup>488</sup> Att avväpna betyder ordagrant att beröva någon dess vapen och även förmågan att orsaka andra skada. Ett skratt kan vara avväpnande, men ett nederlag i krig likaså. Termen rymmer med andra ord en föreställning om försoning, men kan också associeras med ockupation. I konstsammanhang kan avväpning ses som en alternativ riktning inom avantgardets militära terminologi. För även om avväpning kan sägas ingå i samma terminologi skiljer sig det från narrativet om hur det konstnärliga avantgardet ”går på frontlinjen”, ”mobiliserar” och ”attackerar”.<sup>489</sup> Detta narrativ har varit centralt för historieskrivningen om det brasilianska avantgardet, särskilt i analyser av konsten under diktaturen.<sup>490</sup>

Genom Ramos vill jag synliggöra hur Clark med *Estruturação do Self* skilde sig från den gängse avantgardepositionen. Jag tolkar ”avväpning” som ett steg i den process som Clark diskuterade i termer av ”kroppens fantasmagori (*a fantasmagoria do corpo*)”. I ett brev till Oiticica skrev hon att det var det fantasmagoriska som hon ville komma åt med sin konst.<sup>491</sup> Fantasmagorin var namnet på en skräckteater i 1800-talets Europa där

<sup>487</sup> Guy Brett, ”Six Cells” i *Lygia Clark*, red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998) s. 18ff; Laura Harris, ”At the Egg’s Edge: Lygia Clark’s Indiscretions” *Women & Performance*, 24:2–3 (2014), s. 167f.

<sup>488</sup> Nuno Ramos, *Verifique se o mesmo* (São Paulo: Editora todavia, 2019), s. 39.

<sup>489</sup> Se till exempel Peter Bürger, ”We should come to see that the [genuine] avant-garde artists were actively *attacking* the institution of art” (min kursivering) i Bürger 1984, s. xxxvi.

<sup>490</sup> Freitas 2013; Martins 2013 s. 81ff.

<sup>491</sup> Lygia Clark & Hélio Oiticica, *Cartas: 1964–1974* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996), s. 223.



visuella apparater som *laterna magica* och fantoskop användes för att framkalla spöklika skuggbilder inför publik. Walter Benjamin utvidgar diskussionen om fantasmagorin som han med utgångspunkt i Marxs teori om fetischisering menar genomsyra det kapitalistiska varusamhället. Han ser kritiken som en metod för att demystifiera den fantasmagoriska karaktären hos det borgerliga samhället och väcka arbetarklassen från sin drömsömn. Samtidigt menar han att fantasmagorin därigenom kan approprieras och införlivas som delar av en kritisk praktik.<sup>492</sup>

Konsthistorikern Jonathan Crary har formulerat ett liknande synsätt då han i fantasmagorin ser en kritisk möjlighet att återuppväcka delar av verkligheten som förtryckts under moderniteten. Han diskuterar detta genom fransk surrealism, men frågan är om Clarks *Estruturação do Self* erbjuder ett ännu bättre exempel. Särskilt vad gäller det Crary, med referens till författaren Italo Calvino, beskriver som en förmåga ”att se med slutna ögon” som han menar har gått förlorad hos den moderna, upplysta människan. I likhet med Clark förknippar Crary ett sådant icke-optiskt seendet med upptäckten av en inre fantasmagorisk dimension.<sup>493</sup> Som nämnts går Clarks klienter igenom sessionen med täckta ögon. Att förblinda kan ses som en sorts avvärjning, men alltså även som en teknik för att aktivera det inre, fantasmagoriska seende som enligt Crary har förkommit i skapandet av den moderna människan, vilket följaktligen bör lyftas fram som en betydande aspekt av behandlingsmetodens biopolitiska innebörd.

Mina fältanteckningar innehåller flera exempel på hur baksidan av ögonlocken under behandlingen fungerade som en sorts skärm eller scen där fantasmagoriska episoder spelades upp. Detta innefattar också auditiva hallucinationer där jag bland annat hörde röster, viskningar och hjärtskärande skrik. Jag beskriver en av dessa episoder så här:

Jag förnimmer en rörelse som kan liknas vid hicka, fastän det är en psykisk substans som hickas upp. Det är verkligen svårt att beskriva. Jag kastas längre och längre bort från kroppen och träder in i ett mer omedvetet tillstånd. Sen plötsligt framkallas en blixtnabb vision av en kropp som jag känner igen som min egen, men som ligger i fosterställning på golvet. Jag känner hur hela min kropp tycks vilja förhindra mig från att stanna med denna vision [...] De psykiska ”hickningarna” fortsätter hur som helst, och nästa förnimmelse är av

<sup>492</sup> För en analys av fantasmagorin hos Benjamin se Margaret Cohen, ”Walter Benjamin’s Phantasmagoria”, *New German Critique*, (1989), s. 87-107.

<sup>493</sup> Jonathan Crary *24/7: Senkapitalismen och sömnens slut* (Stockholm: OEI editör, 2016), s. 136ff.

en viskning som fullständigt fyller mitt medvetande. Jag hör det portugisiska ordet ”*Desculpa*” [vilket betyder ”ursäkta”, eller bokstavligen ”ta ifrån mig skulden”]. Efter detta känner jag samma kroppsliga försvarsmekanismer aktiveras, vilket får mig att återvända till min egen kropp.<sup>494</sup>

Som jag nämnde tidigare ser Crary i surrealismen liknande ansatser att återaktivera ett icke-okulärt seende och därigenom ge subjektet insyn i sin inre fantasmagoriska dimension.<sup>495</sup> Här finns alltså en beröringspunkt mellan Clarks behandlingsmetod och surrealismen, vilket komplicerar den skiljelinje som i allmän historieskrivning föreligger mellan dessa två konstyttringar. Också i Brasilien avfärdade konstruktivisterna surrealismen som ”falsk naturalism” och ”bakåtsträvande”.<sup>496</sup> Psykologen och konstteoretikern Tania Riviera visar att det samtidigt funnit aktörer inom den brasilianska konstvärlden som förespråkat en mer bejakande inställning till surrealism, vilket hon kopplar till 1940-talets reception av patientkonsten. Riviera exemplifierar detta med Clark som enligt henne velat åstadkomma en ”transformativ vridning av subjektet”.<sup>497</sup> Det kan specificeras genom mina analyser som åskådliggör hur konsten för henne fungerat som en teknik för att forma en syn på kroppen som ockuperad av fantasmagoriska krafter. Från ett biopolitiskt perspektiv framstår det som mindre viktigt vad klienten ser under behandlingen, än att *Estruturação do Self* formar en kropp som återfått den arkaiska förmågan att ”se med slutna ögon”. Det är premissen som gör det möjligt att under behandlingen framkalla den inre fantasmagoriska dimension som har tryckts tillbaka under moderniteten, samt inom den konstruktivistiska traditionen.

Ett resultat från mina deltagande introspektioner var att det fantasmagoriska tillståndet inte endast inverkade på synen, utan även förnimdes kroppsligt. Under behandlingen drabbades jag av andnöd och ibland kändes det som att jag var på väg att kvävas. Dessa affekter, som även återfinns på flera ställen i Clarks journalanteckningar, kan förklaras av att patienten har relationella objekt på bröstet och ovanpå ansiktet, vilket antyder att behandlingen ämnade att framkalla ett sådant obehag. Objektens tyngd är

<sup>494</sup> Fältanteckning från ”Session VII”, 2017-03-13.

<sup>495</sup> Crary 2016, s. 136. För en fördjupad diskussion om surrealismens kritik av det okulärcentriska paradigmet i modern konst och filosofi se Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

<sup>496</sup> Charoux et al. 2018, s. 85; Gullar et al. 2018, s. 89.

<sup>497</sup> Tania Rivera, ”Ethics, Psychoanalysis and Postmodern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark”, *Third text*, 26:1 (2012), s. 59.

från början knappt märkbar men förstärks allteftersom sessionen fortgår. Jag erfor också flera närmast paranoidea episoder då jag kände mig förföljd av en skugglik spökgestalt som antingen svävade runt mig eller vakade bredvid sängen.<sup>498</sup> Sådana fantasmagoriska fenomen kan tolkas med Gullar som ett icke-objekt vars gestalt han menade överflyglade det fysiska rummet. Gullar beskriver också icke-objektet som ”till fullo förnimbart [vilket ger] sig åt förnimmelsen utan att lämna spår”.<sup>499</sup> Till viss del motsvarar detta mina förnimmelser av skuggvarelser. Vad som däremot inte ryms i Gullars teoretisering är hur det fantasmagoriska väsen som framkallades under behandlingen med *Estruturação do Self* inte var ”till fullo förnimbart”, utan vars närvaro blott kunde anas i medvetandets gränzoner.

Inte heller stämmer det att det fantasmagoriska hos Clark inte lämnade några spår. Tvärtom genomkorsas Clarks journaler av denna sorts mar-drömslika gestalter, och sammanfaller också ofta med syner av traumatiska barndomsscener. I en journalanteckning beskriver Clark hur en manlig klient under sessionen hade fått syn på ”faderns enorma ansikte som tittade och log mot honom där han låg i barnsängen”, för att i nästa moment förvandlas till ”ett stort ormhål”.<sup>500</sup> Från detta drar Clark den freudianska slutsatsen att ormhållet symboliserat fadern och att behandlingen följaktligen fått klienten att framkalla sina sedan barndomen förtryckta känslor av maktlöshet och sårbarhet i förhållande till honom. Det finns andra noteringar i Clarks journaler om klienter som drabbats av nära döden-upplevelser, såsom i detta exempel:

Min hand var [från klientens synvinkel] mycket tung. Som om den stöttade huvudet för att inte falla [...] Beröringen från min hand integrerade huvudet med kroppen [...] När klienten fortfarande känner tyngden av min hand [...] får han syn på giljotinen. Efteråt upplevde han det som att hans högra hand låg på en plats utanför kroppen, sen integrerade han den. En stund efter att han har återfått sin hand stryps halsen.<sup>501</sup>

Vad dessa exempel låter mig se är att det i *Estruturação do Self* funnits en växelverkan mellan avvärning och fantasmagori. Det avvärnade tillstånd som klienterna befinner sig i under behandlingen förstås som ett medel eller

—  
<sup>498</sup> Fältanteckning från ”Session II”, 2017-03-04; Fältanteckning från ”Session IV”, 2017-03-08.

<sup>499</sup> Gullar et al. 1998, s. 289.

<sup>500</sup> Clark 1996, s. 326.

<sup>501</sup> Clark 1996, s. 372.

en teknik för att framkalla kroppsliga och psykiska erfarenheter av extrem sårbarhet. Den ”transformativa vridning” som Riviera förknippade med Clark kan i detta sammanhang förstås som en övergång från en kvalificerad livsform (*bios*) till vad Giorgio Agamben kallar ”det nakna livet” (*zoe*). Han utvinnet det nakna livet ur biopolitikens begrepp som enligt honom inte enbart omfattar strategier för att forma, transformera och skapa liv utan också för att suspendera dess varande som en kvalificerad livsform. Agamben ser ett sådant ”undantagstillstånd” där subjektet inte längre betraktas som mänsklig, utan vars liv antar den rent kroppsliga och biologiska livsform som grekerna kallade *zoe* som betecknande för den suveräna biomakten. Han menar att nazisternas koncentrationsläger inrättades som ett sådant ”undantagsrum” där förföljda minoriteter berövades sina rättigheter, egenskaper och vissa gånger även sina personligheter.<sup>502</sup> Efter Agamben har Achille Mbembe vidareutvecklat teorin om hur den moderna biopolitiken i sitt fastställande också har involverat en nekropolitisk dödsdömda. Från sin postkoloniala utgångspunkt mångfaldigar han analysen av nekropolitiken genom att peka på dess betydelse under kolonialismen och även hur den i europisk historia har förkroppsligades i avrättningsformer som till exempel giljotinen, vilken på grund av sin effektivitet Mbembe läser som en sorts ”demokratisering” av nekropolitiken.<sup>503</sup>

Vad mina analyser av Clarks journaler visar är att hennes behandling genom att avvärpa klienterna också har iscensatt möten med figurer (som patriarken) och tekniker (som giljotinen) som förfogar över suveränens makt över livet. Klienternas kroppsliga och imaginära identifikationer med den suveräna maktens subjekt (det försvarslösa barnet, den dödsdömda) kan med Mbembe ses som ett steg i konstruktionen av ett minne av de sår som nekropolitiken har satt i mänsklighetens historia. Han anser att känndomen om dessa trauman överskrider de empiriska subjekt som har utsatts för dem. Därför är det först genom att så att säga kollektivera såren som det enligt honom bli möjligt att föreställa sig en kommande försoning.<sup>504</sup> Clarks journalanteckningar leder inte till försoning, men visar hur hennes behandlingsmetod kan användas för att framkalla fantasmagoriska trauman som överskrider de individuella klienternas subjektivitet och decentralisera deras erfarenheter av den egna kroppen.

<sup>502</sup> Agamben 2010, kapitel 7.

<sup>503</sup> Mbembe 2019, s. 73.

<sup>504</sup> Mbembe 2019, s. 126.

## Konstruktivismens nya (icke-)människa

Från denna punkt är det möjligt att diskutera hur Clarks *Estruturação do Self* förhåller sig till vad som brukar ses som konstruktivismens grundproblem: att skapa den nya människan.<sup>505</sup> Det finns flera versioner av konstruktivismens nya människa, vilka paradoxalt nog sällan är särskilt humana. På ikoniska representationer som El Lisitskijs litografi *Den nya människan* (1923) och i Oskar Schlemmers geometriska figurer i *Triadisches ballett* (1922) framträder konstruktivistiska livsformer som futuristiska hybrider mellan människa och maskin. Som sagt ställde sig neokonkretisterna kritiska till vad de såg som konstruktivismens vurm för maskinen och använde organismen som alternativ modell. Det organiska framstod samtidigt som ett begrepp genomsyrat av konstnärlig artificialitet, vilket blev tydligt i Clarks *Bichos*. Här finns likheter med hur det naturliga livet i biopolitisk teoribildning inte låter sig skiljas från de bioteknologier som genomsyrar det.<sup>506</sup> Det finner även ekon av den så kallade biokonsten vars begrepp myntades av den brasilianske konstnären Eduardo Kac på 1990-talet.<sup>507</sup> I relation till biokonstens interventioner på områden som DNA-genetik, kloning och artificiell intelligens framstår neokonkretisternas industriella estetik som obsolet. Deras konstverk kan dock även ses som tecken för en mer analog inställning till synen på konsten som bioteknik. Det visar sig hos Clark där de relationella objekten bestående av bland annat plastpåsar och gummirör användes som en teknik för att transfigurera kroppen och med detta förståelsen av vad det innebär att vara människa.

### *Regression: Födelse och graviditet*

De sovjetiska konstruktivisterna hade en vision att den nya socialistiska människan skulle formas som produkt av den teknologiska utvecklingen. Ett slående exempel är Sergei Tretiakovs teaterpjäs ”Jag vill ha en bebis” med scenografi av El Lisitskij från 1926. I sin analys skriver Christina Kiaer hur pjäsens kvinnliga och kommunistiska protagonist betraktade sin kropp som ”en välutrustad fabrik, sina bröst som adekvata leverantörer av råmaterial, och sin goda hälsa som garanten för en felfri produkt”.<sup>508</sup> Kiaer

<sup>505</sup> För en diskussion om detta se Stephen Bann, ”Preface: Constructivism and the New Man” i *The Tradition of Constructivism*, red. Stephan Bann (New York: Da Capo Press, 1990), s. xiv.

<sup>506</sup> Esposito 2008, s. 15.

<sup>507</sup> Eduardo Kac, *Signs of Life: Bio Art and Beyond* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).

<sup>508</sup> Kiaer 2005, s. 249.

anser att Tretiakov dramatiserat en socialistisk biopolitik där klasskampen nästlat sig in i arvsmassan med avsikt att ”skydda framtiden från oönskade egenskaper sprungna ur ett försocialistiskt förflutet”.<sup>509</sup> Situationen är mycket annorlunda hos Clark som under inflytandet av psykoanalysen förstod sin konstnärliga yrkesverksamhet som en ”maternalisering”, vilket Nuno Ramos beskriver som en metod för att ”lära sig att födas”.<sup>510</sup> Snarare än teknologisk utveckling och socialistisk eugenetik förväntades hennes behandling dock göra så att klienten regredierade till tidigare utvecklingsstadier. Här är ett mycket talande exempel:

Jag [Clark] påbörjade en långsam och ömsint massage. Sedan satte jag mig ner och lät tystnaden lägga sig för att på så sätt möjliggöra upplevelsen [...] Efter ett tag började hon [klienten] prata med en tyst och underlig röst som liknade barnets. ”Jag känner alla vinklar i min kropp; fötterna, bäckenbenen, armarna, även näsan. Min kropp saknar konturer [...] Jag känner mig mycket orolig”. Medan ögonen fortfarande var stängda och med veckad panna öppnade hon sin mun såsom ett ägg. Jag tyckte mig se ett ofattbart, oändligt hål att fylla. Direkt tog jag fram en plastpåse fylld med luft [ett relationellt objekt] och placerade den på hennes mun på ett sätt som fick påsens ena sida att forma ett bröst. Hon ammade [plastpåsen] under ett moment som för mig vare sig hade början eller slut.<sup>511</sup>

Det som i ett föregående exempel utmynnade i en skrämmande syn av patriarken, leder denna gång till Clark som en närande moder. I journalanteckningar finns också förbindelser till konstnärens konstverk. Beskrivningen av munnen som ett ”ägg” återkallar till exempel en geometrisk målning med samma titel från 1959. Denna utgörs av en svartmålad, cirkulär relief. Runt cirkeln löper en vit kontur vars ändrar inte möts, vilket lämnar ett hål på ena sidan. När ägget återvänder i *Estruturação do Self* aktualiseras Clarks antropofaga läsning av det geometriska bildplanet, vilken hon menade hade svalts av människan. Det förändrar också insatsen då det inte längre är det geometriska objektet utan kroppen som undergår strukturella förändringar och där konturens upplösning associeras med regredierandet till spädbarnets kropp. Som konstnär formulerade Clark att hon använde journalen för att teckna den sorts porträtt av kroppen som hade intresserat henne sedan neokonkretismen. Denna gång är porträttet relationellt då det

<sup>509</sup> Kiaer 2005, s. 250.

<sup>510</sup> Ramos 2019, s. 39.

<sup>511</sup> Clark 1996, s. 243.

visar hur hon under sessionen knöt an till klienten som en omhändertagande och närande moder, vilket tydligt exemplifierar att moderskapet i detta sammanhang betecknar en artificiell gestalt med plastpåsar som ammande bröst.



Bild 23: Klient under behandling med Lygia Clarks *Estruturação do Self* (1976–1988).

Även jag upplevde skeenden av regression under min behandling med Gina Ferreira. Dessa var mindre dramatiska än exemplet ovan, men förde mig ännu längre tillbaka i utvecklingen. Det mjukt formbara täcket som bäddade in mig som klient förnimdes som ett yttre membran, vilket ihop med det dova bruset från snäckskalen formade en sorts konstgjord livmodermiljö. Medan födelsen av den nya människan i konstruktivismens historia ofta förstås metaforiskt visar mina fältanteckningar hur detta i *Estruturação do Self* framträder som affekt:

Jag känner långsamt hur det verbala språket sjunker undan. Ibland dyker ord upp, för att sedan åter tystna. Jag känner mig lätt. Det är som om kroppen sänks ned i ett annat rum. Huvudet är fortfarande mycket tungt [...] Det känns lite som att flyta. Min kroppsuppfattning förändras och jag kan inte riktigt orientera mig i rummet som saknar tydliga riktningar. Kroppen vrids runt i ett vakuum. Jag träder in i ett tillstånd av regression. Tecken på kontakt! Plastpåsen med vatten som ligger på mitt bröst ekar mitt eget hjärta. Här finns

alltså två hjärtan [...] Att känna denna intimitet med en annan varelse, med modern, inifrån ut.<sup>512</sup>

Jag är inte den enda klienten som har regredierat till livmodern, utan min erfarenhet finner likheter med skildringar i Clarks journaler. Som i denna anteckning från oktober 1982: ”när jag placerade den [plastpåsen] på hennes [klientens] bröst upplevde hon det som att det hade infunnit sig ett annat hjärta mitt emot hennes eget och att detta bultade med liv”.<sup>513</sup> Återigen visas hur de relationella objekten i regressiva tillstånd skapar en anknytning mellan klienten och modern, denna gång formad som det rytmska ekot av hjärtslag. Det didaktiska element som Ramos och Rolnik identifierat i analyser av *Estruturação do Self* får i detta sammanhang mening som den sinnliga kunskapen om en icke-metaforisk hjärtlighet. Också på Unilabor fanns en tanke om att forma en samvaro grundad på hjärtlighet, men det begreps metaforiskt och genom den kristna moralismens raster. Som organ har hjärtat annars varit åsidosatt i konstruktivismen där ögat, handen och hjärnan stått i centrum. Den nya människa som Clark ville föda fram förknippas i detta sammanhang med aktiveringen av hjärtat som element i samvaron med andra.

