

1 Einleitung

Noch nie sahen Museumswärter so glücklich aus: In das MMK und die Schirn Kunsthalle Frankfurt sind Werke aus Brasilien gereist. Hier kann man spielen – ohne dass eine Alarmanlage anspringt. [...] Und ist es gut oder schlecht, wenn es im Museum oder in einer Ausstellungshalle nun zugeht wie im Kindergarten, im Zoo oder dem Theater? (Voss, FAZ, 2.10.2013)

Zum Jahreswechsel 2013/2014 fand im Zuge der Frankfurter Buchmesse, die Brasilien als Schwerpunktland hatte, am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt die erste Retrospektive des mittlerweile international gefeierten brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica im deutschsprachigen Raum statt. Oiticica begann seine Karriere als junger Künstler in Rio de Janeiro in der Gruppe *Frente*, die sich der konkreten Kunst verschrieben hatte. Kurz darauf wechselte er zur neokonkreten Bewegung, um nur wenige Jahre später zum Pionier partizipativer Kunst in Brasilien zu avancieren. Die Ausstellung in Frankfurt hatte daher den Anspruch, diesen so gegensätzlich anmutenden künstlerischen Ansätzen und den Wandlungsprozessen des Künstlers Rechnung zu tragen.

Sie verteilte sich über ein gesamtes Geschoss und mehrere Räume des MMK, wobei der dritte gewissermaßen als Übergangsraum bezeichnet werden kann, da in ihm die Werkserie der *Bólides* ausgestellt war – jene Arbeiten, die erstmals haptische Rezeptionsmöglichkeiten eröffneten, ohne jedoch die konkret-konstruktivistischen Prämissen des Künstlers zu verleugnen. Doch nicht alle Arbeiten in diesem Raum waren auch tatsächlich berührbar – einige, weil sie nicht dazu gedacht waren, andere aus Gründen der institutionellen Rahmenbedingungen (etwa, wenn keine Replik, sondern ein Original ausgestellt war).

Um herauszufinden, welche Objekte berührbar waren, musste der Museumsbesucher¹ nach einem Symbol Ausschau halten, das selbst bereits ein ambivalentes Zeichen war: eine rot umrandete, flache Hand, die sich am Sockel des entsprechenden Objektes befand. Dies führte nicht nur aufgrund der Ambivalenz des Zeichens an sich bereits zu Missverständnissen – ironischerweise weist ausgerechnet in Rio de Janeiro die flache rote Hand den Fußgänger an der Ampel an, stehen zu bleiben. Auch die Anbringung des Symbols im Ausstellungsraum sorgte für nicht eindeutige Verhaltensvorgaben. Der *B47 Bólido-caixa 22, caixa-poema 4*, „*Mergulho do Corpo*“ (1966/67) war auf dem Boden stehend ausgestellt. Daneben befand sich ein verhältnismäßig großes Symbol, das die Interaktion erlaubte. Dieses Symbol wurde von mehreren Ausstellungsbesuchern als für den gesamten Raum geltend interpretiert, sodass es immer wieder zu den für das moderne Museum typischen Begegnungen zwischen Besuchern und Aufsehern kam: Letztere mussten Erstere immer wieder darauf hinweisen, dass dieses oder jenes Objekt nicht berührt werden dürfe.

Selbst die Art und Weise der haptischen Interaktion des Zuschauers wurde mehr durch konkrete Handlungsanweisungen des Museumspersonals als von kreativer Selbstausslegung des Besuchers geleitet. Bei der Interaktion mit dem *B34 Bólido Bacia 1* (1965/1966), bei dem der Besucher Gummihandschuhe überziehen und in ein Behältnis mit roter Erde greifen kann, wurde das Tragen der Handschuhe zur Pflicht erklärt. Nachdem ein Besucher die Hände in das Wasserbecken der Arbeit *B 47 Bólido caixa 22 (poema-caixa 4)* „*Mergulho do Corpo*“ gesteckt hatte, wurde er von weiterer Interaktion mit anderen Objekten abgehalten. Diese Interventionen des Museumspersonals zeigten die Grenzen der Auflösung des Verhaltensregimes in deutschen Museen auf. Der ohnehin immer noch seltene Umstand, dass überhaupt Werke berührt werden durften, löste bei den Besuchern eher Unsicherheit aus. In diesem restriktiven und ambivalenten Setting konnten Besucher gar nicht erst die von Oiticica mit seinen interaktiven Werken angesprochene

1 Aus Gründen der Lesbarkeit wird in dieser Arbeit auf das “Gendern” von Substantiven verzichtet. Mit der männlichen Form sind immer weibliche, männliche, trans- und intersexuelle gemeint.

Kreativität jedes einzelnen entfalten. Dafür benötigt man einen Raum, der nicht durch Ver- und Gebote strukturiert ist, sondern zur freien und selbstständigen Assoziation einlädt und motiviert. Das restriktive Verhaltensregime im modernen Museum existiert trotz der Avantgarden² der 1920–1960er Jahre, die diesen Raum kritisierten und zum Teil neu erfanden, auch deshalb noch ungebrochen, weil das Kunstsystem und der Kunstmarkt ihre Funktionsweise auf diesem Paradigma aufgebaut haben und für ihr Fortbestehen weiterhin unberührbare Originale benötigen. Dennoch führt das zu einem traurigen Ergebnis, wie Edwards feststellt: „The privileging and reproduction of Western hierarchies of the senses so informs the Western museum that they continue to control even exhibitions whose intentions are to decenter Western hierarchies“ (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 18). Dass Museums- und Ausstellungspraxis auch von ihrem jeweiligen kulturellen Kontext abhängen, zeigt ein Blick nach Brasilien. Dort hat in den 1960er Jahren die Architektin Lina Bo Bardi innovative Präsentationsformen von Kunstwerken

-
- 2 Die bis heute gängige Definition von Avantgarde stammt von Peter Bürger, der ihr Ziel ganz allgemein als die Transformation von Kunst in Leben beschrieb. Er argumentierte, dass dies insbesondere über die Abwendung von Künstler von der Institution Kunst (einem Apparatus der Bourgeoisie, der Kunst produziert, theoretisiert und distribuiert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand) eintrat Bürger (1974, 29). Bürgers Theorie ist zwar für seinen engen Fokus auf das frühe 20. Jahrhundert und speziell Dada und die Surrealisten kritisiert worden (z. B. Murphy (1999); Scheunemann (2000)), doch auch seine Kritiker verfehlen den Bürgers Theorie inhärenten Eurozentrismus zu revidieren. Der Lateinamerikanist Carlos Rincón hingegen liefert eine Theorie für Lateinamerika, die nicht auf zeitlichen Eingrenzungen basiert, sondern den Raum in den Blick nimmt: Er plädiert dafür, „die Aufmerksamkeit auf Ortsverschiebungen und Kulturräume zu richten“ und eine „Topo-Politik“ als Ausgangspunkt zu nehmen, die sowohl die Zirkulation von Ideen als auch kulturelle Differenzen berücksichtigt (Rincón 2000, 209/10). Zwar sprechen die hier untersuchten brasilianischen Künstler und Dichter in Bezug auf sich selbst auch von ‚Avantgarde‘, doch die wissenschaftliche Behandlung der zu der Zeit entstandenen Werke rekurriert oft trotzdem auf zeitliche Abgrenzungen (z. B. in der Implementierung des Begriffs der neovanguardia: Morethy Couto, Maria de Fátima (2004); Chiarelli (1999); Teles und Müller-Bergh (2000, 27–33)). Da eine erschöpfende Diskussion über den Avantgardebegriff in dieser Arbeit zu weit führen würde, wird aufgrund der diffusen begrifflichen Situation versucht, den Begriff in der vorliegenden Arbeit weitgehend zu vermeiden.

entwickelt, wie z. B. transparente Stellwände aus Glas, an denen die Bilder im MASP (Museu de Arte Moderna São Paulo) aufgehängt wurden, sodass auch die Bildrückseiten zu sehen waren.