Jag är alltså benägen att hålla med Nuno Ramos när han säger att *Estruturação do Self* är en metod för att lära sig att födas. Detta är dock endast ena sidan av myntet. Clarks journaler innehåller nämligen beskrivningar av klienter som under behandlingen känner hur deras kroppar sväller upp, vilket vissa associerar med känslan av att vara gravid. Också detta tycks vara en följd av täcket som ligger på kroppen, vilken nämnda klienter upplever som sin egen yttre kontur. Vissa känner sig gravida med de relationella objekt som ligger under täcket och som från deras synvinkel upplevs som delar av kroppens inre.<sup>514</sup> De skengraviditeter som skildras i Clarks journaler har upplevts av både manliga och kvinnliga klienter, vilket utmanar tanken på graviditet som en essentiellt kvinnlig erfarenhet. Här kan man påminna sig om Espositos argument att det naturliga och biologiska livet (*zoe*) i ett samtida biopolitiskt perspektiv måste förstås genom teknologin, vilket analysen av *Estruturação do Self* också visar.<sup>515</sup>

<sup>512</sup> Fältanteckningar från ”Session 1”, 2017-03-03.

<sup>513</sup> Clark 1996, s. 237

<sup>514</sup> Clark 1996, s. 236.

<sup>515</sup> Esposito 2008, s. 15.



Även om Clark framställer graviditeten som en affekt vilken korsar genusgränser visar hennes journaler också hur denna formas och intensifieras av de kvinnliga klienternas egna erfarenheter av graviditet. Hon beskriver en klient som under en session där hon upplevde en skengraviditet påmindes om ”att magen efter den första förlossningen hade tömts för alltid.”<sup>516</sup> I en annan journal skildrar Clark en klient som hade upplevt en liknande tomhet, men också erfarit hur hon som levande subjekt sugits upp av det relationella objektet som i hennes värld framstod som ett närmast parasitärt foster:

Jag [Clark] tog bort den lilla plastpåsen från hennes [klientens] mage för att [...] gnida den mot hennes kropp. Men hon protesterade och beklagade sig då hon kände det som att jag hade ryckt bort hennes foster, det enda som ännu levde i hennes kropp. Jag satte tillbaka den [plastpåsen] på en gång.<sup>517</sup>

Inom fenomenologin har det diskuterats hur graviditet kan upplevas som en inre splittring mellan den egna kroppen och fostret som växer i magen. Det har även liknats vid en närmast psykotisk subjektivitet som överskrider individens gränser.<sup>518</sup> Detta återfinns hos Clark, men hennes journal framkallar även syner av kroppar där en sådan splittring kan sägas ha fullbordats på ett sätt som tömt den gravida på liv. Detta kastar samtidigt om den traditionella dikotomin mellan organiskt liv och livlösa ting, då det är objektet som lever medan klienten upplever sin egen kropp som ett ting. Den romantiska bilden av graviditet som ett tillstånd av fullhet ersätts genom detta med mer melankoliska syner av tomma och närmast livlösa moderskroppar.

Innan jag går vidare med analysen är det nödvändigt att i korthet nämna etiska problem med att som konstnär arbeta terapeutiskt. Det verkar som att Clarks metod kunnat framkalla traumatiska upplevelser, men frågan är om hon hade förmågan att hantera dessa när de dök upp. Klienternas

<sup>516</sup> Clark 1996, s. 238.

<sup>517</sup> Clark 1996, s. 258.

<sup>518</sup> För en genomgång av graviditetens fenomenologi se Nicholas Smith, ”Phenomenology of Pregnancy: A Cure for Philosophy?” I Nicholas Smith & Jonna Bornemark, *Phenomenology of Pregnancy* (Huddinge: Södertörns Högskola, 2016), s. 15-49. För diskussioner om graviditet som splittring se Julia Kristeva, ”Motherhood According to Giovanni Bellini” i *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), s. 237-270; Iris Marion Young, ”Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation” i *On Female Body Experience “Throwing Like a Girl” and Other Essays* (New York: Oxford University Press, 2005), s. 274-285.

berättelser om splittring och existentiell tomhet skulle kunna ligga till grund för en fördjupad psykologisk analys. Clark var dock inte psykolog och hennes journaler innehåller inga diagnoser. Hon dröjde sig istället kvar vid skildringarna av erfarenheter, men att framkalla dessa utan psykologisk kompetens kan ses som oetiskt. Som konstnärlig dokumentation har dock Clarks journaler ett värde och som sagt hade hon intentionen att publicera dem. Detta skulle ha blivit ett steg i offentliggörandet av *Estruturação do Self* och visa hur hon med denna behandling skapat livsformer som över-skrider individens gränser. De lidande och av trauman besatta kroppar som skildras i journalerna påvisar också hur Clarks arbete med att forma livet skiljer sig från förståelsen av konstruktivismens subjekt som en futuristisk övermänniska förädlad av klasskamp och eugenisk teknologi.

### *Metamorfos*

I mina analyser exponeras hur madrassen som klienterna ligger på under sessionerna med *Estruturação do Self* görs till en plats för förvandling och transformation. Det går att knyta till psykoanalysens användande av divanen som ett tryggt rum där klienten öppnar sig mot det omedvetna. Psykiatrikern Nathan Kravis har skrivit om soffans kulturhistoria där den freudianska divanen sätts in en historisk kontext med rötter i antiken. Han menar att soffan och den liggande kroppen ska ses som kulturella ikoner för introspektion och dagdrömmeri, vilket är en tradition som vidareutvecklas med Clark.<sup>519</sup> En referens som dock inte nämns av Kravis är författaren Frantz Kafka och hans berömda skildring av sängen där romanfiguren Gregor Samsas efter en natt av ”otäcka drömmar” vaknar upp till sin groteska förvandling till en insekt.<sup>520</sup> Med hjälp av Kafka vill jag belysa skildringar av likartade episoder hämtade från Clarks journaler.

Sedan neokonkretismen hade metamorfosen varit ett tema i Clark konst. I likhet med andra neokonkretister använde hon den organiska världen som analogi till den geometriska konstens utveckling. Det illustreras särskilt av övergången från hennes reliefer *Casulos* (Kokonger) till de fristående objekten *Bichos* (Djuren). Dessa kan läsas som nonfigurativa representationer av den organiska världen. *Casulos* utgörs alltså av en serie reliefer byggda av metallplåtar vilka vecklar ut sig från väggfästet. Genom sin titel förknippas formerna med den biomorfiska rörelsen hos en kokong, vilket som bekant

<sup>519</sup> Nathan Kravis, *On the Couch: A Repressed History of the Analytic Couch from Plato to Freud* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017).

<sup>520</sup> Franz Kafka, *Processen*, övers. Hans Blomqvist, 2. uppl., (Lund: Bakhåll, 2010).

är namnet för det skyddande höljet som omger puppan hos till exempel fjärilar. Clark följde upp *Casulos* med sina metalliska *Bichos* vilka kan läsas metaforiskt som utvecklade från *Casulos*.



Bild 24: Relationellt objekt mot författarens hud under *Estruturação do Self*, 2018. Fotograf: Priscilla Maia.

Som hos Kafka gäller dock förvandlingen i *Estruturação do Self* inte den geometriska konsten utan människan. Den utmanar en naturvetenskaplig förståelse av människan som en organism vilken under sin levnadsbana inte sägs genomgå någon metamorfof. Samtidigt aktualiseras hos Clark vad Josephine Berry ser som den postmoderna konstens biopolitiska ansatser att ”utmana människoformen”.<sup>521</sup> Som lärare på Sorbonne kände Clark till Deleuze och Guattaris uppgörelse med psykoanalysens oidipala och antropocentriska struktur. Det är inte klarlagt om Clark var insatt i deras analyser av Kafka, men efter att ha läst *Anti-Oedipus* hade hon fått inblick i vad de där kallade människans djurblivande.<sup>522</sup> I *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991) diskuterar Deleuze och Guattari djurblivandet genom konst och litteratur som de anser skapat en förståelse för att det animaliska och vegetabiliska

<sup>521</sup> Berry 2018, s. 8.

<sup>522</sup> Lygia Clark, ”15 de junho 1972” i *Diarios*. Lygia Clarks arkiv.

inte kan ses som ”distinkta saker”.<sup>523</sup> Det ska även nämnas att *Estruturação do Self* är samtida med Donna Haraways postmoderna klassiker *A Cyborg Manifesto* från 1985. Också Haraway utgår från fransk poststrukturalism, i synnerhet Foucault, för att synliggöra vad hon kallar en ”cyborg”. Hon skildrar cyborgen som en hybrid av organism och maskin som hon också menar upplöser (den tidens) gränser mellan verklighet och fiktion.<sup>524</sup> Filosofen Rosi Braidotti är en av dem som mest ingående har diskuterat hur detta posthumana subjekt också kan förstås politiskt. För henne betecknar det posthumana ett politiskt projekt som inte begränsas till den mänskliga arten och som även ifrågasätter konceptionen av människan som skapelsens krona.<sup>525</sup>

Hos Clark utmanas gränsen mellan människa och djur, men också gränsen mellan verklighet och fiktion. Hon var i likhet med Haraway influerad av science-fiction och skrev på 1970-talet den tidigare nämnda fabeln *Meu Doce Rio* på detta tema. Att arbeta med konst som bokform (*Artist's Books*) var vanligt under moderniteten och flera neokonkretister använde sig av boken som konstform.<sup>526</sup> Till skillnad från dessa består *Meu Doce Rio* helt av text, vilket gör att den läses som litteratur snarare än bildkonst. Samtidigt väver Clark in element från sina konstverk i narrativet, så här finns ändå en koppling mellan litteratur och konst. Som sagt använde hon samma procedur när hon skrev journalerna under *Estruturação do Self*. Det är inte lätt att sammanfatta handlingen i *Meu Doce Rio* då denna förgrenar sig som en labyrintisk rhizom över sidorna. Ofta återkommer en kvinnlig gestalt som i boken kallas ”oskulden”. Läsaren följer henne när hon strävar runt och i vissa skeden sammansmälter med ett postapokalyptiskt landskap där ”pesten härjar” och ”djurens fauna har utplånats”.<sup>527</sup> Det går som sagt att läsa oskulden som ett kristet motiv. Men snarare än symbol för födandet av Kristus människosonen skriver Clark att hon ”i djupet av sin kropp vaktar de ägg som kan återbefolka världen, ägg som har blivit befruktade för den framtida fortplantningen av det djuriska”.<sup>528</sup> Här finns referenser till konstverken

<sup>523</sup> Gilles Deleuze och Félix Guattari, ”Percept, affekt, begrepp” i *Deleuze och mångfaldens veck*, red. Helena Mattsson & Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Axl Books, 2008), s. 208.

<sup>524</sup> Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016), s. 5.

<sup>525</sup> Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013), s. 61.

<sup>526</sup> Peter Frank, ”Geometric Literature: From Concrete Poetry to Artist's Books” i *Beyond geometry: Experiments in form, 1940s–70s*, red. Lynn Zelensky (Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2004), s. 155–168.

<sup>527</sup> Lygia Clark, *Meu doce rio* (Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984), s. 22f.

<sup>528</sup> Clark 1984, s. 23.

*Bichos* och *Ovo*, men även en koppling till Kristevas kätterska jungfrulighet. Som i alla fabler har också Clarks historia en sensmoral som avser att människan kan räddas från undergång från vad som idag kallas antropocen genom upptäckten av de djuriska livsformer som växer i hennes inre.

I samläsning med *Meu Doce Rio* framstår de journaler som Clark förde under *Estruturação do Self* i ett annat ljus. Snarare än att beteckna psykologiska dokument kan de förstås som en fortsättning på Clarks litterära skrivande. Det finns dock en skillnad då journalerna refererar till klienternas faktiska erfarenheter. Denna övergång mellan fiktion till verklighet, och mellan text och bildkonst, är dock dialektisk då Clark använde journalen som evidens för människans förmåga till fabulös förvandling. Hon skriver om klienter som under sessionerna upplevde att deras händer förbyttes till tassar och klor, men det mest slående exemplet på mänsklig metamorfos skildrades i en journal skriven i november 1976:

[När patienten öppnade ögonen] berättade hon att hon denna gång haft en erfarenhet som varit mycket annorlunda än de föregående. Att ligga under täcket var som att befinna sig under marken, utan vare sig ångest eller rädsla. Hon kände det som att handen som jag höll över hennes mage fick henne att växa på ett sätt som slutade med att hon nästan exploderade, ännu utan rädsla. Hon började känna sig som del av växtriket, då min hand på hennes arm var som en rot faststucken i jorden [...] Hon förvandlades till en växt och varseblev genom plastpåsen hur hennes kropp antagit denna skepnad. När jag svepte mina händer över hennes ögon, vilka var täckta med snäckskal, kände hon, som i en inre projektion, hur hennes blodådror blivit gröna då de istället för blod innehöll alger.<sup>529</sup>

Denna journal visar hur Clark överförde gestaltningen av metamorfosen från fiktionens form till att gälla klienternas erfarenheter. Den hybrida varseln av människa och vegetabilier lyfts med detta fram som en psykisk och även kroppslig realitet. Journalen gjorde det möjligt att datera dessa förvandlingar och referera till namngivna subjekt, vilket skänkte dem en verklighetsförankring som den litterära fabeln saknade. Från detta drar jag slutsatsen att Clarks arbete med *Estruturação do Self* inte endast syftade till att utforma prototypen för en behandlingsmetod som kunde tillämpas inom vården. Lika viktigt var det att framkalla och skildra människans förmåga till fabulös förvandling. Det kan även tolkas som utfall för det konstruktivistiska problemet med att föda fram den nya människan genom konsten, men

<sup>529</sup> Clark 1996, s. 236.

där det som föds liknade vad Guattari talade om som ett kommande folk av ”mutanter” som hos honom och även hos Clark kan ses som det politiska subjektet för en molekylär revolution i det post-diktatoriska Brasilien.<sup>530</sup>

### Coda: inre och yttre

Under sitt konstnärskap återvände Clark ofta till frågan om det inre och det yttre. En viktig utgångspunkt för henne och många andra brasilianska konstnärer var som sagt Max Bills *Dreiteilige Einheit*. Detta verk grundades på möbiusbandet som har varit känt sedan antiken men som fick sin matematiska bestämning först på 1800-talet av matematikern och astronomen August Ferdinand Möbius. Enkelt sammanfattat är möbiusbandet en tredimensionell geometrisk figur som genom att vrida sig i en loop upphäver distinktionen mellan insida och utsida. Bill som populariserade denna figur såg en analogi mellan konkret konst och icke-euklidisk modern geometri, vilka han ansåg förenas av en fascination för ”rummets oförklarlighet”.<sup>531</sup>

Clark hade i likhet med de Barros en personlig relation med Bill. Hon har också berättat att det var han som lärde henne att skapa ett möbiusband av en pappersremsa, vilket hon sedan utgick från i *Caminhando* (1963)<sup>532</sup>. Detta verk som jag tidigare diskuterade genom Monica Amor omvandlade möbiusbandet till ett interaktivt och taktilt kännbart konstverk. I en dagboksanteckning applicerar Clark möbiusbandets upplösning av inre och yttre rum som modell för drömtydning. Clark berättar att hon ”[i drömmen] haft en önskan att gå igenom fönstret och hamna på en utsida som på samma gång är en insida. När jag vaknade var fönstret i rummet detsamma som det i drömmen; som om insidan jag sökte var rummet utanför”.<sup>533</sup>

Under sin vistelse i Paris hade Clark läst psykoanalytikern Jacques Lacan. Det är dock osäkert om hon kände till hans psykoanalytiska tolkning av möbiusbandet som illustration av vad han såg som psykets topologi. Lacan använde möbiusbandet för att problematisera uppdelningen mellan inre och yttre värld, samt för att gestalta sin teori om transferens. Han menade att det fanns en kontinuitet mellan vad som vanligen tänktes som inre och omedvetna processer och yttre skeenden. Som i möbiusbandet gick det inte heller i psyket att skilja inre från yttre, utan dessa begrepp gick in i varan-

<sup>530</sup> Guattari & Rolnik 2008, s. 457.

<sup>531</sup> James L. Mai, ”Max Bill and the Mathematical Aesthetic”, *Journal of Mathematics and the Arts*, 4:2 (2010), s. 111f.

<sup>532</sup> Clark 1996, s. 9.

<sup>533</sup> Clark 1996, s. 8.

dra. Samma perspektiv kunde appliceras för att illustrera hur psykiska processer i transferens överfördes mellan analytikern och klienten.<sup>534</sup> Det viktigaste är inte huruvida Clark kände till Lacans psykoanalytiska tolkning av möbiusbandet, då det hur som helst inte rörde sig om en kausal relation. Istället framstår möbiusbandet som en geometrisk figur vilken under 1900-talet passande nog löpte mellan konst, matematik och psykologi, samt visade möjligheten att överskrida det euklidiska rummets dualistiska strukturer.

Frågan om det inre och yttre väcktes för mig under behandlingen med *Estruturação do Self* som en problematik gällande relationen mellan imaginära och verkliga rum. Jag har i mina analyser visat ett antal exempel på hur klienter under behandlingen upplevde förändringar i sin verklighetsuppfattning. Clarks journaler skildrar dock endast förändringar som skedde under sessionerna, vilket begränsar förståelsen av hur tillvaron formas av *Estruturação do Self*. Den erfarenhet som ligger till grund för min diskussion började med att jag innan en session fick syn på en fjäril utanför Ferreriras behandlingsrum. Till min förvåning kunde jag ta fjärilen i min hand och hålla den utan att den flög iväg. Min tanke var att jag skulle visa fjärilen för Ferreira som brukade möta mig vid entrén. I efterhand förstod jag detta infall som ett symptom för det tillstånd som behandlingen hade försatt mig i, vilket kan härledas till Winnicotts förståelse av hur omsorg kan framkalla en barnlig lekfullhet också hos vuxna. Innan jag mötte Ferreira flög dock fjärilen iväg, vilket gjorde mig lite ledsen.

Under sessionen hände sedan något som förundrade mig. Jag hade tidigare erfarit drömlika scener som blixtrade fram likt hallucinationer. Denna gång verkade synen mer verklig. Vad jag såg var ett gammalt, rynkigt mansansikte som tecknades med en materialitet som kan liknas vid en teckning eller ett fotografi. Jag såg med slutna ögon, men det var som om bilden levde ett eget liv. Sedan ringde telefonen och Ferreira vidrörde min axel för att ursäktas sig att hon behövde svara. Med detta suddades ansiktet ut och återkom aldrig igen.<sup>535</sup>

I det efterföljande samtalet berättade Ferreira att hon flera gånger hade lyssnat till klienter som uppgav sig ha sett gamla ansikten. Hon ställde den retoriska frågan om det ansikte som uppenbarades för mig kunde vara en projektion av min egen ålderdom. Det väsentliga i detta avseende är inte sanningshalten för denna tolkning, utan att Ferreira genom denna kom-

<sup>534</sup> Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (London: Hogarth, 1977), s. 156ff;

<sup>535</sup> Fältanteckning från ”Session V”, 2017-09-03.

mentar skapade ett samband mellan den gamle och mig själv. Det kan förklara den rysning som gick genom kroppen när Ferreira förklarade att någon hade ringt på porttelefonen, men att hon inte hade hört någon i andra änden. Hon uppmärksammade min förvåning och försäkrade mig att det ofta händer att någon ringer fel. I vanliga fall hade också jag sett detta som ett banalt sammanträffande, men i mitt dåvarande tillstånd kunde jag inte undgå att se ett samband mellan synen av mitt åldrande och denna frånvaro. När jag sedan återvände till gården sugande på en karamell som Ferreira hade gett mig, upptäckte jag vad jag såg som samma fjäril som jag förut hade hållit i min hand. När jag återigen tog upp den i min hand märkte jag att den hunnit dö under den korta stund som jag varit borta, vilket jag tolkade som ett bevis på att sambandet mellan händelserna inte varit en slump.<sup>536</sup>

Denna redogörelse av min introspektiva erfarenhet av *Estruturação do Self* korresponderar med min tidigare diskussion om möbiusbandet. Behandlingen tycks ha förvridit min rumsuppfattning på ett sätt som fick mig att föreställa mig ett kontinuum mellan inre och yttre skeenden. De kan avfärdas som hallucinationer, men det mest väsentliga var att verkligheten för mig kommit att framstå som hallucination. I detta förhåxade tillstånd sågs fjärilen som ett väsen med angelägenhet för mitt psykiska liv. Jag förmådde inte skilja dess ändliga tillvaro från min egen, vilket konstruerade en med barndomen förknippad känsla av intim samhörighet över artgränserna. Det aktualiserade även neokonkretisternas strävan att med sin konst uttrycka en verklighet som gäckade rationaliteten och i synnerhet dikotomin mellan människan och naturen.

---

<sup>536</sup> Fältanteckning från ”Session V”, 2017-09-03.



## 4. Avslutande reflektion

Hur uppfattas konstruktivismen idag, ett sekel efter att denna moderna konstyttring etablerades av sovjetiska konstnärer? Frågan är historisk men också relevant för vår egen tid då konstruktivism är en del av det moderna kulturarvet. Det finns en uppfattning hos samtida forskare att konstruktivismen inte kan fixeras vid sitt ursprung i det ryska avantgardet. Svenska och anglosaxiska encyklopedier och konsthistoriska handböcker beskriver konstruktivismens historia som en rörelse från öst till väst, vilket på samma gång förstås som en splittring och ett motsatsförhållande. Genom att översättas av europeiska konstnärer under mellankrigstiden anses konstruktivismen ha avlägsnats från de sovjetiska konstruktivisternas avantgardedrämmar om politiskt engagerad modern konst. Denna konsthistoriska utveckling har förståtts som en konflikt, men också som en del av den moderna konstens mognad.