Im Herbst 2012 fand im Itaú Cultural in São Paulo eine Retrospektive der brasilianischen Künstlerin Lygia Clark statt, die oft als Pendant zu Oiticica gesehen wird. Auch sie startete ihre Karriere in der konkreten Kunst und entwickelte zunehmend experimentelle und partizipative Ansätze, bis sie schließlich ihre Objekte nur noch für eine eigens entwickelte Kunsttherapie verwendete, anstatt sie auszustellen. Anstelle eines Symbols wie in der Ausstellung in Frankfurt zeigte die Präsentationsweise ihrer Werke bereits eindeutig, welche interaktiv waren und welche nicht. Grundsätzlich waren alle von der Künstlerin als partizipativ entworfenen Arbeiten in der Ausstellung interaktiv. Natürlich handelte es sich bei all diesen Arbeiten um Repliken; Originale, wie beispielsweise die der bekannten *Bichos*-Serie, wurden auf einem erhöhten Sockel neben den berührbaren Repliken gezeigt. Die Institution hatte eigens für die Ausstellung eine Reihe von Kunststudenten eingestellt, die aktiv auf die Besucher zuzugingen, um sie zur Interaktion zu animieren. Die Studenten stellten einerseits vor, wie die Künstlerin ursprünglich die Beteiligung konzipiert hatte, ließen aber gleichzeitig Raum für eigene kreative Ideen der Besucher. Wie Partizipation im musealen Kontext umgesetzt wird, hängt also bereits davon ab, wie Partizipation im jeweiligen kulturellen Kontext definiert wird. Angesichts der jüngsten Tendenzen, Kunst und ihre Geschichte global zu verstehen und den Fokus auf transkulturelle Aushandlungen, Zirkulation und Netzwerke zu legen, ist ein tieferes Verständnis des jeweiligen kulturellen Kontextes und seiner Setzungen unabdingbar.

Der US-amerikanische Kunsthistoriker Gabriel Pérez-Barreiro argumentiert, Kontext sei vor allem eine „Frage ideologischer Entscheidungen“, die allein vom Kunsthistoriker selbst getroffen werden, um den Werken Bedeutung zuzuschreiben (Pérez-Barreiro 2011, 68).³ Wichtig sei jedoch, sich in der Kontextfrage nicht auf essentialisierende Kate-

3 Zitate innerhalb von Sätzen werden aus Gründen der besseren Lesbarkeit in dieser Arbeit stets übersetzt. Zitate, die aus ganzen Sätzen bestehen werden originalsprachlich im Fließtext eingebunden und die deutsche Übersetzung befindet sich

gorien zu verlassen (wie z. B. Geografie, Nationalität, Nähe/Distanz/Grenzen), die nur eurozentrische Perspektiven perpetuieren, sondern den Kontext als eine „Frage des Lesens gesehen durch das Objektiv der Sehnsucht“ zu behandeln (2011, 75).⁴ Beruht der zu betrachtende Kontext jedoch vornehmlich auf Entscheidungen des forschenden Subjekts, ist dessen Forschungsperspektive und Position entscheidend für die Ergebnisse des Forschungsprojektes selbst. Dies wurde vom französischen Soziologen Michel Callon (2006) bereits intensiv untersucht. Eine relevante Tatsache dabei ist, dass Ausstellungen und Forschungsarbeiten über Hélio Oiticica und Lygia Clark in Europa und den USA in den 1990er Jahren dazu geführt haben, dass die beiden Künstler einerseits international zu Ikonen der brasilianischen Avantgarde stilisiert wurden⁵, andererseits diese Aufmerksamkeit im so genannten Westen erst dazu geführt hat, dass die beiden Künstler auch in Brasilien wieder populär wurden. Dabei muss bedacht werden, dass brasilianische Intellektuelle historisch stark an der Außenwirkung ihrer kulturellen Produktion interessiert waren und sind. Tageszeitungen berichten immer wieder, wie Brasilien oder aus Brasilien stammende Künstler, Schriftsteller etc. im Ausland rezipiert und dargestellt werden. Der brasilianische Kulturtheoretiker Roberto Schwarz beschrieb Brasiliens kulturelle Praxis als konstitutiv inauthentisch, da sich sowohl der linke wie auch der rechte politische Diskurs darin gleichen, dass sie sich ausschließ-

in einer Fußnote. Soweit nicht anders gekennzeichnet, stammen alle Übersetzungen von der Autorin.

4 „Context boils down to [...] a question of reading seen through the lens of desire.“

5 In den 1990er Jahren wurden den Künstlern erstmals groß angelegte Retrospektiven in Europa und den USA gewidmet (Oiticica: Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, 22.2.–26.04.1992; Fundació Antoni Tapies, Barcelona, 1.10.–6.12.1992; Clark: Fundació Antoni Tapies, Barcelona 22.10.–21.12.1997). Es waren Werke von ihnen auf der *Dokumenta X* (21.6.–28.9.1997) zu sehen. Eine umfangreiche Retrospektive zu Oiticica wurde 2007 in Houston gezeigt (Museum of Fine Arts, 9.12.2006–31.3.2007), eine weitere war 2013 in Lissabon zu sehen (Museu Coleção Berardo, 21.9.2012–6.01.2013), die 2013 nach Deutschland (MMK Frankfurt, 28.9.2013–2.2.2014) kam. Das MoMA New York zeigte im Frühjahr 2014 eine umfangreiche Retrospektive der Arbeiten Lygia Clarks (10.5.–24.8.2014).

lich an Europa orientieren und versuchen, jegliches indigene Element zu eliminieren (Schwarz 1992b, 4). Die „Kultur des Imitierens“ beruhe jedoch auf einer historischen Verquickung von ökonomischer Ausbeutung und ideologischer Unterordnung, die sich seit der Kolonialzeit in unterschiedlichen Formen fortgesetzt habe und nun zeige, dass der „externe Einfluss eine politische Dimension [hat], die ungleiche Beziehungen betont“ (Schwarz 1992a, 35).

Die Fokussierung auf Lygia Clark und Hélio Oiticica als Ikonen der brasilianischen oder sogar lateinamerikanischen Avantgarde in Europa und den USA hat wiederum dazu geführt, dass jegliche Kunst aus Brasilien ausschließlich über diese beiden Künstler rezipiert wurde (Brett, Rezende und Maciel 2005, 29) und dadurch die Diversität künstlerischer Produktion in Brasilien unterschlagen wurde.

Die jeweilige wissenschaftliche Position trägt also wesentlich zur Herausbildung bestimmter Aufmerksamkeitsökonomien bei. Bezogen auf den thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit lässt sich Folgendes feststellen: Die Bewegung des Neokonkretismus wird in Brasilien als Teil der Ära konkreter Kunst betrachtet und meistens im Zusammenhang mit früheren Artikulationen der konkreten Kunst im Land untersucht. Dies ist bereits in umfangreicher Weise geschehen (Amaral 1977b; Cocchiarale und Bella Geiger 1987; Pontual 1978b; Amaral 1998). In Europa und den USA verhält es sich genau anders herum. Im letzten Jahrzehnt ist ein regelrechter Hype um den Neokonkretismus entstanden, der sich in Publikationen und Ausstellungen niederschlägt.⁶ Es ist offenbar der Blick von außen auf diese Entwicklungen, der in ihnen den distinguierenden Reiz erkennt. Kontextkenntnis erweist sich daher als Vermittlung zwischen Eigenem und Fremdem und als Sensibilisierung für transkulturelle Aushandlungen, die der Autor einer

6 *Hot Spots* (Rio de Janeiro/Milano/Turin/Los Angeles), 1956–69, Kunsthau Zürich, 13.2.–3.5.2009. *Time & Place: Rio de Janeiro*, Moderna Museet Stockholm, 19.1.–6.4.2008. *Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien*, 3.9.–7.11.2010. *Neoconcrete Experience*, Gallery 32 London, 11.12.2009–30.1.2010. *Playing with form: neoconcrete art from Brazil*, Dickinson Roundell New York, 1.11.–21.12.2011.

wissenschaftlichen Arbeit über Kunst wiederum im Akt des Schreibens auch selbst betreibt.

Zu fragen ist daher nach Übersetzungs- und Umwertungsprozessen, die in der Kunst in Brasilien zwischen 1957 und 1967 stattfanden. Das konkret-konstruktivistische Gedankengut, so die zentrale These, wird in Brasilien zu einer Kippfigur, sodass Setzungen, die in den europäischen Avantgarden als stabil oder gegeben betrachtet wurden, variabel und verschiebbar werden. Aufgrund einer in der europäischen Moderne angelegten Hierarchisierung der Sinne ist die leibliche Erfahrbarkeit der neokonkreten Werke außerdem vom institutionellen Rahmen (*White Cube*) abhängig, in dem sie präsentiert werden.

Der Terminus der Kippfigur stammt ursprünglich aus der Gestalt- und Wahrnehmungspsychologie und wurde Gegenstand philosophischer Untersuchungen zum Sehen bei Wittgenstein (1916). Kippfiguren sind bedeutungsambivalente Bilder oder visuelle Schemata, die sich auf mindestens zwei verschiedene Weisen sehen lassen, wie der Hasen-Enten-Kopf, der von Wittgenstein als Beispiel herangezogen wird. Der Betrachter sieht in dem Bild entweder einen Hasen- oder einen Entenkopf, niemals jedoch beide Figuren gleichzeitig. Das Kippbild lässt Wahrnehmung und Interpretation dabei verschwimmen, denn „wir deuten [die Illustration] also, und *sehen* sie, wie wir sie *deuten*“ (Wittgenstein 1990, 368). Wittgenstein unterscheidet in zwei verschiedene Möglichkeiten des Sehens einer Kippfigur: das „stetige Sehen“ und das „Aufleuchten eines Aspekts“ (ibid.). Im ersten Fall ist sich der Betrachter der verschiedenen Form- und Bedeutungsmöglichkeiten nicht bewusst. Im zweiten Fall ereignet sich ein Moment des Umschlagens von einem ins andere Bild. Entscheidend ist dabei jedoch, dass „die Wahrnehmung in Abhängigkeit von Kontext sowie Erwartungen und Einstellungen des Betrachters, die sich durch unterschiedliche Instruktionen steuern lassen, [variiert]“ (Grüttemeier 1999, 21). Das Kippbild als philosophische Denkfigur ist bereits vielfach auf unterschiedliche Untersuchungsgegenstände übertragen worden, sodass sowohl eine Tätigkeit (Lesen) (Assmann 2012), als auch ein politisch aufgeladener Gegenstand (Kopftuch) (Oestereich 2005) oder ein Konzept (Abstraktion) (Stiegler 2012) als solches bezeichnet werden kann. In Bezug auf

die vorliegende Arbeit soll die Kippfigur auf das konkret-konstruktivistische Gedankengut, also Texte, Kunstwerke und dazugehörige Äußerungen und Vermittlungen, bezogen werden, das – je nach Kontext und Einstellungen des Rezipienten – auf verschiedene Weisen gesehen oder gelesen werden kann, jedoch nicht auf unbegrenzt viele Weisen, da der dazugehörige Text- und Werkkorpus durch seine spezifische Art der Existenz die Interpretationsmöglichkeiten begrenzt. Die Verwendung der Metapher der Kippfigur in dieser Arbeit weist Ähnlichkeiten mit der Idee des „Travelling Concepts“ (Bal 2002) auf. Mieke Bal verwendet die Metapher des Reisens, um zu erläutern, wie Konzepte, also abstrakte Ideen, die auf verschiedene Untersuchungsgegenstände angewandt werden können, in dieser Anwendungspraxis, auch bedingt durch den jeweiligen spezifischen Kontext beispielsweise von Fachkulturen in den Geistes-, Sozial- oder Naturwissenschaften, selbst Bedeutungsverschiebungen unterliegen. Die Metapher der Kippfigur, wie sie in dieser Arbeit verstanden wird, bezeichnet jedoch das Material, das Ausgangspunkt von Interpretationen, Konzepten und neuem Material (Werken, Texten) ist. Die Künstler in Brasilien können die gleichen Texte und die gleichen Werke rezipiert haben wie die konkret-konstruktivistischen Künstler in Europa und dennoch darin etwas völlig Anderes erkennen. Welche Bedingungen zu dieser anderen Lesart geführt haben, soll in dieser Studie herausgearbeitet werden.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich daher in genealogischer Perspektive mit Arbeiten aus Brasilien, wie sie im dritten Raum am MMK Frankfurt ausgestellt waren, und nimmt objektzentrierte Analysen zum Ausgangspunkt. Zentral ist dabei die Bewegung des Neokonkretismus, die in der Zeit zwischen 1959 und 1961 die theoretischen und praktischen Grundlagen für diese Transformation schuf, die sich jedoch innerhalb der größeren Zeitspanne von zehn Jahren zwischen 1957 und 1967 im künstlerischen Schaffen manifestiert. Die „Neo-Periode“, wie der brasilianische Kunsthistoriker Paulo Venancio Filho diese Zeit bezeichnet, ist – insbesondere in Rio de Janeiro – „mit dem Neokonkretismus, Bossa Nova und dem Cinema Novo“ auch deshalb kunsthistorisch und kulturgeschichtlich eine besonders wichtige Zeitspanne, weil sie immer noch einen bedeutenden Einfluss auf die zeitgenössische Kultur

in Brasilien hat – „vielleicht sogar stärker als je zuvor“ (Filho und Gunnarsson 2008, 7). Die zeitliche Eingrenzung der Arbeit ist daher von den Jahren geleitet, in denen dieser Umbruch maßgeblich stattgefunden hat, nicht nur auf ästhetischer, sondern auch auf politischer Ebene. Auf ersterer hat sich eine Transformation der Ideen des Konkret/Konstruktiven von einer puristischen Ausrichtung mit rein rational-mathematischen Prämissen hin zur Integration aller Sinne und des Betrachters als Mit- oder alleiniger Gestalter der Kunstwerke vollzogen. Politisch waren diese Jahre von Umbrüchen und Präsidentenwechseln geprägt, die schließlich in einer Militärdiktatur endeten.

1.1 Theoretisch-methodische Zugänge

Trotz der Relevanz, die das Mitdenken verschiedener kulturell kodierter Kontexte bei der Analyse von (moderner) Kunst hat, argumentieren aktuelle Forschungsansätze, die sich um eine Definition von Kunst als globales Phänomen bemühen, um eben auch den global zirkulierenden Kunstwerken in der heutigen Welt gerecht zu werden, wie etwa Hans Belting's *Bildanthropologie* oder David Summers *Real Spaces* (2003), anthropozentrisch. Sie gehen davon aus, dass „universelle Elemente verkörperter Erfahrung [existieren], die zuallererst die Möglichkeit eröffnen, Kunstwerke verschiedener Kulturen zu verstehen“ (Leeb 2012, 18). Die sehr unterschiedlichen Erfahrungen, die Besucher der oben beschriebenen Ausstellungen in São Paulo und Frankfurt aufgrund der Art und Weise, wie Partizipation ausgelegt wurde, machen konnten, widerspricht dieser These jedoch. Denn obwohl die Ausstellungsbesucher mit den gleichen körperlichen Bedingungen zur Wahrnehmung ausgestattet waren, wurde ihre Erfahrung durch Institutionen vermittelt, die offenbar Erfahrung historisch und kulturell anders konstituieren. Die Kunsthistorikerin Susanne Leeb kritisiert deshalb zurecht an Summers Ansatz, dass „die sozial-historische Bedingtheit von ‚Weltzugängen‘ und die Geschichtlichkeit von Wahrnehmung [darin] keine Berücksichtigung“

finden (Leeb 2012, 18). Wichtiger sei es, „die Spezifität künstlerischer Produktionsformen, die auf komplexen Praktiken, langen Geschichten und regionalen Ausdifferenzierungen beruhen“, in den Fokus zu nehmen (2012, 18). Zu dieser wichtigen Arbeit soll die vorliegende Studie einen Beitrag leisten, indem genaue Werkbeschreibungen als Ausgangspunkt für deren Interpretation dienen.

Dennoch ergibt sich aus dieser Perspektive ein methodologisches Problem, dass durch die Quellenlage zur hier diskutierten Thematik noch verstärkt wird: Wenn Wahrnehmung historisch und kulturell konstituiert ist, dann ist die Objektbeschreibung, die auf die Wahrnehmung der Autorin zurückgeht, ebenfalls konditioniert und nur noch bedingt in der Lage Aussagen über mögliche alternative Weltzugänge, die die hier diskutierten künstlerische Praktiken offerieren, zu treffen. Ein Rückgriff auf historische Quellen, die die Objekte in ihrem ursprünglichen zeitlichen Kontext beschreiben, könnte eine Lösung des Problems bieten, doch sind solche für die neokonkreten Arbeiten praktisch nicht vorhanden. In dieser Arbeit sollen daher die Werkbeschreibungen der Autorin durch die Analyse des kulturtheoretisch-philosophischen Wissenshorizonts der Künstler ergänzt werden, der in den Werken präsent ist. Dabei ist der partizipative Charakter der meisten der hier untersuchten Arbeiten von zentraler Bedeutung.

Der Terminus Partizipation ist bereits in einen breiten Diskurs über interaktive Kunst eingebettet, der das Phänomen überwiegend in den 1960er Jahren verwurzelt sieht.⁷ Frank Popper definierte diese neue Art von Kunst als generellen Wandel der Beziehungen zwischen Kunstwerk, Künstler und Betrachter (Popper 1975, 11). Doch hat der deutsche Kunsthistoriker Max Glauner richtig festgestellt, dass sich in der kunsthistorischen Forschung zwei unversöhnliche Lager herausgebildet haben, denen ein jeweils sehr unterschiedliches Verständnis von Partizipation zugrunde liegt: Es gäbe diejenigen Vertreter, die unter Teilnahme

7 Frank Popper (1975). Neuere Studien sind etwa Anna Dezeuze (Hg.) (2010) und Claire Bishop (2012). Das Phänomen der Partizipation wurde auch in Einzelstudien zu spezifischen Künstlern behandelt: Reiss (1999) und Blunck (2003). Nur Boris Groys sieht die Anfänge der partizipativen Kunst bereits in der Romantik (Groys 2008).

im Wesentlichen eine erweiterte Rezeption verstünden⁸, und jene, die mit Partizipation vor allem sozial engagierte und häufig auch kollektive Kunst verbinden, in die der Betrachter körperlich involviert sein muss⁹ (Glauner 2016, 38). Im ersten Fall sei jedoch „jede Apperzeption eine aktive Rezeption und damit Teilhabe am Kunstwerk oder der Aufführung, ob es sich hier um einen Sonatensatz von Beethoven handelt, oder um eine Klanginstallation von Peter Ablinger“ (2016, 38). Der zweite Ansatz stufe die Kunst als politisches Aktivierungsinstrument herab, das Menschen zu kritischem Handeln anleiten solle, während der ästhetische Anspruch dahinter zurückfalle (ibid.).