Som andra moderna konstyttringar hade även konstruktivismen betydelse för utomeuropeiska konstnärer. Att deras översättningar vare sig ska betraktas som sekundära eller marginella i förhållande till vad som i allmän konsthistoria förstås som den moderna konstens huvudfåra har varit en teoretisk utgångspunkt i avhandlingen. Som konstvetare måste vi vänja oss vid tanken att konstruktivism kan finna sin bestämning i Brasilien, lika gärna som i Moskva, Paris eller New York. Avhandlingen bidrar till utvecklingen mot en mer mångfaldig konstvetenskap, men här finns dock fallgropar. Jag diskuterade inledningsvis hur utställningar baserade på den privata stiftelsen CPPC:s samlingar bidragit till att forma en samtida förståelse av sydamerikansk konstruktivism, vilket allt som oftast har utmynnat i en schablonbild av denna konstyttring som intresselös kontempleration, en konst för konstens skull.

I avhandlingen erbjuds en kritisk fördjupning av hur konstruktivismen översattes av brasilianska konstnärer på ett sätt som också fångar upp aspekter som försvunnit i denna konstyttrings samtida kanonisering. Jag tar fasta på idén om konsten som yrkesarbete för att också bli varse de biopolitiska dimensioner som förknippas med konstruktivismens strävan efter att forma tillvaron. Vi vet sedan tidigare att sovjetiska konstruktivister för-

höll sig till yrkesarbetet som ett område där de som konstnärer kunde forma en socialistisk tillvaro. Svaret på vad som hände med denna idé när konstruktivismen översattes av brasilianska konstnärer kan räknas som avhandlingens främsta forskningsbidrag. I denna avslutande del diskuteras de mest betydande forskningsresultaten med utgångspunkt i mina tre frågeställningar. Efter detta följer en kort diskussion om vad jag ser som möjligheter och svårigheter för framtida forskning inom detta fält.

- Vad kännetecknar och förenar de Barros, Papes och Clarks respektive yrkesarbeten på verkstaden, högskolan och den terapeutiska mottagningen?

Avhandlingen bidrar med en ökad förståelse för hur konstnärernas interaktioner med yrkesarbetet har varit ett generellt inslag i brasilianska översättningar av konstruktivism. Snarare än att förstå yrkesarbetet som den yttersta horisonten för avantgardet förs det fram i avhandlingen som ett konsthistoriskt mönster och som ett fenomen med empirisk bestämning. I historieskrivningen om brasiliansk konst har det konstnärliga yrkesarbetet förvisso inte varit helt förbiset, men ändå marginaliserat. När dessa fall diskuterats har det skett som separata, unika historier. För att definiera betydelsen av modern konst eller konstruktivism har konsthistorikerna istället valt att fokusera på enskilda konstverk, konstnärskap och utställningar.

På denna punkt skiljer sig min avhandling från tidigare forskning. Med utgångspunkt i Christina Kiaers studie av sovjetisk konstruktivism lyfts det konstnärliga yrkesarbetet fram som ett utfall av ett av denna konstyttrings mest grundläggande problem. Yrkesarbetet förstås inte som ett lämnade av konsten, eller som ett överskridande av dess gränser. Istället ses det som ett medel och en strategi som konstruktivister har använt för att interagera med samhället och forma tillvaron för andra än endast den publik som besöker utställningar. I avhandlingen diskuteras detta genom biopolitiken och lyfts fram som ett gemensamt kännetecken för Geraldo de Barros, Lygia Papes och Lygia Clarks yrkesverksamhet. De möts genom sina olikheter och delar ingen politisk agenda. På den punkten skiljer sig de brasilianska konstnärerna från sina sovjetiska föregångare som, enligt Kiaer, i yrkesarbetet sett en möjlighet att forma en socialistisk tillvaro. Mina resultat visar att de Barros, Pape och Clark i sina konstnärliga yrkesarbeten inte endast transformerade vad som sågs som innebörden av konstruktivism, utan också visade hur konstyttringen kunde tillämpas som metod med olikartade

praktiska och biopolitiska implikationer. De delade inte heller någon entydig politisk agenda.

I det allmänna historiemedvetandet har konstruktivismen kommit att förknippas med skapandet av den nya människan, vilket vanligtvis har setts som ett slags generaliserad futuristisk proletär. Min avhandling visar att Geraldo de Barros, Lygia Papes och Lygia Clarks yrkesarbeten översatte konstyttringens biopolitiska anspråk till en mer human individnivå, genom att vända sig mot snickare, studenter och psykologins klienter. De tre konstnärerna skilde sig vad gällde visioner och utopier om hur livet skulle se ut, men synen på det konstnärliga yrkesarbetet som en metod för att forma tillvaron hade de alltså gemensamt. Analyserna lägger tonvikt på hur konstnärernas skapande av livsformer kan förstås biopolitiskt. Espositos begrepp om en affirmativ biopolitik har varit centralt för att visa hur konstens skapande av livsformer reagerat mot politiska och ekonomiska former av förtryck, samt andra aktörers ansatser att sätta upp normer för tillvaron.

I analysen av Geraldo de Barros arbete som formgivare och administratör på Unilabor diskuterades hur hans arbete syftat till att skapa en katolsk arbetsgemenskap. Som chef lärde han snickarna att betrakta möbeltillverkningen som en askes tänkt att producera varor och på samma gång finslipa deras moral. Härigenom problematiseras ett synsätt som har varit vanligt i tidigare forskning där brasilianska konkretister anses ha återspeglat eller reproducerat den moderniseringspolitik som den brasilianska staten genomförde på 1950-talet. Vad mina analyser istället visar är att konkretismen i de Barros översättning införlivades med dominikanernas agenda för socioekonomisk utveckling i den tredje världen. Som lärare på Santa Úrsula förmedlade Lygia Pape inte endast en teoretisk och praktisk kunskap om arkitektur, utan minst lika viktigt var hennes arbete med vad hon förstod som ett förmänskligande av studenterna. Detta innefattade bland annat formandet av en kritisk vision av stadsutvecklingen som under diktaturen kännetecknades av nekropolitiska åtgärder för att förstöra de livsmiljöer som förknippades med marginaliserade subjekt såsom de boende i favelan och urfolken. På det viset skapade Papes undervisning ett motstånd på den biopolitiska nivån, vilket skiljer sig från den tidigare forskningens en aning enahanda fokus på radikalt gränsöverskridande och konstnärlig aktivism. Lygia Clark har sällan betraktats som en politisk konstnär, men mina analyser visar att också hennes arbete med *Estruturação do Self* hade en biopolitisk innebörd. *Estruturação do Self* var inte endast en behandlingsmetod, utan också en sorts teknik för att framställa nya livsformer. De egenartade regredierade gestalter, fantasmagoriska skepnader och mutanter som

skildras i hennes journaler och mina egna fältanteckningar sågs i kapitlet som exempel på den ”molekylära revolution” som Félix Guattari beskrivit i sin kartläggning av det politiska landskapet i 1980-talets Brasilien.

Konstnärernas formande av livet skedde alltså genom deras respektive yrkesarbeten och med de konstnärliga tekniker och strategier som de applicerade i dessa. Mina analyser visade hur konstnärernas verksamhet bland annat formade de berörda subjektens förhållande till sin kropp, sin moral, sina känslor, sina sinnen och även till döden. Därtill formade konstnärerna olika sorters anknytningar mellan människan och föremål, andra organismer, demoner och spöken, till varandra och det omgivande samhället. De konstnärliga yrkesarbeten som har studerats i avhandlingen kan således karaktäriseras som instanser av en differentierad och divergerande historisk process där konstruktivismen fick mening som biopolitik, vilket i sin tur innebär att konsten i dessa fall har genomsyrat många olika dimensioner av den mänskliga tillvaron.

Ett annat resultat av min undersökning är att ett religiöst och ofta kristet förhållningssätt genomsyrade de tre brasilianska konstnärernas översättningar. Detta var förvånande med tanke på att konstruktivismen inleddes med ett fördömande av kopplingen mellan konst och religion. Kanske förklarar detta grundantagande varför man i tidigare forskning om brasiliansk konstruktiv konst inte heller har uppfattat religionens centrala betydelse. Tydligast var det religiösa hos de Barros vars översättning präglades av den katolska dominikanerordens värderingar och deras strategier för att inkultivera den brasilianska industriella arbetarklass som växte fram i storstädernas periferier på 1950-talet. Papes undervisning skedde på det katolska universitetet Santa Úrsula, men mina analyser visar att hon genom sitt fokus på marginaliserade och rasifierade grupper i det brasilianska samhället fick studenter (eller i alla fall en av dem) att uppmärksamma religioner med afrobrasilianska rötter. Clark är den av de tre konstnärerna som är mest utforskad och hon har också skrivit en del om religionens betydelse för sin konst. I min analys tar jag fasta på hur konstruktivism och religion hos henne sammanfaller i en antropofag blick på hur det moderna subjektet smält samman med det gudomliga och därigenom öppnat en kosmisk djupdimension inom sig. Vid sidan av psykoanalysen och hennes tolkning av Piet Mondrian var det detta som motiverade hennes vändning mot det introspektiva, fantasmagoriska seendet i *Estruturação do Self*.

En ytterligare förenande faktor för de Barros, Pape och Clark var att de alla utvecklade metoder för yrkesutövande som kom att tillämpas av andra än dem själva. Att som konstnär göra sig själv odödlig brukar förknippas

med produktionen av konstverk, vilka till skillnad från konstnärerna själva överlever tidens tand. Min avhandling sätter fokus på ett annat sorts efterliv som har att göra med den fortsatta användningen och vidareutvecklingen av konstnärernas metoder. Detta skedde ibland under konflikt som när snickarna tog över de Barros arbetsuppgifter efter att ha sparkat ut honom från Unilabor. Hos Pape och Clark skedde överlämningen mer harmoniskt. Deras överföring gjorde det dessutom möjligt för andra att applicera konstnärernas metoder inom domäner som inte varit åtkomliga för konstnärerna själva. Som när Wanderley och Ferreira har tillämpat Clarks *Estruturação do Self* inom den psykiatriska vården i Rio de Janeiro.

När konsten förstås som yrkesverksamhet uppstår en intressant förskjutning i frågan om hur arvet efter den brasilianska konstruktivismen ska förvaltas idag. Konstvetare har formulerat ett antal alternativ till samtidens marknadsdrivna kanonisering av brasiliansk konst, som diskuterades i avhandlingens inledning. Irene Small lyfter fram möjligheten att använda repliker för att tillgängliggöra konstverk som till exempel Lygia Clarks *Bichos* för allmänheten. På grund av sitt höga marknadsvärde ställs originalen idag ofta ut i vitriner och rörs bara av curatorer och samlare. Därmed uteblir den fysiska kontakten mellan betraktare och konstverk som varit grundläggande för verken, men den kan alltså återupprättas med hjälp av repliker. Small nämner ett annat, mer lekfullt förhållande till brasiliansk konstruktivism som kringgår de globala aktörer som kontrollerar samlingarna. Hennes reflektioner utgår från den fiktiva konstnärspersonan Duda Mirandas som på en utställning på Museu Mineiro i Belo Horizonte ställde ut en imponerande samling mer eller mindre verklighetstrogna repliker av ikoniska verk av europeiska och brasilianska modernister. På museet fick besökaren en nyckel till Mirandas lägenhet där de kunde ta del av hennes lika imponerande som falska konstsamling. Small drar slutsatsen att Miranda med detta visat att konstverkens efterliv inte består av individuellt ägandeskap utan av kollektiv användning.<sup>537</sup> Att kopiera och plagiera fördömdes under moderniteten som något för mindre viktiga konstnärer. I ett samtidsperspektiv har plagiatet en kritisk potential genom att komma runt den kommersiella logik som begränsar allmänhetens tillgång till konstverket, vilket också är fallet med replikerna av Clarks relationella objekt som används i den brasilianska psykiatriska vården idag.

<sup>537</sup> Small 2016, s. 233. För närmare analys av *Coleção Miranda* se Marilá Dardot Magalhães Carneiro *A de Arte: A Coleção Duda Miranda*, masteruppsats (Universidade Federal do Rio de Janeiro: opubl., 2003).

- Hur förhåller sig konstnärernas yrkesarbete till deras övriga konstnärskap?

Min undersökning visar att de Barros, Papes och Clarks yrkesarbete inte kan skiljas från övriga delar av deras konstnärskap. Inte för någon av dem resulterade yrkesarbetet i ett avslutat konstnärskap såsom delar av det ryska avantgardet föreställde sig det. Som mest rörde det sig om en passus där konstnärerna under delar av sin karriär mestadels ägnade sig åt yrkesarbetet men även i detta skede överförde de element från sina arbeten inom andra konstformer till denna domän. I analysen kartläggs dessa överföringar som innefattade geometriska figurer och element. Jag nämnde bland annat de geometriska former som de Barros överförde från måleriet till möbelformgivningen. Samt även hur han som administrativ chef överförde konkretistiska principer som transparens och isomorfism till den organisatoriska strukturen på Unilabor. Pape tillämpade konstruktiva element som linjen och rummet som pedagogiska verktyg i sin undervisning om den segregerade stadens arkitektur och topografi. Hon överförde dessutom teman och tillvägagångssätt från sin videokonst till sin pedagogiska verksamhet, och använde till exempel favelan som tema för dessa båda praktiker. Också i analysen av Clark framkom exempel på överföringar. Flera av de relationella objekt som tillämpades i *Estruturação do Self* hade till exempel först varit konstverk. Det finns också exempel på hur hon har överfört teman och figurer från sina geometriska konstverk till skildringar av klienternas erfarenheter i journalerna. Den geometriska konsten fick därmed funktionen av ett prisma varigenom hon skrev fram behandlingens kroppsliga och psykologiska verkan.

Mina analyser visar att de studerade konstnärerna också varit måna om att deras yrkesarbeten skulle registreras och visas som delar av deras konstnärliga praktiker. Det tydligaste exemplet på detta var den studentutställning som Pape organiserade på Museu de Arte Moderna i Rio de Janeiro, vilken visades parallellt med hennes egen separatutställning. Också Clark dokumenterade arbetet med *Estruturação do Self* i fotografier och film. Det huvudsakliga resultatet av min analys var att hennes journaler fungerade som en sorts konstnärlig dokumentation, vilket inte uppmärksammats i tidigare forskning. Journalerna förstås i avhandlingen som en vidareutveckling av den interaktion mellan konst och litterärt skrivande som Clark hade utforskat, denna gång framförd inom en klinisk kontext. När det gällde de Barros fanns inga liknande anspråk på att presentera

arbetet med Unilabor i en konstkontext. Detta visades dock svara mot hans utgångspunkt i konkretism som ansåg att det geometriska formspråket lika gärna kunde användas för att producera en stol som en målning. Från den synvinkeln kan Unilabors möbler och möbelkataloger även förstås som konstnärliga presentationsformer, trots att dessa vände sig till konsumenter snarare än till en mer traditionell konstpublik.

- Vad betyder ”konstruktivism” i dessa yrkessammanhang och hur kan dessa exempel integreras med, respektive problematisera, konsthistorieskrivningen i Brasilien och globalt?

I avhandlingens introduktion presenterades ett antal allmänhistoriska definitioner av konstruktivism hämtade från uppslagsverk och handböcker. De var oftast baserade på europeisk och angloamerikansk forskning och saknade en belysning av konstruktivistiska rörelser från andra delar av världen. Ett sådant perspektiv skiljer sig från det aktuella forskningsläget som lyft fram konstruktivismen som en global rörelse vars bestämning förändras utifrån regional, nationell och lokal kontext. Avhandlingen tar fasta på detta och visar hur de Barros, Pape och Clark med utgångspunkt i konkretism och neokonkretism, samt genom interaktioner med olika aktörer, institutioner och andra element i sin lokalmiljö förändrade vad som menas med konstruktivism.

Grundläggande för definitionen av konstruktivism har varit att den är non-figurativ, vilket är en föreställning som problematiseras av avhandlingen. Vad min undersökning visar är att konstruktivism i de brasilianska översättningar som studeras inte finner sin minsta gemensamma nämnare i abstraktionen. Snarare än konstverk och formgivna föremål lyfter avhandlingen fram det biopolitiska gestaltandet av nya livsformer och transfigurationen av den mänskliga tillvaron som konstruktivismens mest väsentliga typ av produktion. Det betyder varken att objekt saknar betydelse eller att mina analyser mynnar ut i en betoning av konsten som praktik. Tvärtom innehåller analyserna flera exempel på objektens betydelse för konstnärernas biopolitiska strategier, såsom de möbler vilka hos de Barros fick mening som ikoner med moraliska värden menade att styra snickarna mot det goda livet, eller Clarks relationella objekt vilka skapade anknytningar och på det viset förändrade klientens syn på den egna kroppen, samt även synen på vad det innebär att vara människa. Vad mina resultat visar är alltså att objekten, som just i dessa fall också var non-figurativa, hade biopolitiska värden vilka överskred praktisk funktion och ekonomiskt bytesvärde. Detta

resultat går att integrera med Christina Kiaers analyser av de sovjetiska konstruktivisternas yrkesarbete som enligt henne utmynnade i formgivningen av socialistiska objekt. Också dessa objekt kan sägas ha funnit sin yttersta bestämning i biopolitiken, vilket i detta fall rörde sig om att föda fram den socialistiska människan. Samtidigt problematiserar avhandlingens resultat också idén om socialisten som konstruktivismens biopolitiska subjekt.

De betydelser av konstruktivismen som lyfts fram i min undersökning av de brasilianska konstnärernas översättningar kan således både införlivas med och problematisera tidigare definitioner. För att specificera detta på en epistemologisk nivå kommer jag att sätta mina resultat i relation till Maria Goughs konsthistoriska modell:

Om den revolutionära [Sovjetiska] konstruktivismen i empirisk bemärkelse avslutades med en sorts förlust så stoppas inte dess historia där. Då det konstruktivistiska projektet för en revolutionär förändring inte endast utgör ett empiriskt fenomen, utan också betecknar öppnandet av en linje för vidare historiskt undersökande och filosofiska möjligheter [...] Varje problem som [den sovjetiska] konstruktivismen brottades med [...] har sitt eget efterliv, vilket ger ingångar till en myriad av olika tider.<sup>538</sup>

Gough har en poäng när hon ser konstruktivism som en transhistorisk rörelse där det sovjetiska ursprunget har förlorat tolkningsföreträde, utan att för den skull vara irrelevant. Vad Gough inte uppmärksammar är att dessa konstnärliga översättningar också lägger till problem som inte fanns i det historiska ursprunget. I avhandlingen diskuteras detta genom Haroldo de Campos definition av antropofagin som en process där konstruktivismen transformeras och sammansmälter med lokala referenser i Brasilien. Det kan leda till resultat som i andra kontexter hade varit mer eller mindre otänkbara som exempelvis att sammanföra konstruktivism och dominikansk kristendom (de Barros), eller konstruktivism och surrealism (Clark). Varken de Barros, Pape eller Clark återspeglar sina föregångare inom sovjetisk och europeisk konstruktivism utan kastar om meningen hos de problem, begrepp, teman och tekniker som hämtas från dem, vilket ligger i linje med de Campos teori. Deras översättningar leder till nya lösningar, men också till ett kontinuerligt återvändande till frågan vad konstruktivism egentligen handlar om. Det tydligaste exemplet på en sådan återgång torde vara frågan om tektonik, vilket i analysen av de Barros förknippas med

—  
<sup>538</sup> Gough 2005, s. 178.



Kristus barndom som snickare medan det hos Pape istället anses ha att göra med tupifolkets kollektivistiska byggnadsmetoder. Detta skulle kunna förstås som ett svek mot konstruktivismens ursprung eller som ett sätt att spränga gränserna för denna kategori. Från det antropofaga perspektiv som anläggs i avhandlingen har det dock varit mer relevant att etablera en syn på detta begrepp som utfallet av de översättningar som studeras.

Att ta tillvara på de översättningar av konstruktivism – och andra moderna konstyttringar – som problematiserar dess konsthistoriska definition är betydande för hur vi idag förstår dess aktualitet. Dock är det alltså inte så enkelt att de tre brasilianska konstnärer som undersöks handskades med konstruktivism som ”en linje för vidare historiskt undersökande och filosofiska möjligheter”, som Gough uttrycker det. Lika mycket är det en fråga om att förstå att konstruktivismen i sin transhistoriska tillblivelse divergerar bortom gränsen för de definitioner som tidigare har ringat in denna konstyttring. Konstruktivism kan därmed inte enbart ses som en sorts möjlighetsrymd, utan framträder i avhandlingen som en mer komplex dialektik där negationen av förutvarande definitioner framstår som en grund för dess fortsatta förvandling.

### Det (de)koloniala: en framtida forskningshorisont?

Konstruktivismens förhållande till kolonialism diskuteras sällan i konsthistorieskrivningen men aktualiseras av undersökningen. Konstvetenskaplig forskning om konstruktivism i Brasilien bejakar hur denna konstyttring efter neokonkretismen inkorporerade delar av den afrobrasilianska kulturen (som samban och favelans arkitektur) som ett sätt att ifrågasätta konstyttringens vithetsnorm. Avhandlingen tar fasta på litteraturvetenskapens debatt om antropofagins osynliggörande av minoriteter som urfolk och rasifierade. Bland annat problematiseras hur Pape trots sitt genuina intresse för afrobrasiliansk kultur och lokala hantverkstraditioner placerar dessa som kunskapsobjekt. Från ett dekolonialt perspektiv ter detta sig som en kulturell appropriering av en vit konstnär som inte på allvar utmanat de institutionella och sociopolitiska strukturer som marginaliserar till exempel boende i favelan, men också rasifierade konstnärer och arkitekter.