Die künstlerischen Arbeiten der Neo-Periode in Rio de Janeiro befinden sich jedoch genau an der Schnittstelle zwischen beiden Lagern. Die dichotome Einteilung von Zugängen zur Partizipation verschleiert auch, dass sich die verschiedenen Arten der Teilnahme oft auseinander heraus entwickelt haben und aufeinander beziehen. Die kulturelle Kodierung von partizipativen Ansätzen wird außerdem in keinem der Lager mitgedacht.

Der von Anna Dezeuze herausgegebene Sammelband *The ‚do-it-yourself-artwork‘. Participation from Fluxus to new media* (2010) ist eine der wenigen Publikationen, die zumindest ansatzweise die Kulturspezifik unterschiedlicher Wege zur Partizipation berücksichtigt. In dem darin enthaltenen Essay von Guy Brett zu den partizipativen Werken der späten 1960er Jahre der Künstler Hélio Oiticicas, Lygia Clarks und David Medallas werden die neokonkreten Werke zwar in einem einleitenden Absatz als „Ausdruck von Transition“ betrachtet, dann wird jedoch nicht weiter auf diese Qualität eingegangen (Brett 2010, 31). Nur Dezeuzes eigene zwei Aufsätze beschäftigen sich direkt mit einigen neokonkreten Objekten und liefern damit einen praxis-spezifischen Zugang zu den Anfängen der Zuschauerbeteiligung in den 1960er Jahren (Dezeuze 2010, 47–68, 209–228). Allerdings geht Dezeuze auch nur auf

8 Hierzu zählen Michael Fried mit seinem paradigmatischen Essay „Art and Objecthood“ von 1967 sowie García Düttmann (2011) und Rebentisch (2013).

9 Hierzu zählen sowohl die aus der kuratorischen Praxis stammenden Konzepte von Borriaud (2002), Obrist (2013), Bishop (2012), Burri et al. (2014) und Stierli und Widrich (2016).

jene neokonkreten Werke ein, die bereits eine haptische Interaktion des Zuschauers voraussetzen. Diejenigen Werke, die den Betrachter nicht physisch mit einbeziehen, werden von ihr nicht berücksichtigt. Sie passen auch nicht in die Konzeption von Partizipation, die dem gesamten Band zugrunde liegt (und die in Glauners Aufteilung eher dem zweiten Lager zuzuschreiben wäre). Die nordamerikanische Kunsthistorikerin Irene Small hat sich in einer ausführlichen Studie den Werken Oiticas gewidmet, wobei sie sich nicht auf eine Definition von Partizipation einlässt, sondern eine induktive Methode wählt, die sich jeweils aus den Werken selbst ableitet. Dabei versteht sie Kunstwerke in ihrer Materialität als Agenten, als „epistemological device[s] [...] as a material, embodied model of emergent knowledge“ (Small 2016, 7). Ihre Werkanalysen beruhen jedoch genauso auf Kontextwissen und eigenen Werkbeschreibungen und diese Methode bleibt unreflektiert. Das Paradigma der Partizipation wird außerdem dem der Falte untergeordnet und nimmt daher einen sekundären Stellenwert in der Arbeit ein.

Trotz einer breit gefächerten Literatur, die sich dem Phänomen der Partizipation in der Kunst widmet, fehlt ihr offenbar eine wissenschaftliche Basis, sowohl im genealogischen wie theoretischen Sinn. Guy Brett behauptete Ende der 1990er Jahre, als die partizipative Kunst eine neue Konjunktur erfuhr, dass sie in der kunsthistorischen Forschung dennoch zu wenig beachtet würde (Brett 1998, 216). Bishop übernimmt Bretts Formulierung noch in ihrem 2012 erschienenen Buch über partizipative Kunst (*Artificial Hells*) und Glauner weist in seinem Aufsatz „Partizipation als künstlerische Strategie“ von 2016 darauf hin, dass sich daran bisher wenig geändert hat: „[...] eine Ästhetik, geschweige denn eine Theorie der Partizipation“ sei „trotz gut gemeinter Ansätze, bis heute nicht geschrieben worden“ (Glauner 2016, 35).

Letztlich lassen sich die künstlerischen Praktiken der Neo-Periode in Rio de Janeiro zumindest mit keinem dieser Ansätze hinreichend beschreiben, denn die Art und Weise, wie sie den Betrachter involvieren und die Trias von Werk, Betrachter und Künstler rekonzeptualisieren, ist weder nur als erweiterte Rezeption noch als rein körperliche Beteiligung zu fassen. Vielmehr ist sie leiblich eingeschrieben, wenn Partizipation als Befragen des Verhältnisses von Mensch und Objekt und ihres

In-der-Welt-Seins verstanden wird. Eine Leibperspektive lässt sich zudem aus den künstlerischen Arbeiten und der theoretischen Produktion der beteiligten Künstler selbst ableiten. Ihr Bezug zu wahrnehmungsphänomenologischen Schriften von Susanne K. Langer und Maurice Merleau-Ponty wird nicht zuletzt im neokonkreten Manifest explizit. Außerdem sind Referenzen zu Henri Bergsons Verständnis von Intuition sowie seine Rekonzeptualisierung von Raum und Zeit in den Schriften Hélio Oiticicas und – wenn auch weniger stark – Ferreira Gullars zu finden.

Die „Phänomenologie der Leiblichkeit“ kann sowohl auf eine umfangreiche als auch auf eine in hohem Maße von Diversität geprägte Geschichte zurückblicken¹⁰ (Staudigl 2012, 7). Generell lässt sich jedoch eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen den Termini Körper und Leib feststellen, wobei ersterer als physisches Objekt verstanden wird und letzterer als gelebter, sinnlicher und zu Gefühlen fähiger Körper, der zugleich das Selbst ist. Dennoch präsentiert sich der Körper in der Phänomenologie stets als etwas Doppelseitiges, denn in der Praxis sind physischer Körper und gelebter Leib nicht voneinander zu trennen (Jäger 2014, 53). Diese Sichtweise beruht auf einer doppelten Konzeption des Körpers und unterscheidet zwischen dem „Körper“ als materielle Existenz des Menschen und seinem „Leib“, der „als Wahrnehmungs- und Handlungspotenzial erfahren“ wird und das Medium darstellt, das das Verhältnis des Menschen zur Welt bestimmt (Platz 2006, 10). Der Leib ermöglicht überhaupt erst eine Objektwelt, die ihren Ausgangspunkt in der Wahrnehmung hat und das Resultat einer Reflexion ist. Damit ist jede Art der Erkenntnis, sei sie haptischer, visueller oder gedanklicher Art, ein leiblicher Prozess (Platz 2006, 45–47).

Der Kunsthistoriker Christian Grüny verfasste jüngst eine sehr offene, aber gerade für die Künste besonders geeignete Definition von

10 Edmund Husserl entdeckte den Leib als philosophische Kategorie wieder. Er gilt als einer der ersten Philosophen, der eine Unterscheidung zwischen dem physischen Körper und dem sinnlichen Leib vornimmt. Dennoch war das Thema des Leibes für sein Werk nicht bestimmend. Behandelt wurde der Leib auch bei Jean Paul Sartre, Jan Patocka, Emmanuel Lévinas, Paul Ricoeur, Michel Henry, Bernhard Waldenfels, Helmut Plessner, Ernst Cassirer, Jean-Luc Marion und Marc Richir. Die jüngste und sehr ausgiebige Beschäftigung mit dem Leib stellt die „Neue Phänomenologie“ von Hermann Schmitz dar.

Leiblichkeit: „[Sie] ist weder ein zweiter Körper noch ein Komplex von Gefühlen, sondern eine bestimmte Betrachtungsweise des körperlichen Wesens Mensch, die von seiner elementaren Bezogenheit auf die Welt ausgeht, in der zwischen ‚Körperlichem‘ und ‚Geistigem‘ keine scharfe Grenze gezogen werden kann“ (Grüny 2015, 8).

Dabei plädiert Grüny für die ausschließliche Verwendung des Begriffs Leiblichkeit, da eine Rede vom Leib „auf unglückliche Weise das Erbe des Leib-Seele-Problems“ übernehme (ibid.). Seine weitgefassete Definition von Leiblichkeit schließt zudem an das Verständnis von Maurice Merleau-Ponty (sowie Husserls)¹¹ an.

Merleau-Pontys Theorie der Wahrnehmung erwies sich als anschlussfähig für die gelebte Erfahrung der Künstler, Dichter und Theoretiker im Rio de Janeiro der späten 1950er Jahre, denn „als Kritiker des traditionellen Wissenschafts- und Philosophieverständnisses wendete er sich den Lebensfragen des Menschen im Umfeld seiner Lebenswirklichkeit zu, um ‚vor Ort‘ die Beziehung von Körper und Selbst, Subjekt und Objekt neu in Frage zu stellen und mithin ein neues Theorie-Praxis-Verhältnis einzuleiten“ (Mörth 1997, 76). Die künstlerischen Praktiken und theoretischen Überlegungen in der Neo-Periode fanden in Merleau-Ponty eine philosophisch-wissenschaftliche Begründung ihrer Ablehnung der Konzeption des Menschen als Maschine oder Apparat und der damit einhergehenden Herabstufung der sinnlichen Wahrnehmung, die etwa dem Max Billschen und damit auch dem frühen in der Gruppe *Ruptura* in São Paulo vorherrschenden Verständnisses des Konstruktiven/Konkreten inhärent war.

Maurice Merleau-Ponty war einer der ersten Philosophen, der sich extensiv und umfassend während seiner gesamten Schaffensphase mit dem Begriff des Leibes auseinandersetzte. Er geht von einer „ursprünglichen Wahrnehmung“ aus, die „vorobjektive und vorbewusste Erfahrung“ ist und auf einem „bestimmten Wahrnehmungsfeld auf einem Untergrunde von Welt“ stattfindet, in dem „weder Subjekt noch Objekt gesetzt“ sind (Merleau-Ponty 1966, 282). Mensch und Welt bilden bei

11 Husserl gilt als Begründer der Phänomenologie des Leibes, bleibt jedoch in seinen Ausführungen der cartesianischen Trennung von Geist und Körper verhaftet.

ihm eine Einheit, in der Leib und sinnliche Wahrnehmung zur Vorbedingung jeglicher Erkenntnis wird.

Diese Konzeption leiblicher Erfahrung weist gewisse Verbindungen zu Henri Bergsons Verständnis von Intuition auf, das von einigen der in dieser Arbeit untersuchten Künstler explizit oder implizit erwähnt wird. Bergson definiert Intuition auf der Grundlage der Distinktion zwischen zwei verschiedenen Arten des Wissens. Der Intellekt generiere „relatives Wissen“ und erfasse die Dinge „von außen“ her, indem *a priori* Konzepte auf ein bestimmtes Objekt angewandt würden, sodass lediglich ein relationales Verständnis der Realität entstehen könne. Das „absolute Wissen“ sei dagegen ein Verstehen „von innen“ her, das auf Intuition beruhe und die Zeitlichkeit der gelebten Erfahrung mit einbeziehe.¹² (Scott 2013, 320) Die Besonderheit der Intuition ist, dass sie keine Rückschlüsse aus allgemeinen Tendenzen oder Theorien zieht, sondern in jedem Moment und für jedes Studienobjekt die Perspektive jeweils neu konstituiert wird, ihr also eine flexible Offenheit innewohnt. Insbesondere die Zeitlichkeit gelebter Erfahrung wird zunehmend zum zentralen Gegenstand in den Werken der Neo-Periode der in dieser Arbeit diskutierten Künstler aus Rio de Janeiro. Gelebte Erfahrung wird als ästhetisch, aber auch als existentiell verstanden – in dem Sinne, dass sie eine „lebensweltliche Bedeutsamkeit“ für den Erlebenden hat, zeitlich ist (Deines, Liptow und Seel 2013, 15/16) und damit immer auch leiblich eingeschrieben. Auch die Philosophin Susanne K. Langer, die von den brasilianischen Künstlern jener Zeit rezipiert wurde, weist der gelebten Erfahrung eine zentrale Rolle im künstlerischen Schaffensprozess zu. Der „Gehalt künstlerischen Ausdrucks“ sei „das mit Worten nicht sagbare, und [...] nicht ausdrückbare

12 Im Zuge des Poststrukturalismus ist Bergsons Verständnis von Intuition zunehmend in die Kritik und dann fast in Vergessenheit geraten, da sie als mystifizierend und unwissenschaftlich abgewertet wurde (Gillies 2013, 12). Die Philosophin Mary Ann Gillies behauptet jedoch, dass die als „absolutes Wissen“ konzipierte Intuition durch die Verbindung zweier theoretischer Kategorien (Differenz und Multiplizität) durchaus eine sehr präzise Methode liefere (ibid.). Beide Begriffe zielen darauf ab, eine stets flexible Perspektive zu entwickeln, die sich jeweils neu konstituiert, je nach Reflexionsgegenstand, Ort, Zeit und weiteren Zuständen. Diese Konzeption steht der Theorie- und Methoden-geleiteten wissenschaftlichen Betrachtung dann nur noch bedingt entgegen, da sie stark empirisch geprägt ist.

Prinzip der lebendigen Erfahrung, die innere Bewegungsform des empfindenden, seines Lebens bewußten Daseins“ (Langer 1965, 252).

Die phänomenologische Bestimmung des Leibes ist oftmals der Kritik ausgesetzt, den „vorkulturellen Leib“ zu thematisieren und seine soziokulturelle Verfasstheit außen vor zu lassen (Staudigl 2012, 13). Doch gerade Merleau-Pontys Überlegungen widersetzen sich dieser Annahme. Seinen Gedanken folgend gilt es, den Leib nicht als „konstituierendes Subjekt“, sondern als „instituiertes und instituierendes Subjekt“ zu begreifen (ibid). Staudigl weist darauf hin, dass „unsere leibhaftigen Vermögen [...] immer schon *im Horizont einer kulturell überdeterminierten Leibkörperlichkeit* vorgegeben [sind]“ (Staudigl 2012, 11) „Die Inkorporation des (kulturellen, sozialen etc.) Habitus“, sei daher „impliziter Bestandteil der Genese konkreter Selbstheit“ (2012, 14). Auch in der von Hermann Schmitz begründeten „Neuen Phänomenologie“, die eine rezente Weiterentwicklung der philosophischen Beschäftigung mit der Kategorie Leib bietet, kommt ihr eine essentielle Rolle für die Kultursysteme (Kunst, Recht, Moral, Religion, Politik) zu (Andermann 2012, 130).

Die Künstler der Neo-Periode in Rio de Janeiro beschäftigten sich mit Fragen der leiblichen Bezogenheit von architektonischen und räumlich-ästhetischen Strukturen und haptisch-leiblicher Aneignung ästhetischer Objekte. Dieser Art das Verhältnis von Mensch, (ästhetischem) Objekt und ihr In-der-Welt-Sein zu befragen, ist bereits ein bestimmtes Verständnis des Leibes als kulturell eingebundenes Subjekt zu seiner Umwelt und zu der Art und Weise, wie dieses Subjekt seine Umwelt erfasst, inhärent. Es wird (zwar nicht auf kultureller jedoch) zumindest auf philosophischer von den Künstlern selbst reflektiert, und ist zudem in der posthumen, zeitgenössischen und vor allem inter- und transkulturellen Aneignung der künstlerischen Arbeiten essentiell. Deshalb soll diese theoretisch-philosophische Perspektive die vorliegende Arbeit leiten.

Leiblichkeit, verstanden als vermittelnde Entität zwischen Objekt, Subjekt und Welt, verlangt für die in dieser Arbeit diskutierten Werke jedoch nach weiteren Untersuchungskategorien, die die jeweils andere Seite der Vermittlung in den Blick nehmen. Wie sind Raum (und Zeit), Material und Geist konstituiert, wenn sie leiblich erfahren werden, und welche Bedeutung haben diese Kategorien für die hier untersuchten

Arbeiten? Diese Fragen werden gleichsam den Subtext der vorliegenden Arbeit bilden und dienen daher der Strukturierung: Sie teilen diese Studie in drei Abschnitte. Im ersten, das Kapitel 2 umfasst, wird die geistig-ideengeschichtliche Entwicklung der konkret-konstruktivistischen Kunst untersucht. Im zweiten, das Kapitel 3 und 4 einschließt, steht der Raum als Bezugskategorie der Arbeiten im Zentrum. Im dritten Abschnitt, in Kapitel 5 und 6, wird es schließlich um die Verbindung materieller, geistiger und räumlicher Elemente gehen, wobei Sprache als Ausdrucksmittel von Poesie dabei eine zentrale Bedeutung zukommt. Susanne K. Langer zufolge zeigt sich in der Sprache die spezielle Neigung des Menschen zur Symbolisierung, da der Mensch stets in Vorstellungen denke, also in Symbolen, die sich auf die Realität beziehen (Langer 1965). „In gewissem Sinne ist Sprache Vorstellung und die Vorstellung der Rahmen der Wahrnehmung“ (1965, 129). Wie der Symbolcharakter der Sprache mit dem Material von Objekten das komplizierte Verhältnis von Geist und Materie verhandelt, erweist sich als zentral für die künstlerischen Arbeiten, die im dritten Abschnitt diskutiert werden.