Bild 25: Rosana Paulino, *A Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical*, 2018. Digital utskrift, kollage och monotypi på paper, 48 x 33 cm.

En ingång till en fördjupad kritik av den moderna konstens problematiska relation till rasifiering och vithetsnormer finns hos den afrobrasilianska konstnären och forskaren Rosana Paulino (1967). Hennes serie konstverk med titeln *Geometria á brasileira chega ao paraíso tropical* (Geometri à la Brasilien kommer till det tropiska paradiset, 2018) utgörs av kollage där rektangulära färgfält fogas ihop med stereotypiska bilder av det tropiska Brasilien. Bilderna är hämtade från kolonialtidens botaniska och etnografiska litteratur. De föreställer djur och växter, men också rasifierade kvinnor och urfolk med ögonen täckta av målningens geometriska färgfält. Titeln leker med den globala konstmarknadens smak för en tillrättalagd geometrisk konst à la Brasilien. Den sätter fingret på begäret för brasiliansk geometrisk konst som kritiker och konstsamlare världen över slukar som en (lagom) exotisk måltid. Det återkallar min inledande diskussion av den konstkritiska receptionen av CPPC:s inflytelserika utställningar med sydamerikansk geometrisk konst, som konstkritikern Anne Wehr i en recension beskrev som just ”aesthetic appetite-whetting”.<sup>539</sup> Paulino sätter in den samtida upptäckten av brasiliansk geometrisk konst i kolonialismens långa historia av upptäcktsresande i tropikerna där rasifierade samhällsgrupper objektifieras, klassificeras och berövas sin subjektivitet. Härigenom avslöjas det geometriska formspråket som allt annat än neutralt och universellt. Paulinos verk sätter således fingret på avsaknaden av en fördjupad konstvetenskaplig kritik av den brasilianska geometriska konstens förhållande till kolonialism och vithetsnormer. På detta område behövs onekligen mer forskning.

Paulinos dekoloniala uppgörelse med geometrisk konst visar att det sista ordet om den moderna konstens betydelse inte är sagt. Det är ett drag som hon för övrigt delar med de konstnärer som undersöks i avhandlingen. Också de igenkände den moderna konstens koloniala dimension, men hävdade möjligheten av en kritisk vidareutveckling av konstruktivism. Från deras perspektiv framstod konstruktivism som ett öppet, transformativt skeende medan Paulino med all rätt framställer den som en del av Brasiliens koloniala arv. De Barros, Papes och Clarks i grunden bejakande inställning speglade det faktum att de påbörjade sina konstnärskarriärer på 1950-talet då modernismen etablerades som norm på landets konstinstitutioner. Samtidigt låter sig deras verksamhet inte begripas som mimetisk återspeglning av det europeiska och sovjetiska kulturarvet utan utmynnar i översättningar där konstruktivism ges en förnyad praktisk och politisk innebörd.

—  
<sup>539</sup> Wehr 2008.

Att redogöra för hur modern konst har översatts av konstnärer från Sydamerika, samt reflektera över vilka sociala, ekonomiska, institutionella och historiska faktorer som på olika platser och vid olika tidpunkter betingat och satt gränser för denna process står kvar som incitament för framtida forskning.

# Summary

## Introduction

What does constructivism mean today, a century after this modern art movement was founded by Soviet artists? This is a historical question but also one that is relevant for our own time, as constructivism is a pivotal part of our modern heritage. There is a common assumption among art historians that the meaning of constructivism is located not only in its historical origins but has been shaped through its translations by artists working within other historical, geographical or cultural contexts. In encyclopaedias and art history handbooks, constructivism is regularly defined as moving, historically, from East to West. When translated by European artists in the interwar period, constructivism is said to have become detached from the revolutionary dreams of the Soviet constructivists, who understood artistic production as a method for shaping socialist life.

Just like several other modern art movements, constructivism was also of importance for non-European artists. This dissertation provides an inquiry into the different ways in which constructivism was translated by the Brazilian artists Geraldo de Barros, Lygia Pape and Lygia Clark. These three artists belonged to a generation of constructivists – or concretists and neo-concretists, as they first called themselves – that emerged in São Paulo and Rio de Janeiro in the 1950s. Already by the 1970s, Brazilian art critic Ronaldo Brito was discussing how Brazilian artists – supported by the then-recently established institutional network of modern art institutions in the country – adopted constructivism as an artistic method for modernising Brazilian society. While some European art historians, such as Brandon Taylor in his seminal *After constructivism*, persist in marginalising the ways in which Brazilians and artists from other Latin American countries have contributed to our current understanding of modern art, others have provided forward-looking insights into their importance. This dissertation's main contribution is shifting the focus to the idea of art-as-labour, which had been crucial for the Soviet constructivists in the 1920s and for many other artists working within this tradition, and which reappeared in the practices of de Barros, Pape and Clark. Previous research has not, arguably,

explored this focal point with sufficient attention, nor have most contemporary exhibitions focusing on constructivist art in Latin America.

### Aim

This dissertation analyses the artistic translations of constructivism in Brazil using the theoretical perspectives of anthropophagy and biopolitics. The overall aim is to analyse how de Barros, Pape and Clark identified the idea of constructivism as artistic labour as a problem and employed it as a method. I supplement this inquiry with further discussion about how the concepts of anthropophagy and biopolitics can modify current ideas about socially engaged art in Brazil and elsewhere. The dissertation focuses on 1) de Barros' work as an administrator and designer at the Catholic working cooperative Unilabor in São Paulo (1954–1964), 2) Pape's pedagogical practices as a teacher at the Santa Úrsula School of architecture (1971–1985) during Brazil's military dictatorship, and 3) Clark's therapeutic treatment, which she called *Estruturação do Self* (1976–1988), which she employed at her home clinic and later worked to integrate as a method within Brazil's mental health care system. I study the three cases which make up the empirical corpus of the dissertation using a combination of archival research, in-depth interviews and what I call *participatory introspection*.

### Research questions and results

- What characterises and connects de Barros', Pape's and Clark's artistic labour in the workshop, at the university and in the therapeutical clinic, respectively?

The dissertation contributes to a furthered understanding of the importance of artistic labour for Brazilian artists departing from the constructivist tradition. Although previous studies about Brazilian post-war art have not altogether neglected artists working in other professional fields, these practices certainly have been marginalised in relation to other artistic media such as painting, sculpture, installations and performance art. When cases of artistic labour have been discussed, they are regularly treated as separate and unique stories rather than as a pattern crucial to modern art in Brazil.

Starting out with art historian Christina Kiaer's study of Soviet constructivism, which focuses on the idea of the artist-as-worker, this dissertation understands artistic labour as a practice with biopolitical implications.

From this perceptive, we should not regard Brazilian artists' artistic labour as an 'abandonment of art', as in the title of a seminal 2016 exhibition of Lygia Clark's work presented at the Museum of Modern Art in New York. I suggest that artistic labour is better understood as a medium, a method and a strategy which de Barros, Pape and Clark adapted for interacting with society and, most importantly, shaping the lives of others.

Constructivism is regularly associated with the idea of using art to create the New Man. This figure has been seen as a half-man, half-robot proletarian. The dissertation examines how the idea of constructing new life-forms by way of artistic labour took on a quite different meaning when translated by de Barros, Pape and Clark. They seem to have taken a more humane approach when transforming carpenters, students and clients into the biopolitical subjects of their artistic labour. While working at Unilabor, de Barros was tasked by the Dominican order with the mission of shaping a Catholic community of workers. My analyses show how he, as chief designer, conveyed the idea that the daily task of furniture-making in the Unilabor workshop should function as a modern form of asceticism through which workers not only acquired practical and theoretical skills but also ascended as intellectual, moral and spiritual beings. This surely problematises the common assumption that Brazilian concretists – which, as previously mentioned, was a term used to designate the constructivist movement in Brazil during the 1950s – merely reflected the state program for social development known as *desenvolvimentismo* ('developmentalism'). I instead argue that, in the case of de Barros, concrete art merged with the biopolitical agenda of the Dominican order, which centred around the idea of forming a moral community of workers. However, the Catholic vision, as formulated by friar João Batista – with whom de Barros cooperated at Unilabor – was likewise transformed by the artists into a stance on modern carpentry and concretist design.

At Santa Úrsula, Pape taught courses on what were understood as the plastic elements of architecture. In keeping with the neoconcretist program of the late 1950s, her teaching lent attention to the sensible, material and existential aspects of architectural constructions. Pape conducted excursions to different parts of Rio de Janeiro, where she encouraged her students to address themes such as urban poverty, the architecture and spatial organisation of the favelas and areas occupied by the homeless, and questions concerning representation in public space. This dissertation suggests that her teaching posed a critique against the necropolitical strategies used by the military dictatorship. By focusing on the architectural and human

values linked to urban poverty, Pape also sought to foster resistance among her students against the propagandistic image of an economic miracle which the regime employed to legitimise the state of exception. The dissertation also reflects on the relationship between Pape's teaching and Foucault's lecture on biopolitics, offered at the Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado da Guanabara (IMS) in Rio de Janeiro in 1974, which addressed somewhat similar themes.

The dissertation provides a viewpoint on Clark's *Estruturação do Self* as an artistic method for therapeutic treatment, as well as a technique for shaping lives. In her journals, Clark depicted the emergence of strangely retrogressive creatures, as well as a variety of mutant lifeforms. In one striking passage, Clark describes a client who had experienced a vegetal metamorphosis in which one of her hands had taken the shape of a root and in which she also believed she had algae running through her veins. This chapter also draws attention to the theme of artistic labour as maternal care and how this stance, when enacted by Clark, yielded feelings of attachment and phantasmagorical experiences of trauma and death among her clients. Rather than looking upon Clark's *Estruturação do Self* as an 'abandonment of art', the dissertation examines her practice as part of a longer series of interactions between modern art and mental health care in Brazilian art history. In addition, the dissertation stresses the biopolitical implications of *Estruturação do Self*, which Clark developed during a time when Brazil was on the verge of political upheaval that would lead to the return to democracy in the mid-1980s. I show how Clark sought to add her artistic method to the Brazilian health care system at a time when it was about to be reformed by professionals who would react against the ways in which it had been organised during the military regime. I then relate this to what the psychologists Félix Guattari and Suely Rolnik called a 'molecular revolution', which they proposed would encompass a radical restructuring of political subjectivity in Brazil of the 1980s.

I then conclude that de Barros, Pape and Clark engaged in artistic labour as a set of techniques and strategies for shaping human and non-human lifeforms. Their work affected multiple aspects of human existence, such as morality, religious beliefs, sensibility, object relationships, socio-political concerns, extrasensory perception and interspecies communication. The different forms of artistic labour I examine are thus summarised as a series of instances, as well as thresholds, of an ever-more-differentiated and diverging historical process in which constructivism was translated into the



biopolitical field, where the forms of human existence are posed as the fundamental question.

One more common denominator I found in my analysis of de Barros, Pape and Clark is religion. This is somewhat disconcerting, considering how the Soviet constructivists had denounced any explicit links between art and religion. We see the most apparent case of how these artistic translations of constructivism were inflected with religious concerns in the case of de Barros, who played an active part in enacting the biopolitical program of the Dominican order. During the time Pape taught architecture at a Catholic university, she encouraged students to investigate religions with Afro-Brazilian roots, such as Umbanda. While Clark wrote extensively about religion, previous research has not paid sufficient attention to this aspect of her work. She combined neoconcretist strategies for dismantling the picture plane with an anthropophagic view on religious subjectivity. Clark suggested that the modern subject had swallowed both the picture plane and the divine, and this had opened up a cosmic depth within the human body. For *Estruturação do Self*, Clark applied what she called 'relational objects' and other techniques such as touch to turn this inner void into a setting for a profound transformation of subjectivity.

Yet another characteristic of de Barros, Pape and Clark concerns the different ways in which their methods for artistic labour were transmitted to others. I invoke this as an alternative interpretation of the afterlife of art, which for the three artists was not based on artworks but rather on the ongoing use of their artistic methods. This transmission sometimes occurred as a conflictual process, as was the case at Unilabor, where after de Barros had trained the carpenters in the principles of modern design, they then decided to exclude him from the community. For a brief period, they then overtook most of his work tasks, which I propose is a paradoxical yet quite appropriate outcome of de Barros' quest to shape a community of autonomous carpenters. In the cases of Pape and Clark, transmission between artist and other practitioners developed more harmoniously. Shortly before her death, Clark taught professionals working in mental health care how to apply *Estruturação do Self*, which led to the subsequent integration of her method at psychiatric institutions in Rio de Janeiro. As a result, the afterlives of the artistic labours studied in the dissertation concerned not only their temporal development but also the ways in which their methods were placed into spaces other than those that the artists themselves occupied.

- How does de Barros, Pape's and Clark's artistic labour relate to other parts of their artistic output?

The dissertation concludes that artistic labour should be seen as a part of the artistic legacy of de Barros, Pape and Clark. For none of them did their artistic labour result in the end of art – as some Soviet constructivists once imagined. Instead, elements from the artists' works in other art forms, such as painting, sculpture, film and photography, can be observed to re-emerge as part of their artistic labour. For example, de Barros utilised similar geometrical forms as a painter and as a designer. The analysis also suggests that he organised and administered Unilabor according to principles that were likewise present in his concretist paintings. Pape translated key elements within constructivism, such as line, tectonics and *faktura*, into pedagogical tools associated with architectural construction and also used them to visualise the urban landscape. As part of her teaching, she also reiterated themes (such as the architecture of the favela) and working methods (such as montage) that she had explored as a video artist. For *Estruturação do Self*, Clark re-used objects previously exhibited as part of art installations or used as pedagogical tools when teaching at the University of Sorbonne in Paris in the 1970s. There are also numerous occasions when themes and figures found in Clark's geometrical paintings from the 1950s resurfaced in the ways she depicted the bodily and psychic transformations of her clients. Thus, these cases provide a deepened historical understanding of how, within the constructivist tradition, artistic labour has interacted with other artistic media.

- What does *constructivism* mean in the context of de Barros', Pape's and Clark's artistic labour, and how do these examples adapt to or/and problematise historiographical patterns in Brazil and globally?

It is commonplace to view constructivism as a non-figurative art form, a premise that the dissertation questions. Indeed, the analysis shows that figuration has been important for de Barros, Pape and Clark, although in ways that differ from how this term is commonly perceived. The dissertation suggests that the shaping of biopolitical figures formed a common ground for these Brazilian constructivists. This is not to say that abstract or geometrical objects lacked importance. On the contrary, the dissertation

examines how objects operated as part of the biopolitical strategies the artists developed. For example, I argue that the furniture produced at Uni-labor was regarded as a sort of icon designed to guide the carpenters towards what, in this Dominican context, was recognised as a righteous form of life. Yet another instance of the biopolitical functioning of objects that I highlight in the dissertation is Clark's relational objects, which were applied to the body as a way to challenge normative views on human existence. These biopolitical objects are therefore seen to have acquired a meaning and a function which exceed what is commonly seen as use value, as well as exchange value, although without replacing these values altogether. This adapts quite smoothly into Christina Kiaer's analysis of how Soviet constructivists in the 1920s designed and produced what she calls 'socialist objects' as part of their artistic strategies for shaping a socialist everyday life. Yet in the dissertation I problematise 'the socialist' as the quintessential biopolitical figure of constructive art.

Art historian Maria Gough perceives constructivism as a transhistorical movement where, as she writes in *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, '[each] of the problems with which [Soviet] constructivism wrestles... has its own afterlife, offering us access to myriad other presents.' While such a perspective certainly applies to my dissertation, it fails to acknowledge that the artistic translations of constructivism examined also added problems that, for artistic, cultural, historical and political reasons, had not been present at the origin. The dissertation discusses this phenomenon through the concept of *anthropophagy*, as defined by the Brazilian poet and theorist Haroldo de Campos. He emphasises how the European cultural heritage has transformed and merged with local references when translated by Brazilian artists and writers. This has led to the arrival of problems, as well as solutions that probably would have seemed more unlikely in other historical and cultural contexts. These include the merging of production and Dominican biopolitics (de Barros) as a method for shaping the Catholic carpenter; actualisations of indigenous and Afro-Brazilian practices as models for reconsidering the relationship between constructive art and architecture (Pape) and the shaping of a sur-realist and phantasmagorical structure of human subjectivity as a practice of mental health care (Clark). This implies that constructivism, as I understand it in the dissertation, cannot simply be thought of as 'a line of historical inquiry and philosophical possibility', as Maria Gough has suggested, but as part of a more complex dialectics where the negation of previous definitions is seen as a source for its continuous transfiguration.



## Käll- och litteraturförteckning

### Intervjuer

- Alves Oliveira, Marlon, 2017-03-23.  
Amora, Ana 2017-03-09  
Cunha, Chico, 2017-03-08  
Felix, Néelson 2016-11-29.  
Fraga, Mario, 2017-02-09.  
Geiger, Anna Bella, 2017-03-14.  
Guimaraens, Dinah, 2017-03-05.  
Informant, 2016-12-01.

### Fältanteckningar

- Fältanteckning från ”Session I”, 2017-03-03.  
Fältanteckning från ”Session II”, 2017-03-04.  
Fältanteckning från ”Session IV”, 2017-03-08  
Fältanteckning från ”Session V”, 2017-03-09.  
Fältanteckning från ”Session VII”, 2017-03-13.

### Digitala källor

- Ahlstrand, Jan Torsten, ”Konstruktivism” i *Nationalencyklopedin*.  
<http://www.ne.se.till.biblextern.sh.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/konstruktivism> [hämtad 2020-09-18].
- Art Review, *Power 100*, 2019, <https://artreview.com/power-100?year=2019&nationality=VE> [hämtad 2021-01-18].
- ”Bildning”, *Nationalencyklopedin* <http://www.ne.se.till.biblextern.sh.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/bildning> [hämtad 2020-11-11].
- Clavo, María Iñigo, ”Modernity vs. Epistemodiversity”, *E-flux*, 73 (2016). <https://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity/> [hämtad 2021-01-07].
- ”Constructivismo” i *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3780/construtivismo> [hämtad 2021-02-03].
- Cordeiro, Waldemar, ”O objeto”, *A&D: Arquitetura e Decoração*, 20 (1956). <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1086891#c=&m=&s=&cv=1&xywh=-198%2C979%2C1965%2C1099> [hämtad 2020-01-08].

- Costa Söderlund, Kalinca, "Antropofagia: An Early Arrière-Garde Manifestation in 1920s Brazil", *RIHA journal*, 132 (2016). [www.riha-journal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southern-modernisms/0132-costa-soderlund](http://www.riha-journal.org/articles/2016/0131-0140-special-issue-southern-modernisms/0132-costa-soderlund) [hämtad 2021-01-18].
- Daflon dos Santos, Alessandra och Jacó-Vilela, Ana Maria, "Rádice: Passado e Futuro", *Psicol. Soc.* [online], 17:3 (2005), s. 29f. <https://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a04v17n3.pdf> [hämtad 2021-01-11].
- "Geraldo de Barros" i *Enciclopédia Itaú Cultural* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6490/geraldo-de-barros> [hämtad 2021-01-20].
- "Exkursion", *Svenska Akademiens ordlista*, <https://svenska.se/tre/?sok=exkursion&pz=1> [Hämtad 2021-01-08].
- Hirdes, Alice, "A reforma psiquiátrica no Brasil: uma (re) visão". *Ciênc. saúde coletiva* [online], 14:1 (2009), s. 297-305. <https://www.scielo.br/pdf/csc/v14n1/a36v14n1.pdf> [hämtad 2021-01-08].
- "Lygia Clark", *Enciclopédia Itaú Cultural* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark> [hämtad 2021-01-21].
- "Lygia Pape", *Enciclopédia Itaú Cultural* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa950/lygia-pape> [hämtad 2021-01-21].
- Nelson, Adele, "Ivan Serpa, Lygia Clark, and the Bauhaus in Brazil", *Bauhaus imaginista*, 2 (2019) <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/5681/ivan-serpa-lygia-clark-and-the-bauhaus-inbrazil?0bbf55ceffc3073699d40c945ada9faf=136b6feaa62522c41f25bde8436a88ac> [hämtad 2021-01-08].
- Martins Barroso, Sabrina & Aparecida Silva, Mônia, "La reforma psiquiátrica brasileña: el camino de la desinstitucionalización por la óptica de la historiografía", *Rev. SPAGESP* [online], 12:1 (2011) s. 66-78. [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1677-29702011000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1677-29702011000100008&lng=pt&nrm=iso&tlng=es) [hämtad 2021-01-11].
- Penzin, Alexey, "The Bio-Politics of the Soviet Avant-Garde", *Moscow Art Magazine*, 3 (2014), <http://moscowartmagazine.com/issue/44/article/863> [hämtad 2021-02-15].
- Rogoff, Irit, "Turning", *e-flux journal*, november (2008), <https://www.eflux.com/journal/00/68470/turning/> [hämtad 2021-01-08].
- Svanelid, Oscar, "Dynamiska och mindre dynamiska objekt", *Kunstkritikk*, 4/4 2018, <https://kunstkritikk.se/dynamiska-och-mindre-dynamiska-objekt/> [hämtad 2021-01-07].
- Wehr, Anne, "The Geometry of Hope", *Frieze*, 2008-01-08. <https://www.frieze.com/article/geometry-hope> [hämtad 2021-01-07].

## Otryckta källor

- Alves de Almeida, Eduardo Augusto, *Aspectos da Estruturação do Self de Lygia Clark: perspectivas críticas*, masteruppsats (São Paulo, 2013).