1.2 Forschungsstand

Im Zuge der kunsthistorischen Aufarbeitung nicht-westlicher Modernen in Europa und den USA in den letzten Jahrzehnten ist geometrische Abstraktion aus Lateinamerika stark in den Fokus sowohl von Kunstsammlern als auch von Wissenschaftlern und Museen gelangt. Das *Museum of Fine Arts Houston* erwarb beispielsweise 2007 die Aldolpho Leirner Sammlung brasilianischer konstruktivistischer Kunst, die derzeit umfangreichste ihrer Art. Außerdem wurden viele Publikationen von der Stiftung Fundación Cisneros gefördert bzw. beziehen sich auf Ausstellungen der Patricia Phelps de Cisneros Sammlung (Bois et al. 2001; Pérez-Barreiro 2007, 2013; O’Hare et al. 2010). Diese Tendenz ist jedoch erst seit der Jahrtausendwende zu verzeichnen. Vorher war interessanterweise gerade die Ähnlichkeit der geometrischen Abstraktion aus jener

Weltregion mit ihren europäischen Pendants ein Hindernis für die internationale Rezeption, wie Garbiel Pérez-Barreiro feststellt:

[Latin America] has often been considered too ‚backward‘ to participate fully in anything other than folkloric or magical realist art. Up until the 1990s Latin American abstraction was generally dismissed from international discussion of Latin American art for being too cosmopolitan, too internationalist, and therefore not ‚Latin American‘ enough (whatever that may mean).¹³ (Pérez-Barreiro 2011, 69)

Auch der brasilianische Kunstkritiker Frederico Morais kritisiert, dass Kunst, die auf wissenschaftlichen Erkenntnissen, Technologie bzw. technologischem Wissen, Rationalität und Logik basiert, stets als ein Privileg des Westens verstanden worden sei (Morais 1990, 21). Dies schließe abstrakte, konstruktivistische, analytische und konzeptuelle Tendenzen mit ein (ibid.).

Dieses Ausschlussprinzip erscheint insofern paradox, als dass gerade der geometrischen Abstraktion der Anspruch, eine universelle Formsprache zu entwickeln, inhärent ist. Es erweist sich jedoch als symptomatisch für das komplizierte Verhältnis von Universalitäts- und Hegemonieansprüchen der europäisch-nordamerikanisch geprägten ästhetischen Moderne¹⁴. Vor diesem Hintergrund erscheint die vollständige

13 Die geopolitische bzw. -historische Verortung von Kunst, wie sie durch die Verwendung des Begriffs Lateinamerika vorgenommen wird, ist nicht ganz unproblematisch. Der Begriff Lateinamerika ist nicht nur unscharf definiert, sondern auch an eine bestimmte Erwartungshaltung geknüpft, die auf kulturelle Klischees und Stereotypen abzielt. Der Kurator Gerardo Mosquera beschreibt diese Situation in einem Aufsatz, der passenderweise „Against Latin American Art“ heißt. „The very idea of Latin America and Iberoamerica has always been problematic. Is the English-speaking Caribbean included? Mexican-Americans? Does it extend to the indigenous people that in some cases do not speak any European language?“ (2010, 2). „The danger [also] lies in coining a postmodern cliché of Latin America as a kingdom of complete heterogeneity. It consists of the prejudicial consideration of Latin American art as derivative of the West, without keeping in mind its intricate participation in the West“ (2010, 1).

14 Dieses Verhältnis hier historisch und theoretisch detailliert darzulegen, sprengt den Rahmen dieser Arbeit. Einen historischen Überblick über die Entstehung und Entwicklung der europäischen Moderne ist nachzulesen bei Vietta und Kemper (1998). Eine aktuelle Definition liefern Kiefer (2011) und Holert (2016).

Abwesenheit einer Diskussion der Greenbergschen Thesen in Brasilien in den 1950er und 1960er Jahren als eine bewusste Entscheidung gegen das von ihm verbreitete Dogma der „bewusste[n] Abkoppelung“ moderner Kunst „von jeglichem ideologischen oder kulturellen Kontext“ (Schechter 2001, 262), denn die lateinamerikanischen Künstler erfuhren gerade in Bezug auf den sogenannten Westen das genaue Gegenteil.

Der deutsche Kunsthistoriker Jens Baumgarten stellt fest, dass sogar in aktuellen Diskussionen eine „westliche Kunstgeschichte“ noch Schwierigkeiten mit „brasilianischer“ oder „lateinamerikanischer“ Kunst habe, welche „im Verhältnis zur asiatischen oder afrikanischen Kunst nicht ‚anders‘ genug [erscheine]“ (Baumgarten 2012, 102). Tatsächlich könnte nicht einmal ein Experte unterscheiden, welche Bilder von welchem Kontinent stammen, würde man konstruktivistische Werke europäischer Künstler mit jenen aus Lateinamerika gemeinsam zeigen, ohne sie mit Daten und Namen zu versehen (Pérez-Barreiro 2011, 69). Doch auch in der neuerlichen Aneignung „nicht-westlicher“ Kunst im Zuge der Rekonzeptualisierung der künstlerischen Moderne als globales Phänomen, bleibt die Rhetorik implizit oft veralteten Vorstellungen von dieser oder diesen Moderne(n) verhaftet.¹⁵

Wie bereits erwähnt wurde, ist in den letzten Jahren insbesondere der brasilianischen Bewegung des Neokonkretismus international verstärkt

Zur neueren Verquickung zwischen ästhetischer und gesellschaftlicher Moderne vgl. Reckwitz (2012).

- 15 Die Kuratorin des Museums für Moderne Kunst in Houston, Mari Carmen Ramírez behauptete, die 2007 akquirierte Adolpho Leirner Sammlung brasilianischer geometrisch-abstrakter Kunst stelle ein „zentrales Kapitel“ in der „Repräsentation der globalen Geschichte moderner Kunst“ (Tuzik 2007) dar. Derartige Aussagen suggerieren, dass die europäisch-nordamerikanische künstlerische Moderne noch immer als Ausgangspunkt betrachtet wird, zu dem ähnliche künstlerische Praktiken aus anderen Weltregionen additiv hinzugefügt werden können. Der Kauf der Adolpho Leirner Sammlung kann außerdem als Teil einer neoimperialistischen Strategie gesehen werden, mit der systematisch Kunst aus Lateinamerika in großem Umfang angekauft wird und auf diese Weise in den jeweiligen Ländern bzw. Regionen die Kunst nicht mehr zu sehen ist. Beachtet man die ökonomischen Möglichkeiten der jeweiligen Institutionen, sind jene in den lateinamerikanischen Ländern definitiv im Nachteil.

Aufmerksamkeit geschenkt worden. Der britische Kunsthistoriker Michael Asbury behauptet, dass der Neokonkretismus zum „zentralen Bezugspunkt innerhalb der aktuellen Ökonomie der Legitimierung zeitgenössischer brasilianischer Kunst“ lanciert sei und einen „quasi mythischen Status“ als „Marker“ für deren „nationalen Ursprung erlangt“ habe (Asbury 2005, 174)¹⁶. Gleichzeitig bleibe die Bewegung jedoch „kontextuell unscharf“, was darauf zurückzuführen sei, dass „nur vage und häufig inkorrekte Informationen zu der Bewegung“ im Umlauf seien (Asbury 2005, 174). Ohne transkulturelle Verschiebungsprozesse in der internationalen Rezeption mitzudenken, wird in Publikationen in den USA und Europa vor allem versucht, die Bewegung im Kontext einer national-/bzw. regionalspezifischen „eigenen“ Moderne zu verstehen (Alvarez 2012, 13/14; Kudielka 2010). Des Weiteren ist ein Fokus auf die theoretischen Texte (v. a. das Neokonkrete Manifest, Theorie des Nicht-Objekts) des Neokonkretismus zu erkennen, die häufig als Interpretationsgrundlagen dienen, ohne jedoch die Diskrepanz dieser Texte zu den Werken zu thematisieren (Alvarez 2012; Martins 2013). Insbesondere in den USA wurde der Neokonkretismus in den letzten Jahren meist in regionaler Perspektive untersucht und in einen Zusammenhang mit abstrakt-konstruktivistischer Kunst aus Argentinien, Uruguay und Venezuela gestellt (Ramírez und Olea 2004, 2006; Suárez 2011). Auch in Lateinamerika ist eine solche regionalisierende Tendenz zu erkennen, wie zahlreiche Essays von der argentinischen Kunsthistorikerin María Amalia García belegen (García 2014, 2009a, 2011). An den Kunstwerken selbst orientierte monographische Arbeiten zum Neokonkretismus sind jedoch bisher kaum vorhanden (Alvarez 2012).