- <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-18122013-143444/pt-br.php> [hämtad 2021-01-07].
- Aurelio Soares Jorge, Marco, *Engenho dentro de casa: sobre a construção de um serviço de atenção diária em saúde mental*, masteruppsats (Rio de Janeiro, 1997) <https://portalteses.icict.fiocruz.br/pdf/FIOCRUZ/1997/jorgemasn/capa.pdf> [hämtad 2021-01-11].
- Clark, Lygia, *Lygia Clark – Memória do corpo: glossário de casos clínicos*, red. Gina Ferreira (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996).
- Clark, Lygia, "15 de junho (1972)", *Diarios*, i Lygia Clarks arkiv.
- Clark, Lygia "1960", *Diarios*, Lygia Clarks arkiv.
- Clark, Lygia "Carta para Guy Brett", Rio de Janeiro, 1981. Lygia Clarks arkiv.
- Claro, Mauro, *Dissolução da Unilabor: crise e falência de uma autogestão operária – São Paulo, 1963–1967*, doktorsavhandling (São Paulo: USP, 2012). <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-04032013-103923/pt-br.php> [hämtad 2021-01-07].
- Dardot Magalhães Carneiro, Marilá, *A de Arte: A Coleção Duda Miranda*, masteruppsats (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003).
- "Exame de Consciência do Técnico", *Comunidade*, oktober–november, 1962, s. 3. Mauro Claros arkiv.
- Ferreira, Gina, "Introdução", i Lygia Clark, *Lygia Clark – Memória do corpo: glossário de casos clínicos*, red. Gina Ferreira (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1996) s. 4-6.
- "Institucional" 654/1976 i Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro arkiv.
- Lopes da Silva, Alfredo, *Ad memoriam Unilabor: Nascimento e fim* (São Paulo, odat.) Mauro Claros arkiv.
- "Lygia Pape", *MAM Cursos*, 1970/188. Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro arkiv.
- O. Luna, João Carlos de, *O Udigrudi da pernambucália: história e música do Recife. (1968-1976)*, masteruppsats (Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2010) [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7850/1/arquivo780\\_1.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7850/1/arquivo780_1.pdf) [hämtad 2021-01-28].
- "O Problema da Unidade!", *Comunidade*, oktober, (1962) Mauro Claros arkiv.
- Palumbo, Carmen, *A Amazônia como lugar de conflito: o caso do Naturalismo Integral*, masteruppsats (São Paulo: USP, 2018) [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde05122018094311/publico/2018\\_CarmenPalumbo\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde05122018094311/publico/2018_CarmenPalumbo_VOrig.pdf) [hämtad 2021-01-08].
- Pape, Lygia, *Catiti Catiti, na Terra dos Brasis*, masteruppsats (Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980). Lygia Papes arkiv.
- Pape, Lygia, "Curso: linguagem e criação", 1970, Lygia Papes arkiv.
- Pape, Lygia, "Universidade Santa Úrsula, Vice-Reitoria Acadêmica Departamento: Análise e Representação da Forma Curso de Arquitetura Disciplina: Plástica I", odat.
- Pape, Lygia, "Questionario Plástica IV", Lygia Papes arkiv.

- Pereira dos Santos, João Batista, *Relatório sobre as atividades desenvolvidas pelo centro social cristão operário*, (São Paulo, 1960) Mauro Claros arkiv.
- Pereira dos Santos, João Batista, "A Suécia rumo ao comunitarismo", *Comunidade*, Maj-Juni (1963). Mauro Claros arkiv.
- Pereira dos Santos, João Batista "O Movimento comunitario". *Comunidade*, oktober (1962). Mauro Claros arkiv.
- Projeto para o espaço carioca*, utst. katalog (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro, 1978). Museu de Arte Modernas arkiv.
- "Representação da forma: Curso de arquitetura: Disciplina: Plástica I", odat. Lygia Papes arkiv.
- Rolnik, Suely, *La mémoire du corps*, doktorsavhandling (Paris: UER de Sciences Humaines Cliniques, Sorbonne, Université de Paris VII, 1978). Lygia Clarks arkiv.
- Rosa dos Machado, Vanessa, "Parangolés" ao "Eat me: a gula ou a luxúria?" – mutações do "popular" na produção de Lina Bo Bardi, Hélio Oiticica e Lygia Pape nos anos 1960 e 1970, doktorsavhandling (São Paulo: USP, 2010). <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-10112014-144001/pt-br.php> [hämtad 2021-01-07].
- Soares Jorge, Marco Aurelio, *Engenho dentro de casa: sobre a construção de um serviço de atenção diária em saúde mental*, masteruppsats (Rio de Janeiro: Escola Nacional de Saúde Pública, 1997) <https://portaldes.usp.br/pdf/FIOCRUZ/1997/jorgemas/capa.pdf> [hämtad 2021-01-11].
- Transkription av Mauro Claros intervju med Waldenes Japiassu, 1997-06-21 Mauro Claros arkiv.
- Transkription av Mauro Claros intervju med Gontran Guanes Neto 1997-05-05. Mauro Claros arkiv.
- Transkription av Mauro Claros intervju med Alfredo Lopes da Silva 1998-05-29. Mauro Claros arkiv.
- Transkription av Aureliano Menezes intervju med Geraldo de Barros, 1976-04. Mauro Claros arkiv.
- Transkription av Marcia Sá Cavalcante Schubacks "Samtal och cello i Lygia Papes installation *Trêia 1C* på Moderna Museet" 2018-03-24. Oscar Svanelid Medinas arkiv.
- Transkription av Regina Pontes och Mauro Claros intervju med Antonio Bioni, 1997-04-26. Mauro Claros arkiv.
- Yara Urcci, Michelle, *Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940*, masteruppsats (São Paulo: USP, 2009) [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03022010-140157/publico/MICHELLE\\_YARA\\_URCCI.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-03022010-140157/publico/MICHELLE_YARA_URCCI.pdf) [hämtad 2020-08-20].



## Tryckta källor

- Abel, Ulf, *Ikonen: den besjälade bilden: essäer och uppsatser om ortodox kyrkokonst* (Skellefteå: Artos, 2006).
- Acízelo de Souza, Roberto, "Indigenism and the Search for Brazilian identity" i *Brazilian Literature as World Literature*, red. Eduardo F. Coutinho (New York: Bloomsbury Academic; an imprint of Bloomsbury Publishing, Inc., 2018), s. 71-96.
- Adorno, Theodor, *Estetisk teori*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Glänta Produktion, 2019).
- Agamben, Giorgio, *Homo sacer: den suveräna makten och det nakna livet*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Daidalos, 2010).
- Agnost, Adrian, "Hélio Oiticica: dobrar a moldura, de Irene V. Small" i *ARS*, 15:30, (2017), s. 293-300 <https://www.scielo.br/pdf/ars/v15n30/2178-0447-ars-15-30-00293.pdf> [hämtad 2021-01-07].
- Alvarenga, Rodrigo, "Da biopolítica à necropolítica contra os povos indígenas durante a ditadura militar brasileira (1964–1985)" *Ciências Sociais Unisinos*, 55:2 (2019), s. 212-222.
- Almeida da Silva, Ivaneide, "Alguns princípios da educação feminina do Colégio Nossa Senhora da Piedade" i *Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH – Associação Nacional de História*, red. Marieta de Moraes Ferreira (São Paulo: ANPUH-SP, 2011) s. 1-11. [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300893153\\_ARQUIVO\\_AlgunsPrincipiosdaEducacaoColegiodaPiedade.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300893153_ARQUIVO_AlgunsPrincipiosdaEducacaoColegiodaPiedade.pdf) [hämtad 2021-01-08].
- Amann, Edmund & Baer, Werner, "Neoliberalism and its Consequences in Brazil", *Journal of Latin American Studies*, 34 (2002), s. 945-959.
- Amor, Mónica, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944–1969* (Oakland: University of California Press, 2016).
- de Andrade, Oswald, "Det antropofaga manifestet", övers. Marcia Sá Cavalcante Schuback & Jonatan Habib Enqvist, *Glänta*, 3:5 (2005), s. 5-10.
- Anker, Elisabeth S. & Felski, Rita, "Introduction" i *Critique and Postcritique*, red. Elisabeth S. Anker & Rita Felski (Durham: Duke University Press, 2017), s. 1-28.
- Arantes, Otilia, *Mário Pedrosa: itinerário crítico* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).
- Arvatov, Boris, *Art and Production* (1926) (London: Pluto Press, 2017).
- Arvatov, Boris, "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)" (1925), övers. Christina Kiaer, *October*, 81 (1997), s. 119-128.
- Asbury, Michael "O Hélio não tinha ginga" i *Fios Soltos: A Arte de Helio Oiticica*, red. Paula Braga (São Paulo: Perspectiva, 2008), s. 27-51.
- Atkinson, Dennis *Art, Equality and Learning: Pedagogies Against the State* (Rotterdam: Sense Publishers, 2011).
- Bachelard, Gaston, *Rummets poetik*, övers. Alf Thoor (Lund: Skarabé, 2000).
- Bann, Stephen, "Brief Chronology" i *The Tradition of Constructivism* (1974), red. Stephen Bann (New York: Da Capo Press, 1990), s. xv–xviii.

- Bann, Stephen "Preface: Constructivism and the New Man" i *The Tradition of Constructivism*, red. Stephan Bann (New York: Da Capo Press, 1990), s. xix-xlix.
- de Barros, Geraldo, "Da retomada de alguns objetos – forma da arte concreta" (1979) i Geraldo de Barros, *Isso*, red. Fabiana de Barros (São Paulo: Sesc, 2013), s. 281-285.
- de Barros, Geraldo, "Da produção em massa de uma pintura" (1968), i *Isso*, red. Fabiana de Barros (São Paulo: Sesc, 2013), s. 279-280.
- Beech, Dave, *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics* (Chicago: Haymarket Books, 2016).
- Benjamin, Walter, "Författaren som producent" (1937) i *Essayer om Brecht* (Lund: Arkiv förlag/A-Z förlag; 1971), s. 89-108.
- Bendjouya Gutierrez, Ester Judite, "A Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura e os seus primeiros tempos (1973-1985)" i *A construção de um novo olhar sobre o ensino de Arquitetura e Urbanismo no Brasil: Os 40 anos da ABEA*, red. Ana Maria Reis de Goes Monteiro et al. (Brasília, ABEA, 2013), s. 18-59.
- Beetham, Sarah, "From Spray Cans to Minivans: Contesting the Legacy of Confederate Soldier Monuments in the Era of 'Black Lives Matter'", *Public Art Dialogue: The Dilemma of Public Art's Permanence*, 6:1 (2016), s. 9-33.
- Berry, Josephine, *Art and (Bare) Life: A Biopolitical Inquiry* (Berlin: Sternberg Press, 2018).
- Biesta, Gert, *Letting Art Teach – Art Education 'after' Joseph Beuys* (Arnhem, Artez Press, 2017).
- Boersma, Linda S., *Suprematism and Neoplasticism: Malevich and De Stijl* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 2017).
- Borelius, Ulf, *Om befrielseologins uppkomst i Latinamerika: en sociologisk analys av religiös förändring*, doktorsavhandling. (Göteborg: Göteborgs universitet, 2016).
- Bishop, Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).
- Bill, Max, *Form, Function, Beauty = Gestalt* (London: AA Publications, 2010).
- Bill, Max, "Beleza provinda da função e beleza como função", *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, 2 (1951), s. 61-64.
- Bittencourt, Nivia Maria, *A vassoura da bruxa: a ciência da cura na arte de Lygia Clark*, doktorsavhandling (Rio de Janeiro: NovaMente Editora, 2002).
- le Blanc, Aleca, "The Material of Form: How Concrete Artists Responded to the Second Industrial Revolution in Latin America", i *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*, red. Pia Gotscheller et al., utst. katalog (Los Angeles, California: The Getty Conservation Institute and the Getty Research Institute, 2017), s. 1-25.
- Blessing, Jennifer, "Gina Pane's Witnesses: The Audience and Photography", *Performance Research – A Journal of Performing Arts*, 7:4 (2002), s. 14-26.
- Bloch, Ernst, "Utopisk funktion i materialismen" i *RADIX*, 3-4, (1978).
- Blühová, Irena, "A School for Becoming Human': The Socialist Humanism of Irena Blühová's Bauhaus Photographs" i *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body*

- Culture in Modernism's Legendary Art School*, red. Elizabeth Otto & Patrick Rössler (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), kapitel 13.
- Bois, Yve-Alain, "Nostalgia of the Body", *October*, 69 (1994), s. 85-109.
- Braidotti, Rosi, *The Posthuman* (Cambridge: Polity, 2013).
- Brett, Guy, "Six Cells" i *Lygia Clark*, red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 17-35.
- Brett, Guy, "Hélio Oiticica: Reverie and Revolt" *Art in America*, 77:1 (1989), s. 110-121.
- Brito, Ronaldo, *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985) (São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999).
- Brito, Ronaldo, "Neo-concretism, Apex and Rupture of the Brazilian Constructive Project" i *October*, 161 (2017), s. 89-142.
- Buchloh, Benjamin, "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde", *October*, 37 (1986), s. 41-52.
- Burns, Kathryn, *Colonial Habits: Convents and the Spiritual Economy of Cuzco, Peru* (Durham: Duke University Press, 1999).
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
- Cabañas, Kaira, *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2018).
- Cabañas, Kaira, "Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt", *October*, 153 (2015), s. 42-64.
- Calirman, Claudia, *Brazilian Art Under Dictatorship – Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (Durham: Duke University Press, 2012).
- de Campos, Augusto, "Pontos – periferia – poesia concreta" (1956) i *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950–1960)*, red. Haroldo de Campos, Décio Pignatari & Augusto de Campos (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006), s. 17-25.
- de Campos, Haroldo, "Ezra Pound Cantares" i *Poesia/Ezra Pound. Introdução*, red. Augusto de Campos (São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983), s. 141-212.
- de Campos, Haroldo "Tradução, transcrição, transculturação" i *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), s. 155-157.
- de Campos, Haroldo "Tradução: fantasia e fingimento" (1983) i *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), s. 27-36.
- de Campos, Haroldo, "A 'Língua Pura' na Teoria da Tradução de Walter Benjamin" (1997) i *Haroldo de campos: transcrição*, red. Marcelo Tápia & Thelma Médici Nóbrega (São Paulo: Perspectiva, 2015), s. 157-172.
- de Campos, Haroldo, "O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Teoria da linguagem em Walter Benjamin" *Revista USP*, 15 (1992), s. 77-84.

- Camnitzer, Luis, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation* (Austin: University of Texas Press, 2007).
- Cândida, Ana ”Controversies of a Juror: Alfred Barr Jr at the 4th São Paulo Bienal de Avelar”, *Third Text*, 26:1 (2012), s. 29-39.
- Candido, Antonio, *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964).
- Cancian, Renato, ”Conflito Igreja – Estado no período da ditadura militar revisitando aspectos teóricos das abordagens institucionais” *USP – Ano VII*, 11 (2016), s. 95-116.
- Cavalcanti, Lauro, ”Lygia Pape: em busca do poema” i *Concinnitas*, 28 (2016), s. 9-15.
- Cavalcanti, Lauro, ”Lygia Pape: In Pursuit of the Poem” i *Lygia Pape: Magnetized Space*, red. Manuel J. Borja-Villel & Teresa Velásquez, utst. kat. (Zürich: JRP Ringier, 2014), s. 293-303.
- Charoux, Lothar et al. ”Rupturamanifestet” (1952), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 85.
- Clark, Lygia, *Meu doce rio* (Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984).
- Clark, Lygia ”Letter to Mondrian” (1959) i *Lygia Clark*, red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 114-116.
- Clark, Lygia & Oititica, Hélio, *Cartas: 1964–1974* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996).
- Clark, Lygia, ”Conference Given in the Belo Horizonte National School of Architecture” (1956) i *Lygia Clark*, red. Borja-Villel, Manuel J. & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 71-73.
- Clark, Lygia *Planets död*, (1960), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 93.
- Claro, Mauro, *Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão* (São Paulo: Senac, 2004).
- ”Constructivism” i *The Oxford Companion to Western Art* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2001).
- ”Constructivism” i *A Dictionary of the Avant Gardes: [Music, Film, Visual Arts, Dance, Theater]*. 2 uppl. (New York: Schirmer, 2000).
- Cordeiro, Waldemar, ”Abstraktionismen ännu en gång” (1949), övers. Hans Berggren i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 82-85.
- Cornell, Peter, ”Geometrisk utopi”, *GP Expressen*, 9/3 2018. <https://www.expressen.se/kultur/konst/konkretism-en-utopi-for-det-goda-samhallet> [hämtad 2021-01-07].
- Crary Jonathan, *24/7: senkapitalismen och sömnens slut* (Stockholm: OEI editör, 2016).
- Daichendts, James G., *Artist-Teacher: A Philosophy for Creating and Teaching* (Bristol: Intellect Books, 2010).
- Danius, Sara ”Fredric Jameson och det postmoderna” i *Svar på frågan: Vad var det postmoderna?*, red. Sven Olov Wallenstein (Stockholm: Axl Books, 2009).

- Dávila, Arlene, *Latinx Art: Artists, Markets, and Politics* (Durham och London: Duke University Press, 2020).
- Davila, Thierry, "The Therapeutical Relationship: Lygia Clark" i *Pulse: Art, Healing and Transformation*, red. Jessica Morgan, utst. kat. (Göttingen: Steidl; Boston: Institute of Contemporary Art, 2003), s. 37-43.
- Deleuze, Gilles och Guattari, Félix, "Percept, affekt, begrepp" i *Deleuze och mångfaldens veck*, red. Helena Mattsson & Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Axl Books, 2008), s. 195-242.
- "'Despertar fagulhas como gatilhos poéticos' – entrevista com Nelson Felix", *Concinnitas*, 1: 28 (2016), s. 44-48.
- Diálogo concreto: design e construtivismo no Brasil*, red. Daniela Name, uts. katalog (São Paulo: Itaú Cultural, 2008).
- Doyle, Dennis M, "The Concept of Inculturation in Roman Catholicism: A Theological Consideration", *U.S. Catholic Historian*, 30:1 (2012), s. 461-479.
- Durand, José Carlos, "Business and Culture in Brazil" i *Art and Business: An International Perspective on Sponsorship*, red. Rosanne Martorella (Westport, Conn.: Praeger; 1996), s. 65-82.
- Education*, red. Allen, Felicity (London: Whitechapel Gallery, 2011).
- Esposito, Roberto, *Bíos: Biopolitics and Philosophy* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).
- Esposito, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community* (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010).
- Fagerström, Linda, *Randi Fisher – svensk modernist*, doktorsavhandling (Lund: Lunds universitet, 2005).
- Favaretto, Celso Fernando, *Tropicália: alegoria, alegria* (São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979).
- Fédida, Pierre, "L'informe agissant, la mise en œuvre de l'informe" i *L'art Médecine – Actes du colloque* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2000).
- Fédida, Pierre, "Le Cannibale mélancolique" i *L'Absence* (Paris: Gallimard, 1978).
- Felski, Rita, *The Limits of Critique* (Chicago: University of Chicago Press, 2015).
- Fer, Briony, "Metaphor and Modernity: Russian Constructivism" i *Oxford Art Journal*, 12:1 (1989), s. 14-30.
- Ferreira, Glória, "Irreverence and Marginality" i *Lygia Pape: A Multitude of Forms*, red. Iria Candela, utst. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2017), s. 46-51.
- Figueirêdo da Silva, Fabíola, "Psicologia no contexto da ditadura civil-militar e ressonâncias na contemporaneidade", *Psicologia: Ciência e Profissão*, 37 (2017), s. 82-90. <https://doi.org/10.1590/1982-3703060002017> [hämtad 2021-01-11].
- Fiori Arantes, Pedro, *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões* (São Paulo: Editora 34, 2002).

- Forgács, Éva "Romantic Peripheries: The Dynamics of Enlightenment and Romanticism in East-Central Europe" i *Decentring the Avant-garde*, red. Per Bäckström & Benedikt Hjartarson (Amsterdam: Editions Rodopi, 2014), s. 55-74.
- Foster, Hal, "Change at MoMA", *London Review of Books*, 41:21 (2019). <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n21/hal-foster/change-at-moma> [hämtad 2021-02-04].
- Foucault, Michel, "Samhället måste försvaras": *Collège de France 1975–1976*, övers. Karl Lydén (Hägersten: Tankekraft, 2008).
- Foucault, Michel, *Säkerhet, territorium, befolkning: Collège de France 1977–1978*, övers. Kim West (Stockholm: Tankekraft, 2010).
- Foucault, Michel, *Sexualitetens historia Bd 1 Viljan att veta*, övers. Britta Gröndahl [Ny utg.]. (Göteborg: Daidalos, 2002).
- Foucault, Michel, *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981–1982*, red. Frédéric Gros, övers. Graham Burchell (New York: Palgrave-Macmillan, 2005).
- Foucault, Michel, "The Birth of Social Medicine" i *The Essential Works of Foucault, 1954–1984 Vol. 3 Power*, red. James D. Faubion, övers. Robert Hurley et al. (London: Penguin, 2002), s. 134-156.
- Foucault, Michel, *Vansinnets historia under den klassiska epoken*. övers. Carl G. Liungman, 6., översedda uppl. (Lund: Arkiv, 2010).
- Foucault, Michel, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, red. Colin Gordon, övers. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980).
- Foucault, Michel, "Nietzsche, Genealogy, History" i *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, red. Donald F. Bouchard, övers. Donald F. Bouchard & Simon Sherry (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977), s. 139-164.
- Frampton, Kenneth, Allen, Stan & Foster, Hal "A Conversation with Kenneth Frampton" *October*, 106 (2003), s. 35-58.
- Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth- and Twentieth Century Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995).
- Frampton, Kenneth, "Mot en kritisk regionalism: sex punkter för en motståndets arkitektur" i *Arkitekturteorier* (Stockholm: Raster förlag, Kairos 5, 1999), s. 119-138.
- Frank, Peter, "Geometric Literature: From Concrete Poetry to Artist's Books" i *Beyond geometry: Experiments in form, 1940s–70s*, red. Lynn Zelensky (Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2004), s. 155-168.
- Freitas, Artur, *Arte de guerrilha vanguarda e Conceitualismo no Brasil* (São Paulo: EDUSP, 2013).
- Frostling-Henningsson, Maria, *Kvalitativa metoder: introspektion, poesi, netnografi, collage och skuggning* (Lund: Studentlitteratur, 2017).
- Gabrielsson, Catharina, *Att göra skillnad: det offentliga rummet som medium för konst, arkitektur och politiska föreställningar*, doktorsavhandling (Stockholm: Arkitekturskolan, Kungliga Tekniska högskolan, 2006).