Wie bereits oben erwähnt, hat die Bewegung in der brasilianischen Forschungsliteratur erstaunlicherweise bisher relativ wenig Beachtung

16 „Neoconcretism is one of the key references within the current economy of legitimation of Brazilian contemporary art, and has gained international notoriety while remaining contextually obscure. Its notoriety arises from the fact that it has acquired a quasi mythical status: that of signaling the national origin of contemporary Brazilian art.“ Dies wird besonders in der Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin 2010 deutlich, die zeitgenössische Kunst aus Brasilien gemeinsam mit Neokonkreten Werken zeigte.

gefunden. Bis auf einen längeren Aufsatz des Kunsthistorikers Ronaldo Brito, der seit 1975 immer wieder neu aufgelegt wurde, existieren keine Einzelstudien, die sich explizit mit dem Neokonkretismus beschäftigen. In der Regel wird die Bewegung als Unterkapitel der Geschichte der Konkreten Kunst in Brasilien beschrieben, darin jedoch als brasilianischer bzw. lokaler Beitrag (Pontual 1977, 322; Osorio 2010; Brito 2010, 33) oder als „Höhepunkt und Bruch“ mit der Kunstrichtung gewertet (Brito 1999).

Diesen Darstellungen ist eine Telos-Orientierung inhärent, denn sie inszenieren die Bewegung als chronologischen Höhepunkt der konstruktiven Kunst, die in Europa ihren Ursprung habe. Sie übernehmen auf diese Weise eine veraltete, hegemoniale Vorstellung von einer sich in Lateinamerika „verspätet“ entwickelnden Moderne. Die Autoren schreiben zwar gegen diese Abwertung als verspätet an, verharren jedoch im gleichen Denkmuster und drehen es lediglich um: Die Bewegung wurde auch als strategisches Moment in der brasilianischen Kunstentwicklung bezeichnet, um größere Autonomie gegenüber dominanten Kulturmodellen (etwa den auf Konsum ausgerichteten USA) zu behaupten (Brito 2010, 33).

Gleichzeitig sind klare Tendenzen zu erkennen, den Neokonkretismus im lokalen Kontext zu betrachten. Allerdings ist diesen Ansätzen das Exklusionsparadigma inhärent, das für viele Jahrzehnte dafür gesorgt hat, dass geometrisch-abstrakte Kunst aus Lateinamerika für die euro-nordamerikanisch dominierte globale Kunstwelt nicht „anders“ genug war.¹⁷ Der Kunsthistoriker Luis Camilo Osorio schreibt den Neokonkretismus in Rio de Janeiro „Geographie der Hügel und Strände“ ein, „wo sich die historische (und nicht gerechtfertigte) soziale Ungerechtigkeit, formale Strenge und populäre Energie mischten“ (Osorio 2010, 22). Auch die „Vorteile der Rückständigkeit“ wurden hervorgehoben, wenn etwa das „niedrige Niveau der Institutionalisierung des gesellschaftlichen Lebens“ für den Fokus der neokonkreten Kunst auf Erfahrung statt auf Formvollendung verantwortlich gemacht wird (Naves 2010, 45).

17 Eine Ausnahme bildet die Anthologie *Arte e vida social. Pesquisas recentes no Brasil e na França* (2016) von Allain Quemin und Gláucia Villas Bôas.

Solche Aussagen perpetuieren nicht nur eine koloniale Sichtweise auf die Kunst des Landes, indem sie die Kunstpraxis mit Identitätspolitik verbinden, sondern sie lassen außerdem eine gefährliche Schlussfolgerung zu: In dem Moment, in dem konstruktivistische Kunst in Brasilien auf den Schaffensprozess und auf Erfahrung fokussiert wie der Neokonkretismus, wird sie gewissermaßen „brasilianisiert“. Vor dem Hintergrund, dass sich in Europa und den USA ein Bewertungssystem der Sinne etabliert hat, das „Sehen und Hören als primäre Sinne zur Produktion von rationalem Wissen“ ansieht und „Geruchs-, Geschmacks- und Tastsinn als niedere und irrationale Sinne“ herabstuft (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 7), wird auf diese Weise für brasilianische Kunst ein Status als die Kunst der „Anderen“ affirmiert. Diese Differenzmarkierungen werden auch in Europa und den USA heute noch fortgeschrieben. Das zeigt beispielsweise der Essay von Paulo Vencanio Filho im Katalog zu einer Ausstellung moderner Kunst aus Rio de Janeiro in Stockholm, in dem ausführlich die Stadtphysiognomie beschrieben wird, die vor allem durch ihre Naturräume besticht (Strände, Hügel, tropische Vegetation) (Filho und Gunnarsson 2008, 12–14).

Ein Paradigmenwechsel in der kunsthistorischen Forschung – vor allem jener, die in Europa und in den USA betrieben wird – hat tatsächlich erst seit der Jahrtausendwende begonnen, breiten Konsens zu finden. Seitdem versuchen neuere Forschungsansätze, die Kunstgeschichte aus ihrer eurozentrischen Perspektive zu befreien und methodisch und theoretisch für die Untersuchung von nicht-europäischer Kunst zu rekonzeptualisieren.¹⁸ Allerdings zielen die meisten der in diesem Zusammenhang entstandenen Publikationen darauf ab, die Kunstgeschichte zu globalisieren, das heißt, nicht-europäische Kunst wird als Teil eines globalen Ausdrucks verstanden. Zudem sind diese Ansätze häufig wenig

18 Zu den wichtigsten Publikationen auf diesem Gebiet zählen: Casid und D’Souza (2014), Kaufmann (2015), Belting (2001), Belting und Buddensieg (2009), Zijlmans und van Damme (2008), Elkins (2007), Elkins, Valiavicharska und Kim (2010), Harris (2001), Below und Bismarck (2005), Summers (2003). Erste Bestrebungen zur Konzeption von Weltkunst gab es schon vor dem ersten Weltkrieg. Diese waren jedoch über den *postcolonial turn* in Vergessenheit geraten und sind erst jüngst wieder rehabilitiert worden (Vasold 2013).

historisiert und beschäftigen sich vornehmlich mit zeitgenössischer Kunst¹⁹ oder stellen bestimmte Strömungen der Kunstgeschichte in eine globale Perspektive²⁰. Einige Werke zielen auf eine Revision des Kanons der Moderne ab, wobei die Darstellungen nicht-westlicher künstlerischer Praktiken teilweise auf Ikonen reduziert bzw. stark lückenhaft bleiben²¹. Eine wachsende Zahl vergleichender Studien bezieht inzwischen fast selbstverständlich auch Künstler aus anderen Weltregionen als Europa und Nordamerika mit ein. Dieser grundsätzlich begrüßenswerten Entwicklung mangelt es dennoch bisher an Beiträgen, die spezifische künstlerische Positionen anderer Weltregionen extensiv und kontextsensibel behandeln und so für ein internationales Publikum überhaupt erst zugänglich machen²².

Kontextkritische Ansätze werden etwa von der Kunsthistorikerin Monica Juneja geliefert, die vorschlägt, das gesamte Fach Kunstgeschichte transkulturell²³ auszurichten und von seinen Grundfesten her

19 Hicks (2014), Bydler (2004), Werner (2005), Belting, Buddensieg und Weibel (2013).

20 Morgan und Frigeri (2015), Weibel und Altay (2015), Farver et al. (1999).

21 Iskin (2017), O'Brien (2013), Wollaeger und Eatough (2013), Doyle und Winkiel (2005).

22 Dieser Mangel kann auch nicht allein durch die massenhafte Übersetzung originalsprachlicher Dokumente korrigiert werden; eine Entwicklung, die zurzeit im englischsprachigen Raum stattfindet (Ferreira und Herkenhoff (2015); Ramírez, Ybarra-Fausto und Olea (2012)). Wenn übersetzte historische Dokumente zur wissenschaftlichen Untersuchung verwendet werden, besteht immer ein Risiko, dass sprachlich eingefasste kulturelle Codes der Originaldokumente übersehen werden. Es ist dadurch die paradoxe Situation entstanden, dass es leichter ist, an vor allem englischsprachige Übersetzungen zu gelangen, als an originalsprachliche (portugiesische und spanische) Texte.