- Gale, John & Sanchez, Beatriz, "The Meaning and Function of Silence in Psychotherapy with Particular Reference of a Therapeutic Community Treatment Programme", *Psychoanalytic Psychotherapy*, 19:3 (2005), s. 205-220.
- Geiger, Anna Bella, *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações* (Rio de Janeiro: Casa Palavra, 2007).
- Glaser, Barney G. & Strauss, Anselm L., *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research* (New Brunswick, N.J.: Aldine Transaction, 2006).
- Golder, Ben, "Foucault and the Genealogy of Pastoral Power" *Radical Philosophy*, 10 (2) (2007), s. 157-176.
- Gonçalves da Silva, Vagner, "Religion and Black Cultural Identity. Roman Catholics, Afro-Brazilians and Neopentecostalism", *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*. 11:2 (2014).
- Gough, Maria, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* (Berkeley: University of California Press, 2005)
- Gough, Maria, "In the Laboratory of Constructivism: Karl Iognason's Cold Structures", *October*, 84 (1998), s. 90-117.
- Gramsci, Antonio *Os Intelectuais e a Organização da Cultura* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Ano, 1995).
- Guattari, Félix & Rolnik, Suely, *Molecular Revolution in Brazil*, övers. Karel Clapshow & Brian Holmes (Los Angeles: Semiotext(e), 2008).
- Gullar, Ferreira, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcretas* (1985) (Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998).
- Gullar, Ferreira et al. "Neokonkret manifest" (1959), övers. Hans Berggren i *Concrete matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 89-92.
- Gullar, Ferreira "Teoria do não-objeto" i Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcretas* (Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998), s. 289-294.
- Gullar, Ferreira, "Lygia Clark – uma experiência radical" i Ferreira Gullar, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcretas* (Rio de Janeiro: Editora Revan, 1998), s. 269-282.
- Gurney, Kim, "Zombie Monument: Public Art and Performing the Present", *Cities*, 77 (2018), s. 33-38.
- Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late 20th Century* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016).
- Harris, Laura "At the Egg's edge: Lygia Clark's Indiscretions" *Women & performance*, 24:2-3, (2014), s. 167-185.
- Heiberg, Jeanne, "Colors: The Many Faces of Joy" *Catechist*, 38:2 (2004), s. 24-26.
- Herkenhoff, Paulo "Lygia Clark" i *Lygia Clark*, red. Manuel J. Borja-Villel & Nuria Enguita Mayo, utst. kat. (Barcelona: Fundació Antonio Tàpies, 1998), s. 36-58.
- Hoffmann, Rodolfo, "Distribuição de renda e crescimento econômico", *Estudos Avançados*, 15:41 (2001), s. 67-76. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_)

- arttext&pid=S0103-40142001000100007&lng=en&nrm=iso [hämtad 2021-01-08].
- Hopkins, Amanda, "Bienale de São Paulo" i *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures*, red. Daniel Balderston, Mike Gonzalez & Ana M. López (London: Routledge, 2000), s. 191-192.
- Hübinette, Tobias, "Reflektioner kring den svenska biopolitikens historia speglad genom institutionaliseringen av internationell adoption" i *Studier om rasism: tvärvetenskapliga perspektiv på ras, vithet och diskriminering*, red. Tobias Hübinette & Andréaz Wasniowski (Malmö: Arx förlag, 2018), s. 69-86.
- Jameson, Fredric, *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994).
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: Univ. of California Press, cop., 1993).
- Johannesson, Lena, "On the Irrational Remainder and the Instrumentalised Ego" i *Subjectivity and methodology in art history*, red. Dan Karlholm & Margaretha Rossholm Lagerlöf, (Stockholm: Konstvetenskapliga institutionen, Stockholms Universitet, 2003), s. 69-85.
- Jones, Jonathan, "Radical Geometry review – South American Art to Set Your Mind Free", *The Guardian*, 4/7 2014. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/04/radical-geometry-review-modern-art-south-america-royal-academy> [hämtad 2021-01-07].
- Junqueira Bastos, Maria Alice & Verde Zein, Ruth, *Arquiteturas após 1950* (São Paulo; Perspectiva, 2011).
- Joyeux Prunel, Béatrice, "Art History and the Global: Deconstructing the Latest Canonical Narrative", *Journal of Global History*, 14 (2019), s. 413- 435.
- Kac, Eduardo, *Signs of Life: Bio Art and Beyond* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007)
- Kafka, Franz, *Processen*, övers. Hans Blomqvist, 2. uppl., (Lund: 2010, Bakhåll).
- Karpova, Yulia *Comradely Objects: Design and Material Culture in Soviet Russia, 1960s–80s* (Manchester: Manchester University Press, 2020).
- Kiaer, Christina, *Imagine no Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005).
- Kjellén, Rudolf, *Staten som livsform, Politiska handböcker III* (Stockholm: Hugo Geber, 1916).
- Kravis, Nathan, *On the Couch: A Repressed History of the Analytic Couch from Plato to Freud* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2017).
- Kristeva, Julia, "Stabat Mater" i *Stabat mater och andra texter*, red. Ebba Witt-Brattström, övers. Ann Runnqvist-Vinde (Stockholm: Natur och kultur, 1990), s. 33-63.
- Kristeva, Julia, "Motherhood According to Giovanni Bellini" i *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, red. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), s. 237-270.
- Kristeva, Julia, "Women's Time", *Signs*, 7:1 (1981), s. 13-35.
- Kristoffersson, Sara, *IKEA: en kulturhistoria* (Stockholm: Atlantis, 2015).



- Kuoni, Carin, *Energy Plan for the Western man – Joseph Beuys in America* (New York: Four Walls Eight Windows, 1993).
- Lacan, Jacques, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (London: Hogarth, 1977).
- Lammert, Angela, "The 'Swiss Watchmaker' and the 'Jungle in Construction' – Max Bill and Modernism in Brazil or What is Modern art?" i *Das Verlangen nach Form: Neo-concretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien = O desejo da forma*, red. Robert Kudielka, Angela Lammert & Luiz Camillo Osorio ( Berlin: Akademie der Künste, 2010), s. 259-269.
- Larsen, Lars Bang, "True Rulers of Their Own Realm: Political Subjectivation in Palle Nielsen's The Model: A Model for a Qualitative Society" *Afterall*, 16 (2007), s. 120-126.
- Larsen, Lars Bang, Nielsen, Palle, & Plasencia, Clara, *The Model: A Model for a Qualitative Society (1968)* (Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2010).
- Lefebvre, Henri, *The Production of Space* (Oxford: Basil Blackwell, 1991).
- Lemke, Thomas, "From State Biology to the Government of Life: Historical Dimensions and Contemporary Perspectives of 'Biopolitics'", *Journal of classical sociology*, 10:4 (2010), s. 421-438.
- Leon, Ethel, *IAC primeira escola de design do Brasil* (São Paulo; Blucher, 2014).
- Lepecki, André "Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance" i *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, red. Cornelia H. Butler & Luis Pérez-Oramas, utst.kat. (New York: Museum of Modern Art, 2014), s. 278-287.
- Lira da Silva, Berenice & Ximenes da Silva, Alessandra, "A Política Nacional de Saúde Mental: uma reflexão acerca dos retrocessos nos governos Temer e Bolsonaro", *Serviço Social em Revista Londrina*, 23:1 (2020), s. 99-119.
- Lodder, Christina, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale U.P, 1983).
- Lodder, Christina, "El Lizzitzky and the Export of Constructivism" i *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, red. Nancy Lynn Perloff & Brian M. Reed (Los Angeles, Calif.: Getty Research Institute, 2003), s. 27-46.
- Lorca, German, *A São Paulo de German Lorca* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2013).
- Loschiavo dos Santos, Maria Cecilia, *Móvel moderno no Brasil* (São Paulo: Senac, 2017).
- Löwy, Michael, *The War of Gods: Religion and Politics in Latin America* (London: Verso, 1996).
- Mai, James L., "Max Bill and the Mathematical Aesthetic", *Journal of Mathematics and the Arts*, 4:2 (2010), s. 109-114.
- Mammi, Lorenzo, "Concret '56: The Root of Form" i *Concreta '56: a raiz da forma*, red. Lorenzo Mammi (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2006), s. 22-50.
- Mansbach, Steven A., *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans, ca. 1890–1939*. (New York: Cambridge Univ. Press, 1999).

- Marion Young, Iris, "Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation" i *On Female Body Experience "Throwing Like a Girl" and Other Essays* (New York: Oxford University Press, 2005), s. 274-285.
- Martins, Sérgio B., *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949–1979* (Cambridge: The MIT Press, 2013).
- Martins, Sérgio B., "An Anticlass in Avant-Gardism" i *Lygia Pape: A Multitude of Forms*, red. Iria Candela, utst. kat. (New York: Metropolitan Museum of Art, 2017), s. 26.
- Marx, Karl, "De ekonomisk-filosofiska manuskripten" i Sven-Erik Liedman & Björn Linnell (Red.) *Karl Marx: texter i urval* (Stockholm: Ordfront 2003), s. 55-107.
- Massey, Doreen, *For space* (London: SAGE, 2005).
- Mattar, Denise *Lygia Pape: Intrinsecamente anarquista* (Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003).
- Mbembe, Joseph-Achille, *Necropolitics* (Durham: Duke University Press, 2019).
- Medosch, Armin *New Tendencies: Art at the Threshold of the Information Revolution (1961–1978)* (Cambridge, MA: MIT Press, 2016).
- Melo, Walter & Ferreira, Ademir Pacelli, "Clínica, pesquisa e ensino: Nise da Silveira e as mutações na psiquiatria brasileira", *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 16(4), s. 555-569. [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-47142013000400005](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142013000400005) [hämtad 2021-01-11].
- Millroth, Thomas, *Rum utan filial?: "1947 års män"* (Lund: Cavefors, 1977).
- Molina Leal, Bruna & De Antoni, Clarissa, "Os Centros de Atenção Psicossocial (CAPS): estruturação, interdisciplinaridade e intersetorialidade", *Aletheia*, 40 (2013), s. 87-101. <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/aletheia/n40/n40a08.pdf> [hämtad 2021-01-11].
- Morais, Frederico, *Artes plásticas: a crise da hora atual* (Rio de Janeiro: Paz e terra, 1975).
- Morais, Frederico & Gogan, Jessica, *Domingos da Criação. Uma Coleção Poética do Experimental em Arte e Educação* (Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017).
- Morais, Frederico, "O mundo mágico de dona Dinah ou o verdadeiro espaço carioca", *O Globo*, 02/03 1978.
- Moreno, Julio & Outsuka, Lenita, "Geraldo de Barros: o precursor", *Design & interiores*, 6 (1988), s. 40-47.
- Moten, Fred, "Collective Head", *Women & performance*, 26:2-3 (2016), s. 162-171.
- Nelson, Adele "Sensitive and Nondiscursive Things: Lygia Pape and the Reconception of Printmaking", *Art Journal*, 71:3 (2012), s. 26-45.
- Neugärtner, Sandra, "Utopias of a New Society: Lucia Moholy, László Moholy-Nagy, and the Loheland and Schwarzerden Women's Communes" i *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, red. Elizabeth Otto, Patrick Rössler (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), kapitel 4.
- Nilsson, Håkan, *Måleriets rum* (Stockholm: Axl Books, 2009).
- Oititica, Hélio, "Esquema geral da Nova Objetividade" (1967) i Hélio Oititica *Aspiro ao grande labirinto*, red. Luciano Figueiredo (Rio de Janeiro, Rocco, 1986), s. 84-101.

- Olof-Ors, Matilda, "Concrete Matters" i *Concrete Matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 9-13.
- Osborne, Peter, "Living with Contradictions: The Resignation of Chris Gilbert and the Presentation of Politics in Recent Curatorial Practice", *Afterall*, 16 (2007), s. 108-113.
- Osorio, Luiz Camillo, "Lygia Pape: Experimentation and Resistance", *Third Text*, 20:5 (2006) s. 571-583.
- Otto, Elisabeth, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2019).
- Palumbo, Carmen, "A opção terceiro-mundista de Mário Pedrosa", *Arteriais*, 4:6 (2018), s. 131-141.
- Pape, Lygia, *Lygia Pape: Entrevista a Lúcia Carneiro e Illeana Pradilla* (Rio de Janeiro: Novo Aguilar, 1998).
- Patto Sá Motta, Rodrigo, *As universidades e o regime militar: Cultura política brasileira e modernização autoritária* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2014).
- Pedrosa, Mário, "Miljökonst, postmodern konst, Hélio Oiticica" (1966), övers. Hans Berggren i *Concrete matters*, red. Matilda Olof-Ors & Maria Amalia Garcia, utst. kat. (London: Koenig Books, 2018), s. 94-96.
- Pedrosa, Mário, "Discurso aos tupiniquins ou nambás" (1976) i Mário Pedrosa, *Arte, Ensaios: Mário Pedrosa*, red. Lorenzo Mammì (São Paulo: Cosac Naify, 2015), s. 551-559.
- Pedrosa, Mário, "'O Bicho-da-seda' na produção em massa" (1967) i Mário Pedrosa, *Mundo, Homem, Arte em Crise*, red. Aracy Amaral (São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1975), s. 215-220.
- Perlman, Janice, *The Myth of Marginality: Urban Poverty and Politics in Rio de Janeiro* (Berkeley: University of California Press, 1976).
- Pereira dos Santos, João Batista, *A revolução do cristo* (São Paulo: Herder Editora, 1963).
- Pereira dos Santos, João Batista, *Unilabor-- uma revolução na estrutura da empresa* (São Paulo: Duas Cidades, 1962).
- Perennes, Jean Jacques, "Economia e humanismo: uma intuição e um movimento", *Revista Dominicana de Teologia*, 3:5 (2007).
- Peternák, Miklós, "Art, Research, Experiment: Scientific Methods and Systemic Concepts" i *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-70s*, red. Lynn Zelensky, utst. kat. (Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2004), s. 89-111.
- Pignatari, Décio, "Forma, função e projeto geral" (1957) i *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*, red. Haroldo de Campos, Décio Pignatari & Augusto de Campos (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006), s. 109-110.
- Pignatari, Décio, "Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal"(1957) i *Teoria da Poesia Concreta: Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*, red. Haroldo de Campos, Décio Pignatari & Augusto de Campos (São Paulo: Ateliê Editorial, 2006), s. 62-66.
- Piotrowski, Piotr, "Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde" i *Europa! Europa? the Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, red. Sascha Bru (Berlin: de Gruyter, 2009), s. 49-58.

- Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989* (London: Reaktion, 2009)
- Piotrowski, Piotr, "Why Were There No Great Pop Art Curatorial Projects in Eastern Europe in the 1960s?" i *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, red. Annika Öhrner (Huddinge: Södertörns högskola, 2017), s. 21-36.
- Plante, Isabel, "Les Sud-américains de Paris: Latin American Artists and Cultural Resistance in Robho Magazine", *Third Text*, 24:4 (2010), s. 445-455.
- Podesva, Kristina Lee, "A 'Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art'", *Fillip*, 6 (2007).
- do Prado Valladares, Licia, *The Invention of the Favela* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2019).
- Projeto construtivo na arte: 1950–1962*, red. Amaral, Aracy A. (Rio de Janeiro & São Paulo: Museu de Arte Moderna, Pinacoteca do Estado, 1977).
- Moderno: Design for Living in Brazil, Mexico, and Venezuela, 1940–1978*, red. Gabriela Rangel & Jorge F. Rivas Pérez, uts. katalog (New York: Americas Society, 2015).
- Ramos, Nuno, *Verifique se o mesmo* (São Paulo: Editora todavia, 2019).
- Rehmann, Jan, "Can Marx's Critique of Religion Be Freed from Its Fetters?", *Rethinking Marxism*, 23:1 (2011), s. 144-153.
- Reutersvärd, Oscar, *Otto G. Carlsund i fjärrperspektiv* (Åhus: Kalejdoskop, 1988).
- Retsö, Dag, *Brasiliens historia* (Lund: Historiska media, 2011).
- Rheingantz, Paulo Afonso, "Arquitetura da Autonomia: bases pedagógicas para a renovação do atelier de projeto de arquitetura" i *Projetar – desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto*, red. Fernando Lara och Sonia Marques (Rio de Janeiro: Editora Virtual Científica, 2003), s. 42-67.
- Riboldi, Ari, *O bode expiatório: origem de palavras, expressões e ditados populares com nomes de animais* (Porto Alegre: Editora AGE, 2005).
- Rickey, George, *Constructivism: Origins and Evolution*, reviderad utgåva (New York: G. Braziller, 1995).
- Rocha, Maurício & de Guimaraens, Fransisco, "Un Foucault brésilien?" *Michel Foucault no Brasil*, red. Ana Kiffer et al. (São Paulo: Nau Editora/PUC, 2015), s. 37.
- Rodrigues da Silva, Glaucia & Boarini, Maria Lucia, "Proximidade entre os procedimentos terapêuticos de Nise da Silveira e os princípios e diretrizes da Reforma Psiquiátrica" i *Clio-Psyché: Discursos e práticas na história da psicologia*, red. Ana Maria Jacó-Vilela & Dayse de Marie Oliveira (Rio de Janeiro: Eduerj, 2018), s. 323-339.
- Rodrigues, Renato, "The Fotoformas of Geraldo de Barros: Photographic Experimentalism and the Abstract Art Debate in Brazil" *Leonardo* 44:2 (2011), s. 152–160.
- Rolnik, Suely, "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica", *Concinnitas*, 1:26 (2015), s. 104-112.
- Rolnik, Suely, "Politics of Flexible Subjectivity: The Event-Work of Lygia Clark" i *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, red. Terry

- Smith, Okwui Enwezor & Nancy Condee (Durham: Duke University Press, 2008), s. 97-112.
- Rivera, Tania, "Ethics, Psychoanalysis and Postmodern Art in Brazil: Mário Pedrosa, Hélio Oiticica and Lygia Clark", *Third Text: 'Bursting on the Scene': Looking Back at Brazilian Art*, 26:1 (2012), s. 53-63.
- Rose, Julian, "Objects in the Cluttered Field: Claes Oldenburg's Proposed Monuments" *October*, 140 (2012), s. 113-138.
- Sadaike, Patrícia, "1964: Os impactos do golpe militar na carreira academica e artistica do arquiteto Vilanova Artigas", *Projeto Historia*, 29:1 (2004), s. 257-264. <https://docplayer.com.br/27838852-1964-os-impactos-do-golpe-militar-na-carreira-academica-e-artistica-do-arquiteto-vilanova-artigas-patricia-sadaike.html> [hämtad 2021-02-10].
- Schneider, Ronald, *The Political System of Brazil. Emergence of a 'Modernizing' Authoritarian Regime, 1964-1970* (New York: Columbia University Press, 1971).
- Scigliano Carneiro, Beatriz, *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*, doktorsavhandling (São Paulo: Editora Imaginário, 2004).
- Šerban, Alina, "Sigma Group: Negotiating New Spaces for Art", *Third Text: Actually Existing Artworlds of Socialism*, 32:4 (2018), s. 485-499.
- Self-Help Housing: A Critique*, red. Peter M. Ward (London; Alexandrine Press Book, Mansell Publishing Ltd., 1982).
- Silva Passos, Elizete, "A educação das virgens: um estudo do cotidiano do Colégio Nossa Senhora das Mercês", *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, 75:179-81 (1994), s. 301-306.
- Small, Irene, *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (Chicago, The University of Chicago, 2016).
- Smith, Nicholas, "Phenomenology of Pregnancy: A Cure for Philosophy?" i *Phenomenology of Pregnancy*, red. Nicholas Smith & Jonna Bornemark (Huddinge: Södertörns högskola, 2016), s. 15-49.
- Spitz, René, *Hfg Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design, 1953-1968* (Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002).
- Stewart, Danielle, "Geraldo de Barros: Photography as Construction", *Hart*, 2 (2018), s. 73-92.
- Svanelid Oscar, "AnthroPOPhagous: Political Uses of Pop Art in the Aftermath of the Brazilian Military Coup d'État of 1964, i *Art in Transfer in the Era of Pop: Curatorial Practices and Transnational Strategies*, red. Annika Öhrner (Huddinge: Södertörns högskola, 2017), s. 215-237.
- de Souza, Roberto Acízelo, "Indigenism and the Search for Brazilian identity" i *Brazilian Literature as World Literature*, red. Eduardo F. Coutinho (New York, Bloomsbury Academic, 2018), s. 71-96.
- Shtromberg, Elena, "Spatial Effects Navigating the City in Cildo Meireles's Arte Física: Caixas de Brasília/Clareira" i *The Utopian Impulse in Latin America*, red. Kim Beuchnesne & Alessandra Santos (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011), s. 187-202.

- Stahre, Ulrika, "Konst för konstens skull", *Aftonbladet*, 5/3 2018.  
<https://www.aftonbladet.se/kultur/konst/a/rLemMm/konst-for-konstens-skull>  
[hämtad 2021-01-07].
- Tattara, Martino, *Architectural Design*, 81:1 (2011), s. 46-55.
- Taylor, Brandon, *After Constructivism* (London: Yale University Press, 2014).
- The Cambridge Companion to Jesus*, red. Markus Bockmuehl (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).
- The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, red. Pérez-Barreiro, Gabriel, utst. kat. (New York: Grey Art Gallery, New York University, 2007).
- The Tradition of Constructivism*, red. Stephen Bann (New York: Da Capo Press, 1990).
- Tenreiro: o mestre da madeira*, red. Teixeira Leite, José Roberto et al. (São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999).
- Terenzi Stuchi, Fabiana, *Revista Habitat: um olhar moderno sobre os anos 50 em São Paulo*, doktorsavhandling (São Paulo, FAUUSP, opubl. 2006) <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-14052010-102629/pt-br.php> [hämtad 2021-01-08].
- Tid & plats: Rio de Janeiro 1956–1964*, red. Annika Gunnarsson & Paulo Venancio Filho (Stockholm: Moderna Museet, 2008).
- Tierney, Thomas F., "Roberto Esposito's 'Affirmative Biopolitics' and the Gift", *Theory, Culture & Society*, 33:2 (2016), s. 53-76.
- Toscano, Alberto, "The Promethean Gap: Modernism, Machines, and the Obsolescence of Man", *Modernism/Modernity*, 23:3 (2016), s. 593-609.
- Torres-García, Joaquín, "The Constructive Art Group – Joint Collaborative Work" (1933) i *The Tradition of Constructivism*, red. Stephen Bann (New York: Da Capo Press, 1990), s. 194-199.
- Tronto, Joan C., *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (London: Routledge, 1993).
- Ulm Design: The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968*, red. Herbert Lindinger, Herbert (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991).
- Vanel, Hervé, "Cybernetic Bordello: Nicolas Schöffer's Aesthetic Hygiene" i *France and the Visual Arts Since 1945: Remapping European Postwar and Contemporary Art*, red. Catherine Dossin (New York: Bloomsbury Visual Arts, Bloomsbury Publishing Inc, 2020), kapitel 6.
- Vishmidt, Marina, *Speculation as a Mode of Production: Forms of Value Subjectivity in Art and Capital* (Chicago: Haymarket Books, 2019).
- Viveiro de Castro, Eduardo *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural* (São Paulo: Ubu editora, 2018).
- Wadstein MacLeod, Katarina, *Bakom gardinerna: hemmet i svensk konst under nittonhundratalet* (Stockholm: Bokförlaget Atlas, 2018).
- Wallenstein, Sven-Olov, *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar* (Stockholm: Eriksson & Ronnefalk, 2002).

- Weber, Max, *Den protestantiska etiken och kapitalismens anda*, övers. Agne Lundquist (Lund, Argos, 1978).
- Werckmeister, O. K. ”Degenerate Art’: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany / ’Entartete Kunst’: Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland”, *The Art Bulletin*, 79:2 (1997), s. 337-341.
- Wichmann, Hans, *System-Design Bahnbrecher: Hans Gugelot 1920–65* (Basel/Boston: Birkhäuser, 1987).
- Winnicott, Donald, ”Ego Distortion in Terms of True and False Self”(1960) i *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development* (London: Hogarth Press, 1965), s. 141-263.
- Wollner, Alexandre, *Design visual 50 anos* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003).
- Work*, red. Friederike Sigler (London: Whitechapel Gallery, 2017).
- Work ethic*, red. Helen Molesworth (Maryland: The Baltimore Museum of Art, Baltimore 2003).
- Yates, Christopher, ”Stations of the Self: Aesthetics and Ascetics in Foucault’s Conversion Narrative”, *Foucault Studies*, 8 (2010), s. 78-99.
- Zelevansky, Lynn, ”Beyond geometry: Objects, Systems, Concepts” i *Beyond geometry: Experiments in Form, 1940s–70s*, red. Lynn Zelevansky, utst. kat. (Cambridge, Mass & London: The MIT Press, 2004).





## Bildförteckning

- 1: Vy från *Concrete Matters*, Moderna Museet, 2018. Fotograf: Åsa Lundén. © Moderna Museet.
- 2: Geraldo de Barros, glasmålning i Capela do Cristo Operário, ca: 1953/1954. Fotograf Mauro Claro (2021) © Geraldo de Barros.
- 3: Fotografi av Capela do Cristo Operário. Arkitektur av med trädgård planlagd av Roberto Burle Marx. Fotograf: Geraldo de Barros, ca: 1954. © Geraldo de Barros.
- 4: Alfredo Volpi, altarmålning i Capela do Cristo Operário, 1951. Fotograf: Geraldo de Barros, ca: 1953/1954. © Geraldo de Barros.
- 5: Geraldo de Barros, Unilabors logotyp, 1954. © Geraldo de Barros. © Reproduktion av Michel Favre.
- 6: Snickare vid arbetsbänken inne i Unilabors verkstad. Fotograf: Geraldo de Barros, 1950-tal. © Geraldo de Barros.
- 7: Från möbelkatalogen *Padrão UL*, São Paulo, 1959. Grafisk design: Alexandre Wollner © Laís Wollner.
- 8: Bild från möbelkatalogen *Padrão UL*, São Paulo, 1959. Grafisk design: Alexandre Wollner. © Laís Wollner.
- 9: Unilabors produktionsmanual, 1950-tal. © Geraldo de Barros. © Reproduktion av Michel Favre.
- 10: Geraldo de Barros, *Função diagonal*, 1952, lackfärg på pannå, 62,9 x 62,9 cm. © The Museum of Modern Art, New York. Gåva från Patricia Phelps de Cisneros genom the Latin American and Caribbean Fund.
- 11: Unilabors möbelkatalog, 1955. Fotograf: German Lorca. © Michel Favre.
- 12: Unilabors möbelkatalog, 1955. Fotograf: German Lorca, 1955 © Michel Favre.
- 13: Unilabors möbelkatalog, 1955. Fotograf: German Lorca, 1955 © Michel Favre.
- 14: *Domingo terra a terra*, del av Curso Popular de Arte do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1971. © Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 15: Stillbild från Lygia Pape, *Favela do Maré*, 1972. Super 8 film, 5 min., 11 sek. © Projeto Lygia Pape.
- 16: Fotografi från Lygias Papes lektion på Santa Úrsula, 1970-tal. Fotograf: Marcia Sá Cavalcante Schuback.
- 17–18: Studenter som bygger *Casa da Sapé*, Rio de Janeiro, 1970-tal. Fotografi: Lygia Pape. © Projeto Lygia Pape.
- 19: Dinah Guimaraens, modell för skulptur av Zé Pelintra från utställningskatalogen *Projeto para um espaço carioca*, 1978, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

- Fotograf: Lauro Cavalcanti. © Dinah Guimaraens & Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 20: Författaren under behandling med *Estruturação do Self* utförd av Gina Ferreira, 2018. Fotograf: Priscila Maia © Oscar Svanelid.
- 21: Gina Ferreira täcker författaren under en session, 2018. Fotograf: Priscilla Maia. © Oscar Svanelid.
- 22: Konstnärerna Clay Perry & David Medalla i interaktion med Lygia Clarks *Bichos* (1960) på Signals Gallery 1965. © Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark".
- 23: Klient under behandling med Lygia Clarks *Estruturação do Self* (1976–1988). Ref. nr. 20047. © Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark".
- 24: Relationellt objekt mot författarens hud under *Estruturação do Self*, 2018. Fotograf Priscilla Maia. © Oscar Svanelid.
- 25: Rosana Paulino, *A Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical*, 2018. Digital utskrift, kollage och monotypi på paper, 48 x 33 cm. Privat samling. © Rosana Paulino.

## Register

- Agamben, Giorgio, 32, 122, 188  
Affekt, 75-76, 106, 114, 162, 191-193  
Aicher, Otl, 47, 46, 66  
Alienation, 62-63, 99-100, 121, 144,  
178-179  
Antropofagi, 23-28, 65-66, 103-104,  
113, 126, 128-132, 147, 166-169, 204,  
208  
Arvatov, Boris, 67, 100  
Askes, 72-76, 82, 144, 178, 203  
Bachelard, Gaston, 130-132  
de Barros, Geraldo, 13, 19, 34-36, 43,  
45-48, 53-104, 120-121, 144, 162,  
164, 177-178, 203-208  
Batista, João, 53, 59-62, 64-65, 68, 70,  
72, 74, 77, 90, 102  
Bauhaus, 43, 67, 120-121, 140, 143  
Bava, Ubi, 116  
Benjamin, Walter, 26, 67, 185  
Beuys, Joseph, 109, 111  
Bill, Max, 47, 56, 66, 95, 175, 198  
Biopolitik, 30-33, 41-43, 60-63, 68-69,  
74, 78-79, 97, 101-104, 119-122, 130-  
136, 157, 161, 168-169, 177-180, 182,  
185, 190, 195, 202-204, 207-208  
Bloch, Ernst, 141-142  
Brasília, 58, 127-128, 145  
Brito, Ronaldo, 14, 23, 40, 49, 58, 126  
Buarque, Chico, 138-139  
Capela do Cristo Operário, 53-56, 63-  
64  
Carlsund, Otto G., 17, 23, 57  
de Carvalho, Flávio, 166  
César, Osório, 165-166  
Clark, Lygia, 13, 15, 19, 37-40, 44-46,  
50-51, 114-115, 123, 159-200, 202-  
207  
Concrete Matters, 15-17, 122  
Costas, Lúcio, 127-128  
Cordeiro, Waldemar, 47, 76-77, 79-80,  
92, 113, 152  
Degand, Léon, 167  
Deltagande, 49-50, 82, 109-112  
Doesburg, Theo van, 57, 91, 152  
Dominikanska orden, 53, 56, 61, 69,  
72-74, 89-90, 121  
El Lisitskij, 57, 189  
Esposito, Roberto, 33, 78, 103-104, 122,  
156, 171, 182  
Fetischisering, 100-101, 185  
Faktura, 138  
Fantasmagori, 184-188, 203-204  
Fédida, Pierre, 174  
Ferreira, Gina, 38, 40, 159-161, 168  
175-180, 191, 199-200, 205  
Foucault, Michel, 30-31, 73-74, 77, 101,  
113-114, 122, 134-135, 167  
Geiger, Anna Bella, 109-110, 114-115  
Geometrisk konst, 13-17, 21-22, 57, 64,  
112-113, 119, 164, 211  
Gemenskap, 59-62, 68, 75, 78-79, 98-  
102, 113-115, 143-149, 178  
Gullar, Ferreira, 42, 106-108, 162-164,  
187  
Gramsci, Antonio, 79-80  
Grupo Frente, 22, 48, 50, 110, 120,  
Grupo Ruptura, 22, 47-48, 56-57, 60,  
76-77, 84, 88, 165  
Guattari, Félix, 46, 161, 171-172, 195-  
196, 198, 204

- Gugelot, Hans, 81-82  
*Habitat*, 95  
 Hantverk, 75, 137, 143-145, 150  
 Hultén, Pontus, 105  
 Ideogram, 70-72  
 Ikon, 90-100, 177, 207.  
 Introspektion, 37-39, 194, 200, 204  
 Iognason, Karl, 67-68, 87  
 Jesus Kristus, 64-66, 88, 93, 143, 177-178, 196, 209  
 Kafka, Franz, 194-195,  
 Kiaer, Christina, 29, 42, 100, 189, 202  
 Kolonialism, 24-25, 27, 33, 100, 118, 128, 132-133, 147, 151, 156-157, 166, 209-211  
 Kollektivitet, 71, 84, 144-147, 188, 209  
 Kommunism, 20, 62, 68, 71, 87, 102, 107, 143-144,  
 Konkret poesi, 70-72,  
 Konkretism, 23, 41-42, 47, 55-62, 70-72, 79-81, 91-95, 106, 112-113, 144, 162, 207  
 Konstnärlig översättning, 18, 23-28, 41, 60, 65-66, 77-81, 114, 131, 138-139, 143-144, 146, 160, 164-165, 168, 201-204, 207-209,  
 Konstnärligt yrkesarbete, 13-14, 18-19, 28-33, 39-42, 59, 65, 78, 87-88, 106, 110, 127, 161, 172, 190, 201-208,  
 Kristendom, 24, 45, 54-68, 72-77, 88-102, 111-112, 116, 153, 156, 164, 178, 192, 204, 208,  
 Kroppskonst, 182-183  
 Kätter, 177-178, 197,  
 Lacan, Jacques, 174, 198-199,  
 Lebret, Louis-Joseph, 61, 69, 72,  
 Lorca, German, 92-96,  
 Marx, Karl, 99-100, 148, 185,  
 Materialitet, 22, 46-47, 65, 77-78, 89, 96-98, 111, 127, 137-140, 149-150, 175-176, 182-199,  
 Metamorfos, 194-198.  
 Moderskap, 116, 173-174, 177-180, 189-194  
 Moholy-Nagy, László, 21, 121  
 Molekylär revolution, 46, 161, 171-172, 179, 198, 204  
 Mondrian, Piet, 119, 163, 204  
 Modern konst, 13-15, 23-24, 29, 32, 41-42, 57, 77-80, 96, 110, 113, 127, 144, 148-152, 163-167, 201, 211-212  
 Morais, Frederico, 110-114, 156.  
 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (MAM-RJ) 48, 105-106, 110-116, 126, 152-157, 167  
 Museu de Arte Moderna, São Paulo (MAM-SP), 55-57, 84.  
 Möbiusbandet, 198-200  
 Nekropolitik, 33, 122, 125 133, 146, 188, 203,  
 Neokonkretism, 14, 22-23, 41-42, 49-50, 106-108, 119-121, 144, 161-164, 207  
 Noigandres, 70-72  
 Oldenburg, Claes, 156  
 Oititica, Hélio, 41, 126, 144  
 Pape, Lygia, 13, 16, 18-19, 37, 44, 48-50 105-157, 203  
 Paulino, Rosana, 209-210  
 Pedrosa, Mário, 96, 110-111, 126-127, 144, 150-151  
 Pignatari, Décio, 70  
 Posthumanism, 195-196  
 Postmodernism, 125-128, 149-150, 183,  
 Popova, Liubov, 13  
 Psykoanalys, 140, 160, 173-175, 190, 198-199  
 Ramos, Nuno, 184, 190, 192  
 Rasism, 30-31, 79, 133-136, 156-157  
 Relationella objekt, 50, 174-177, 184, 186, 189, 192-193, 205-207  
 Rodtjenko, Aleksandr, 13, 15, 19, 57, 65, 86,  
 Rolnik, Suely, 45, 171, 175, 192

- Schlemmer, Oskar, 189  
Serpa, Ivan, 110, 120  
da Silveira, Nise, 166-167, 169,  
São Paulo-biennalen, 14, 47, 56, 105,  
175,  
Stepanova, Varvara, 13, 19, 57, 65,  
Sovjetisk konstruktivism, 13, 19-23,  
27-29, 32, 54, 64-65, 67-68, 87, 91,  
100-101, 143-144, 149, 169, 189, 201-  
202, 208  
Tektonik, 64-65, 143-145, 149, 208-209  
Trauma, 131-132, 187-188, 193-194,  
Torres García, Joaquín, 21-22  
Vieira Pinto, Álvaro, 118  
Volpi, Alfredo, 55, 63-65  
Wanderley, Lula, 169-172, 175, 205  
Udigrudi, 150-151  
Ulmskolan, 43, 47, 66-67, 81-82, 95,  
106  
Umbanda, 65, 155-157  
Unilabor, 19, 36, 39, 43, 53-104, 120,  
141, 144, 164, 178, 192, 203, 205-207  
Urbanitet, 57, 122-136  
Urfolk, 24-28, 122, 132, 145-148, 150-  
151, 203, 209-211  
Utopi, 139-143, 146, 153, 157, 164, 203,  
Videokonst, 150-151, 206,  
Winnicott, Donald W. 173-174, 177,  
199  
Wollner, Alexandre, 48, 82-85



## Södertörn Doctoral Dissertations

1. Jolanta Aidukaite, *The Emergence of the Post-Socialist Welfare State: The case of the Baltic States: Estonia, Latvia and Lithuania*, 2004
2. Xavier Fraudet, *Politique étrangère française en mer Baltique (1871–1914): De l'exclusion à l'affirmation*, 2005
3. Piotr Wawrzeńniuk, *Confessional Civilising in Ukraine: The Bishop Iosyf Shumliansky and the Introduction of Reforms in the Diocese of Lviv 1668–1708*, 2005
4. Andrej Kotljarchuk, *In the Shadows of Poland and Russia: The Grand Duchy of Lithuania and Sweden in the European Crisis of the mid-17th Century*, 2006
5. Håkan Blomqvist, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, 2006
6. Karin S Lindelöf, *Om vi nu ska bli som Europa: Könsskapande och normalitet bland unga kvinnor i transitionens Polen*, 2006
7. Andrew Stickley, *On Interpersonal Violence in Russia in the Present and the Past: A Sociological Study*, 2006
8. Arne Ek, *Att konstruera en uppslutning kring den enda vägen: Om folkrörelsers modernisering i skuggan av det Östeuropeiska systemskiftet*, 2006
9. Agnes Ers, *I mänsklighetens namn: En etnologisk studie av ett svenskt biståndsprojekt i Rumänien*, 2006
10. Johnny Rodin, *Rethinking Russian Federalism: The Politics of Intergovernmental Relations and Federal Reforms at the Turn of the Millennium*, 2006
11. Kristian Petrov, *Tillbaka till framtiden: Modernitet, postmodernitet och generationsidentitet i Gorbačëvs glasnost' och perestrojka*, 2006
12. Sophie Söderholm Werkö, *Patient patients? Achieving Patient Empowerment through Active Participation, Increased Knowledge and Organisation*, 2008
13. Peter Bötcker, *Leviatan i arkipelagen: Staten, förvaltningen och samhället. Fallet Estland*, 2007
14. Matilda Dahl, *States under scrutiny: International organizations, transformation and the construction of progress*, 2007
15. Margrethe B. Søvik, *Support, resistance and pragmatism: An examination of motivation in language policy in Kharkiv, Ukraine*, 2007
16. Yulia Gradszkova, *Soviet People with female Bodies: Performing beauty and maternity in Soviet Russia in the mid 1930–1960s*, 2007

17. Renata Ingbrant, *From Her Point of View: Woman's Anti-World in the Poetry of Anna Świrszczyńska*, 2007
18. Johan Eellend, *Cultivating the Rural Citizen: Modernity, Agrarianism and Citizenship in Late Tsarist Estonia*, 2007
19. Petra Garberding, *Musik och politik i skuggan av nazismen: Kurt Atterberg och de svensk-tyska musikrelationerna*, 2007
20. Aleksei Semenenko, *Hamlet the Sign: Russian Translations of Hamlet and Literary Canon Formation*, 2007
21. Vytautas Petronis, *Constructing Lithuania: Ethnic Mapping in the Tsarist Russia, ca. 1800–1914*, 2007
22. Akvile Motiejunaite, *Female employment, gender roles, and attitudes: The Baltic countries in a broader context*, 2008
23. Tove Lindén, *Explaining Civil Society Core Activism in Post-Soviet Latvia*, 2008
24. Pelle Åberg, *Translating Popular Education: Civil Society Cooperation between Sweden and Estonia*, 2008
25. Anders Nordström, *The Interactive Dynamics of Regulation: Exploring the Council of Europe's monitoring of Ukraine*, 2008
26. Fredrik Doeser, *In Search of Security After the Collapse of the Soviet Union: Foreign Policy Change in Denmark, Finland and Sweden, 1988–1993*, 2008
27. Zhanna Kravchenko. *Family (versus) Policy: Combining Work and Care in Russia and Sweden*, 2008
28. Rein Jüriado, *Learning within and between public-private partnerships*, 2008
29. Elin Boalt, *Ecology and evolution of tolerance in two cruciferous species*, 2008
30. Lars Forsberg, *Genetic Aspects of Sexual Selection and Mate Choice in Salmonids*, 2008
31. Eglė Rindzevičiūtė, *Constructing Soviet Cultural Policy: Cybernetics and Governance in Lithuania after World War II*, 2008
32. Joakim Philipson, *The Purpose of Evolution: 'Struggle for existence' in the Russian-Jewish press 1860–1900*, 2008
33. Sofie Bedford, *Islamic activism in Azerbaijan: Repression and mobilization in a post-Soviet context*, 2009
34. Tommy Larsson Segerlind, *Team Entrepreneurship: A process analysis of the venture team and the venture team roles in relation to the innovation process*, 2009
35. Jenny Svensson, *The Regulation of Rule-Following: Imitation and Soft Regulation in the European Union*, 2009
36. Stefan Hallgren, *Brain Aromatase in the guppy, Poecilia reticulata: Distribution, control and role in behavior*, 2009
37. Karin Ellencrona, *Functional characterization of interactions between the flavivirus NS5 protein and PDZ proteins of the mammalian host*, 2009



38. Makiko Kanematsu, *Saga och verklighet: Barnboksproduktion i det postsovjettiska Lettland*, 2009
39. Daniel Lindvall, *The Limits of the European Vision in Bosnia and Herzegovina: An Analysis of the Police Reform Negotiations*, 2009
40. Charlotta Hillerdal, *People in Between – Ethnicity and Material Identity: A New Approach to Deconstructed Concepts*, 2009
41. Jonna Bornemark, *Kunskapens gräns – gränsens vetande*, 2009
42. Adolphine G. Kateka, *Co-Management Challenges in the Lake Victoria Fisheries: A Context Approach*, 2010
43. René León Rosales, *Vid framtidens hitersta gräns: Om pojkar och elevpositioner i en multietnisk skola*, 2010
44. Simon Larsson, *Intelligensaristokrater och arkivmartyrer: Normerna för vetenskaplig skicklighet i svensk historieforskning 1900–1945*, 2010
45. Håkan Lättman, *Studies on spatial and temporal distributions of epiphytic lichens*, 2010
46. Alia Jaensson, *Pheromonal mediated behaviour and endocrine response in salmonids: The impact of cypermethrin, copper, and glyphosate*, 2010
47. Michael Wigerius, *Roles of mammalian Scribble in polarity signaling, virus offense and cell-fate determination*, 2010
48. Anna Hedtjärn Wester, *Män i kostym: Prinsar, konstnärer och tegelbärare vid sekel-skiftet 1900*, 2010
49. Magnus Linnarsson, *Postgång på växlande villkor: Det svenska postväsendets organisation under stormaktstiden*, 2010
50. Barbara Kunz, *Kind words, cruise missiles and everything in between: A neoclassical realist study of the use of power resources in U.S. policies towards Poland, Ukraine and Belarus 1989–2008*, 2010
51. Anders Bartonek, *Philosophie im Konjunktiv: Nichtidentität als Ort der Möglichkeit des Utopischen in der negativen Dialektik Theodor W. Adornos*, 2010
52. Carl Cederberg, *Resaying the Human: Levinas Beyond Humanism and Anti-humanism*, 2010
53. Johanna Ringarp, *Professionens problematik: Lärarkårens kommunalisering och välfärdsstatens förvandling*, 2011
54. Sofi Gerber, *Öst är Väst men Väst är bäst: Östtysk identitetsformering i det förenade Tyskland*, 2011
55. Susanna Sjödin Lindenskoug, *Manlighetens bortre gräns: Tidelagsrättegångar i Livland åren 1685–1709*, 2011
56. Dominika Polanska, *The emergence of enclaves of wealth and poverty: A sociological study of residential differentiation in post-communist Poland*, 2011

57. Christina Douglas, *Kärlek per korrespondens: Två förlovade par under andra hälften av 1800-talet*, 2011
58. Fred Saunders, *The Politics of People – Not just Mangroves and Monkeys: A study of the theory and practice of community-based management of natural resources in Zanzibar*, 2011
59. Anna Rosengren, *Åldrandet och språket: En språkhistorisk analys av hög ålder och åldrande i Sverige cirka 1875–1975*, 2011
60. Emelie Lilliefeldt, *European Party Politics and Gender: Configuring Gender-Balanced Parliamentary Presence*, 2011
61. Ola Svenonius, *Sensitising Urban Transport Security: Surveillance and Policing in Berlin, Stockholm, and Warsaw*, 2011
62. Andreas Johansson, *Dissenting Democrats: Nation and Democracy in the Republic of Moldova*, 2011
63. Wessam Melik, *Molecular characterization of the Tick-borne encephalitis virus: Environments and replication*, 2012
64. Steffen Werther, *SS-Vision und Grenzland-Realität: Vom Umgang dänischer und „volksdeutscher“ Nationalsozialisten in Sønderjylland mit der „großgermanischen“ Ideologie der SS*, 2012
65. Peter Jakobsson, *Öppenhetsindustrin*, 2012
66. Kristin Ilves, *Seaward Landward: Investigations on the archaeological source value of the landing site category in the Baltic Sea region*, 2012
67. Anne Kaun, *Civic Experiences and Public Connection: Media and Young People in Estonia*, 2012
68. Anna Tessmann, *On the Good Faith: A Fourfold Discursive Construction of Zoroastrianism in Contemporary Russia*, 2012
69. Jonas Lindström, *Drömmen om den nya staden: Stadsförnyelse i det postsovetjisk Riga*, 2012
70. Maria Wolrath Söderberg, *Topos som meningsskapare: Retorikens topiska perspektiv på tänkande och lärande genom argumentation*, 2012
71. Linus Andersson, *Alternativ television: Former av kritik i konstnärlig TV-produktion*, 2012
72. Håkan Lättman, *Studies on spatial and temporal distributions of epiphytic lichens*, 2012
73. Fredrik Stiernstedt, *Mediearbete i mediehuset: Produktion i förändring på MTG-radio*, 2013
74. Jessica Moberg, *Piety, Intimacy and Mobility: A Case Study of Charismatic Christianity in Present-day Stockholm*, 2013
75. Elisabeth Hemby, *Historiemåleri och bilder av vardag: Tatjana Nazarenkos konstnärskap i 1970-talets Sovjet*, 2013

76. Tanya Jukkala, *Suicide in Russia: A macro-sociological study*, 2013
77. Maria Nyman, *Resandets gränser: Svenska resenärers skildringar av Ryssland under 1700-talet*, 2013
78. Beate Feldmann Eellend, *Visionära planer och vardagliga praktiker: Postmilitära landskap i Östersjöområdet*, 2013
79. Emma Lind, *Genetic response to pollution in sticklebacks: Natural selection in the wild*, 2013
80. Anne Ross Solberg, *The Mahdi wears Armani: An analysis of the Harun Yahya enterprise*, 2013
81. Nikolay Zakharov, *Attaining Whiteness: A Sociological Study of Race and Racialization in Russia*, 2013
82. Anna Kharkina, *From Kinship to Global Brand: The Discourse on Culture in Nordic Cooperation after World War II*, 2013
83. Florence Fröhlig, *A painful legacy of World War II: Nazi forced enlistment: Alsatian/Mosellan Prisoners of war and the Soviet Prison Camp of Tambov*, 2013
84. Oskar Henriksson, *Genetic connectivity of fish in the Western Indian Ocean*, 2013
85. Hans Geir Aasmundsen, *Pentecostalism, Globalisation and Society in Contemporary Argentina*, 2013
86. Anna McWilliams, *An Archaeology of the Iron Curtain: Material and Metaphor*, 2013
87. Anna Danielsson, *On the power of informal economies and the informal economies of power: Rethinking informality, resilience and violence in Kosovo*, 2014
88. Carina Guyard, *Kommunikationsarbete på distans*, 2014
89. Sofia Norling, *Mot "väst": Om vetenskap, politik och transformation i Polen 1989–2011*, 2014
90. Markus Huss, *Motståndets akustik: Språk och (o)ljud hos Peter Weiss 1946–1960*, 2014
91. Ann-Christin Randahl, *Strategiska skribenter: Skrivprocesser i fysik och svenska*, 2014
92. Péter Balogh, *Perpetual borders: German-Polish cross-border contacts in the Szczecin area*, 2014
93. Erika Lundell, *Förkroppsligad fiktion och fikcionaliserade kroppar: Levande rollspel i Östersjöregionen*, 2014
94. Henriette Cederlöf, *Alien Places in Late Soviet Science Fiction: The "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as Novels and Films*, 2014
95. Niklas Eriksson, *Urbanism Under Sail: An archaeology of fluit ships in early modern everyday life*, 2014
96. Signe Opermann, *Generational Use of News Media in Estonia: Media Access, Spatial Orientations and Discursive Characteristics of the News Media*, 2014

97. Liudmila Voronova, *Gendering in political journalism: A comparative study of Russia and Sweden*, 2014
98. Ekaterina Kalinina, *Mediated Post-Soviet Nostalgia*, 2014
99. Anders E. B. Blomqvist, *Economic Nationalizing in the Ethnic Borderlands of Hungary and Romania: Inclusion, Exclusion and Annihilation in Szatmár/Satu-Mare, 1867–1944*, 2014
100. Ann-Judith Rabenschlag, *Völkerfreundschaft nach Bedarf: Ausländische Arbeitskräfte in der Wahrnehmung von Staat und Bevölkerung der DDR*, 2014
101. Yuliya Yurchuck, *Ukrainian Nationalists and the Ukrainian Insurgent Army in Post-Soviet Ukraine*, 2014
102. Hanna Sofia Rehnberg, *Organisationer berättar: Narrativitet som resurs i strategisk kommunikation*, 2014
103. Jaakko Turunen, *Semiotics of Politics: Dialogicality of Parliamentary Talk*, 2015
104. Iveta Jurkane-Hobein, *I Imagine You Here Now: Relationship Maintenance Strategies in Long-Distance Intimate Relationships*, 2015
105. Katharina Wesolowski, *Maybe baby? Reproductive behaviour, fertility intentions, and family policies in post-communist countries, with a special focus on Ukraine*, 2015
106. Ann af Burén, *Living Simultaneity: On religion among semi-secular Swedes*, 2015
107. Larissa Mickwitz, *En reformerad lärare: Konstruktionen av en professionell och betygssättande lärare i skolpolitik och skolpraktik*, 2015
108. Daniel Wojahn, *Språkaktivism: Diskussioner om feministiska språkförändringar i Sverige från 1960-talet till 2015*, 2015
109. Héléne Edberg, *Kreativt skrivande för kritiskt tänkande: En fallstudie av studenters arbete med kritisk metarefleksion*, 2015
110. Kristina Volkova, *Fishy Behavior: Persistent effects of early-life exposure to 17 $\alpha$ -ethinylestradiol*, 2015
111. Björn Sjöstrand, *Att tänka det tekniska: En studie i Derridas teknikfilosofi*, 2015
112. Håkan Forsberg, *Kampen om eleverna: Gymnasiefältet och skolmarknadens framväxt i Stockholm, 1987–2011*, 2015
113. Johan Stake, *Essays on quality evaluation and bidding behavior in public procurement auctions*, 2015
114. Martin Gunnarson, *Please Be Patient: A Cultural Phenomenological Study of Haemodialysis and Kidney Transplantation Care*, 2016
115. Nasim Reyhanian Caspillo, *Studies of alterations in behavior and fertility in ethinyl estradiol-exposed zebrafish and search for related biomarkers*, 2016
116. Pernilla Andersson, *The Responsible Business Person: Studies of Business Education for Sustainability*, 2016
117. Kim Silow Kallenberg, *Gränsland: Svensk ungdomsvård mellan vård och straff*, 2016

118. Sari Vuorenpää, *Literacitet genom interaction*, 2016
119. Francesco Zavatti, *Writing History in a Propaganda Institute: Political Power and Network Dynamics in Communist Romania*, 2016
120. Cecilia Annell, *Begärets politiska potential: Feministiska motståndsstrategier i Elin Wägners 'Pennskaftet', Gabriele Reuters 'Aus guter Familie', Hilma Angered-Strandbergs 'Lydia Vik' och Grete Meisel-Hess 'Die Intellektuellen'*, 2016
121. Marco Nase, *Academics and Politics: Northern European Area Studies at Greifswald University, 1917–1992*, 2016
122. Jenni Rinne, *Searching for Authentic Living Through Native Faith – The Maausk movement in Estonia*, 2016
123. Petra Werner, *Ett medialt museum: Lärandets estetik i svensk television 1956–1969*, 2016
124. Ramona Rat, *Un-common Sociality: Thinking sociality with Levinas*, 2016
125. Petter Thureborn, *Microbial ecosystem functions along the steep oxygen gradient of the Landsort Deep, Baltic Sea*, 2016
126. Kajsa-Stina Benulic, *A Beef with Meat: Media and audience framings of environmentally unsustainable production and consumption*, 2016
127. Naveed Asghar, *Ticks and Tick-borne Encephalitis Virus – From nature to infection*, 2016
128. Linn Rabe, *Participation and legitimacy: Actor involvement for nature conservation*, 2017
129. Maryam Adjam, *Minnesspår: Hågkomstens rum och rörelse i skuggan av en flykt*, 2017
130. Kim West, *The Exhibitionary Complex: Exhibition, Apparatus and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, 2017
131. Ekaterina Tarasova, *Anti-nuclear Movements in Discursive and Political Contexts: Between expert voices and local protests*, 2017
132. Sanja Obrenović Johansson, *Från kombifeminism till rörelse: Kvinnlig serbisk organisering i förändring*, 2017
133. Michał Salamonik, *In Their Majesties' Service: The Career of Francesco De Gratta (1613–1676) as a Royal Servant and Trader in Gdańsk*, 2017
134. Jenny Ingridsson, *The Promises of the Free World: Postsocialist Experience in Argentina and the Making of Migrants, Race, and Coloniality*, 2017
135. Julia Malitska, *Negotiating Imperial Rule: Colonists and Marriage in the Nineteenth century Black Sea Steppe*, 2017
136. Natalya Yakusheva, *Parks, Policies and People: Nature Conservation Governance in Post-Socialist EU Countries*, 2017
137. Martin Kellner, *Selective Serotonin Re-uptake Inhibitors in the Environment: Effects of Citalopram on Fish Behaviour*, 2017

138. Krystof Kasprzak, *Vara – Framträdande – Värld: Fenomenets negativitet hos Martin Heidegger, Jan Patočka och Eugen Fink*, 2017
139. Alberto Frigo, *Life-stowing from a Digital Media Perspective: Past, Present and Future*, 2017
140. Maarja Saar, *The Answers You Seek Will Never Be Found At Home: Reflexivity, biographical narratives and lifestyle migration among highly-skilled Estonians*, 2017
141. Anh Mai, *Organizing for Efficiency: Essay on merger policies, independence of authorities, and technology diffusion*, 2017
142. Gustav Strandberg, *Politikens omskakning: Negativitet, samexistens och frihet i Jan Patočkas tänkande*, 2017
143. Lovisa Andén, *Litteratur och erfarenhet i Merleau-Pontys läsning av Proust, Valéry och Stendhal*, 2017
144. Fredrik Bertilsson, *Frihetstida policyskapande: Uppfostringskommissionen och de akademiska konstitutionerna 1738–1766*, 2017
145. Börjeson, Natasja, *Toxic Textiles – Towards responsibility in complex supply chains*, 2017
146. Julia Velkova, *Media Technologies in the Making – User-Driven Software and Infrastructures for computer Graphics Production*, 2017
147. Karin Jonsson, *Fångna i begreppen? Revolution, tid och politik i svensk socialistisk press 1917–1924*, 2017
148. Josefine Larsson, *Genetic Aspects of Environmental Disturbances in Marine Ecosystems – Studies of the Blue Mussel in the Baltic Sea*, 2017
149. Roman Horbyk, *Mediated Europes – Discourse and Power in Ukraine, Russia and Poland during Euromaidan*, 2017
150. Nadezda Petrusenko, *Creating the Revolutionary Heroines: The Case of Female Terrorists of the PSR (Russia, Beginning of the 20th Century)*, 2017
151. Rahel Kuflu, *Bröder emellan: Identitetsformering i det koloniserade Eritrea*, 2018
152. Karin Edberg, *Energilandskap i förändring: Inramningar av kontroversiella lokaliseringar på norra Gotland*, 2018
153. Rebecka Thor, *Beyond the Witness: Holocaust Representation and the Testimony of Images – Three films by Yael Hersonski, Harun Farocki, and Eyal Sivan*, 2018
154. Maria Lönn, *Bruten vithet: Om den ryska femininitetens sinnliga och temporala villkor*, 2018
155. Tove Porseryd, *Endocrine Disruption in Fish: Effects of 17 $\alpha$ -ethinylestradiol exposure on non-reproductive behavior, fertility and brain and testis transcriptome*, 2018
156. Marcel Mangold, *Securing the working democracy: Inventive arrangements to guarantee circulation and the emergence of democracy policy*, 2018
157. Matilda Tudor, *Desire Lines: Towards a Queer Digital Media Phenomenology*, 2018
158. Martin Andersson, *Migration i 1600-talets Sverige: Älvsborgs lösen 1613–1618*, 2018
159. Johanna Pettersson, *What's in a Line? Making Sovereignty through Border Policy*, 2018

160. Irina Seits, *Architectures of Life-Building in the Twentieth Century: Russia, Germany, Sweden*, 2018
161. Alexander Stagnell, *The Ambassador's Letter: On the Less Than Nothing of Diplomacy*, 2019
162. Mari Zetterqvist Blokhuis, *Interaction Between Rider, Horse and Equestrian Trainer – A Challenging Puzzle*, 2019
163. Robin Samuelsson, *Play, Culture and Learning: Studies of Second-Language and Conceptual Development in Swedish Preschools*, 2019
164. Ralph Tafon, *Analyzing the "Dark Side" of Marine Spatial Planning – A study of domination, empowerment and freedom (or power in, of and on planning) through theories of discourse and power*, 2019
165. Ingela Visuri, *Varieties of Supernatural Experience: The case of high-functioning autism*, 2019
166. Mathilde Rehnlund, *Getting the transport right – for what? What transport policy can tell us about the construction of sustainability*, 2019
167. Oscar Törnqvist, *Röster från ingenmansland: En identitetsarkeologi i ett maritimt mellanrum*, 2019
168. Elise Remling, *Adaptation, now? Exploring the Politics of Climate Adaptation through Post-structuralist Discourse Theory*, 2019
169. Eva Karlberg, *Organizing the Voice of Women: A study of the Polish and Swedish women's movements' adaptation to international structures*, 2019
170. Maria Pröckl, *Tyngd, sväng och empatisk timing – Förskollärares kroppsliga kunskaper*, 2020
171. Adrià Alcoverro, *The University and the Demand for Knowledge-based Growth: The hegemonic struggle for the future of Higher Education Institutions in Finland and Estonia*, 2020
172. Ingrid Forsler, *Enabling media: Infrastructures, imaginaries and cultural techniques in Swedish and Estonian visual arts education*, 2020
173. Johan Sehlberg, *Of Affliction – The Experience of Thought in Gilles Deleuze by way of Marcel Proust*, 2020
174. Renat Bekkin, *People of reliable loyalty...: Muftiates and the State in Modern Russia*, 2020
175. Olena Podolian, *The Challenge of 'Stateness' in Estonia and Ukraine: The international dimension a quarter of a century into independence*, 2020
176. Patrick Seniuk, *Encountering Depression In-Depth: An existential-phenomenological approach to selfhood, depression, and psychiatric practice*, 2020
177. Vasileios Petrogiannis, *European Mobility and Spatial Belongings: Greek and Latvian migrants in Sweden*, 2020
178. Lena Norbäck Ivarsson, *Tracing environmental change and human impact as recorded in sediments from coastal areas of the northwestern Baltic Proper*, 2020
179. Sara Persson, *Corporate Hegemony through Sustainability – A study of sustainability standards and CSR practices as tools to demobilise community resistance in the Albanian oil industry*, 2020

180. Juliana Porsani, *Livelihood Implications of Large-Scale Land Concessions in Mozambique: A case of family farmers' endurance*, 2020
181. Anders Backlund, *Isolating the Radical Right: Coalition Formation and Policy Adaptation in Sweden*, 2020
182. Nina Carlsson, *One Nation, One Language? National minority and Indigenous recognition in the politics of immigrant integration*, 2021
183. Erik Gråd, *Nudges, Prosocial Preferences & Behavior: Essays in Behavioral Economics*, 2021
184. Anna Enström, *Sinnesstämning, skratt och hypokondri: Om estetisk erfarenhet i Kants tredje Kritik*, 2021
185. Michelle Rydback, *Healthcare Service Marketing in Medical Tourism – An Emerging Market Study*, 2021
186. Fredrik Jahnke, *Toleransens altare och undvikandets hänsynsfullhet: Religion och meningsskapande bland svenska grundskoleelever*, 2021
187. Benny Berggren Newton, *Business Basics – A Grounded Theory for Managing Ethical Behavior in Sales Organizations*, 2021
188. Gabriel Itkes-Sznaj, *Nollpunkten. Precisionens betydelse hos Witold Gombrowicz, Inger Christensen och Herta Müller*, 2021
189. Oscar Svanelid, *Att forma tillvaron: Konstruktivism som konstnärligt yrkesarbete hos Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark*, 2021



Vad hände egentligen med de sovjetiska konstruktivisternas idé om att förändra människan genom konstnärligt arbete? För att söka svar på frågan analyserar Oscar Svanelid i denna avhandling konstnärerna Geraldo de Barros, Lygia Pape och Lygia Clark som från mitten av 1900-talet översatte konstruktivismen till Brasilien. De tre konstnärerna sökte sig gärna bortom museet och gallerierna för att i verkstaden, på universitetet och på kliniken skapa starkare relationer mellan konst och liv. Den konstruktivistiska konsten användes som modell för att förbättra tillvaron för snickare men också som pedagogiskt redskap och terapeutisk behandlingsmetod. Det är avhandlingens avsikt att fördjupa och bredda kunskapen om brasiliansk modern konst och dess möten med katolska broderskap, surrealistiska mutanter och fascistiska regimer.

Oscar Svanelid f.1986 är konstvetare vid Södertörns högskola. Han är även verksam som konstkritiker och föreläsare. Detta är hans doktorsavhandling.

Konstvetenskap, Kritisk kulturteori, Baltic and East European Graduate School, Södertörns högskola.

ISBN ISBN 978-91-89109-59-9 (tryck) / 978-91-89109-60-5 (digital) | Södertörns högskola | [publications@sh.se](mailto:publications@sh.se)