23 Eine Problematik, die den Ansätzen mit einem Fokus auf Kultur innewohnt, ist die überaus schwierige Bestimmbarkeit des Kulturbegriffs selbst, bevor ihm das Präfix *trans* hinzugesetzt wird. Bei Juneja heißt es schlicht, „Kulturen [befinden sich] durch Beziehungsprozesse in einem stetigen Prozess des Wandels und [müssen] entsprechend erschlossen werden“ (Juneja 2012, 9). Das würde jedoch bedeuten, dass Kulturen *per se* schon immer transkulturell waren und sind, das Präfix also gar nicht benötigten. Angesichts der Vielfalt an theoretischen Dimensionen, die der Kulturbegriff historisch akkumuliert hat (die Ethnologin Johanna Riegler identifiziert allein neun), erscheint seine Bestimmbarkeit nach dem so genannten

neu zu perspektivieren. Dabei gelte es, „für jeden Bereich und jeden Zeitraum, nach weiträumigen Beziehungen zwischen Kulturen zu fragen und sie an das Lokale zurückzubinden“ (Juneja 2012, 7). Dieses – wie sie selbst zugibt – „ehrgeizige Vorhaben“ (2012, 11) ziele darauf ab, „die vielfältigen Prozesse der Aneignung, Abgrenzung, Rekonfigurierung und Übersetzung in neuen Zusammenhängen herauszuarbeiten, um nach der konstitutiven Rückwirkung dieser Prozesse auf alle daran beteiligten Agenten und visuellen Systeme zu befragen“ (2012, 7). Dieses ehrenhafte Anliegen setzt jedoch eine Verabschiedung von traditionellen kunsthistorischen Methoden der Beschreibung und Komparation voraus und eine Hinwendung zur Untersuchung von Beziehungen, Verbindungen und Zirkulationen. Dem ist zwar grundsätzlich nichts entgegenzusetzen, doch können solche Untersuchungen eine Werkanalyse nicht ersetzen, sondern höchstens, dies aber sehr sinnvoll, ergänzen. Ähnlich funktioniert der Vorschlag von Gabriel Pérez-Barreiro, der behauptet, Kunstwerke besäßen eine jeweils eigene „kulturelle Geografie“, die aus einem komplizierten Netzwerk aus Einflüssen und Debatten bestehe (Pérez-Barreiro 2011, 68). Er sieht die Kunsthistoriker daher dazu verpflichtet, „die Voraussetzungen und Mechanismen, durch welche Bilder Interpretationen generieren“, zu untersuchen. Ein Vergleich mit der Literaturwissenschaft zeigt, dass dies nicht nur notwendig und möglich ist, sondern bereits seit langem etablierte Praxis. Dort entscheidet die zuvor eingenommene methodisch-theoretische Perspektive über die Ergebnisse der Interpretation. Ein Text gilt als ein so offenes Gewebe, dass sogar nur eine methodisch-theoretische Einführung der Perspektive überhaupt zu einer Interpretation führen kann. Mit Kunstwerken verhält es sich letztlich ganz ähnlich. Die von Juneja

Cultural Turn nur noch diffuser. Zwar wird Kultur seitdem zur zentralen interdisziplinären Forschungsperspektive in den Geistes- und Sozialwissenschaften erhoben, aber sie wird darin vor allem in ihrer Prozesshaftigkeit interessant. Für die vorliegende Arbeit muss es also genügen, Kultur als nicht fixierbar und als orts- und zeitabhängige Aushandlung von Interessen, Überzeugungen, Identitäten, Strukturen, Objekten und Ideen zu verstehen. Setzt man dem Begriff nun wieder das Präfix „trans“ hinzu, ist damit das Überschneiden, Überlappen und ineinander Verwobensein verschiedener zu gegebenen Zeitpunkten an bestimmten Orten als Kultur fixierte Konglomerate jener Aushandlungsprozesse gemeint.

und Pérez-Barreiro vorgeschlagene Einbeziehung aller Verbindungen, Verweise und Einflüsse wäre viel zu umfangreich für eine einzelne Forschungsarbeit und muss daher in Einzelstudien mit unterschiedlichen Schwerpunkten vorgenommen werden, die damit einen Beitrag zur gesamt-fachlichen Umwertung der Kunstgeschichte leisten können. Die vorliegende Arbeit soll daher objektzentrierte Analysen liefern, die durch eine Einbettung in eine differenzsensible Perspektive transkulturellen Aushandlungsprozessen Rechnung trägt, die in den national und/oder regional verorteten Studien bisher nicht hinreichend berücksichtigt wurden. Zu diesen Aushandlungsprozessen gehört zum Beispiel die in dieser Arbeit vorgenommene Fokussierung auf die Kategorie der Leiblichkeit, die auf der Beschäftigung der neokonkreten Künstler mit *europäischen* wahrnehmungstheoretischen Schriften (ergo ihrer Vermittlung) beruht, sowie die Rezeption der Werke durch die Autorin und das von ihr gewählte Vokabular zu ihrer Beschreibung.

Obwohl über die Künstler Lygia Clark und Hélio Oiticica bereits viel geschrieben wurde und gerade in jüngster Zeit Ausstellungskataloge mit fundierten Objektstudien²⁴ und Monographien²⁵ entstanden sind, werden auch sie in dieser Arbeit eine zentrale Rolle spielen. Ihre Werke werden jedoch nicht vor dem Hintergrund ihrer Einzelkünstler-Persönlichkeiten betrachtet, sondern im Zusammenhang mit den Gruppenaktivitäten im Neokonkretismus, sodass auch die Wichtigkeit der anderen beteiligten Künstler neben diesen beiden Ikonen herausgearbeitet wird.

1.3 Struktur

Die Arbeit ist grundsätzlich genealogisch aufgebaut und die Kapitel sind thematisch geordnet, weshalb es zwar eine gewisse chronologische

24 Butler et al. (2014); Gaensheimer, Gorschlüter und Hinderer (2013); Zelevansky (2016).

25 Small (2016); Coelho (2010); Hinderer und Buchmann (2013).

Tendenz gibt, diese aber innerhalb des untersuchten Zeitraums immer wieder gebrochen wird.

In Kapitel 2 geht es zunächst um die Darstellung der historischen Konstellationen in Brasilien, die zu dem Verständnis des Konstruktiven/Konkreten führten, das in der Zeit der Neo-Periode in Rio de Janeiro vorherrschend war. Dazu hinterfragt das Kapitel das bisher gängige Narrativ zur Entfaltung der geometrischen Abstraktion in Brasilien. Die Positionierung des Schweizer Künstlers Max Bill als Auslöser für und „Vater“ der geometrischen Abstraktion in Brasilien wird auf den Prüfstand gestellt und der Konstituierung des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts in Brasilien durch den Kunstkritiker Mário Pedrosa gegenübergestellt. Pedrosa hatte auf der Grundlage seiner vielfältigen internationalen Erfahrungen eine eigene Kunsttheorie zur geometrischen Abstraktion und zur konkreten Kunst entwickelt, die auch weiterreichende Implikationen für die Kulturpolitik Brasiliens hatte.

Außerdem wird die Verbindung der frühen konkret-konstruktivistisch arbeitenden Künstler mit *Outsider Art* von Psychatriepatienten und Kindern herausgearbeitet. Dabei zeigt ein Blick auf die Verflechtungen von Kunstinstitutionen und konkret-konstruktivistischen Avantgarden im Land, dass sich das Verhältnis der Künstler und der Institutionen in Brasilien anders gestaltet als in Europa.

Die Kapitel 3 bis 6 bilden den Hauptteil der Arbeit und liefern spezifische Werkanalysen, die nach unterschiedlichen Themen geordnet sind.

Kapitel 3 fragt nach der Umwertung von Raum- und Zeit-Konzepten sowie deren Verflechtung in Arbeiten von Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape. Zunächst wird das Formverständnis von Clark und Oiticica erläutert, das die Grundlage für ein gewandeltes Verständnis der Raum-Zeit-Beziehungen darstellt, und herausgearbeitet, wie dieses Verständnis auf den Leib zurückwirkt. In der Werkanalyse werden Vergleichsbeispiele der russischen Konstruktivisten herangezogen, auf die sich die brasilianischen Künstler direkt oder indirekt beziehen.

Kapitel 4 untersucht neokonkrete Werke, die einen abstrakten oder sogar utopischen Architektur-Bezug aufweisen. Das Kapitel fragt danach, wie sich das Verständnis des Konkret-Konstruktivistischen bei

Hélio Oiticica und Lygia Clark in den Werken wandelt, die Architektur, verstanden als abstrakte, räumlich-affektive Struktur auf die leibliche Präsenz des Menschen beziehen. Die Aushandlung von Werkstruktur und seiner poetischen Bedeutung, von materieller Existenz und emotionaler Responsivität stehen im Zentrum der Analyse.

Kapitel 5 beschäftigt sich mit denjenigen Werken der Neo-Periode, die manuell manipulierbar sind. Dabei handelt es sich vornehmlich um kleinformatige Werke, die sich außerdem an der Schnittstelle zur Poesie positionieren, sodass Arbeiten von Dichtern und Künstlern gleichermaßen in der Objektanalyse Beachtung finden. Werke von Lygia Pape, Ferreira Gullar und Hélio Oiticica, die sowohl Schrift als auch Form integrieren, sind Gegenstand der Untersuchung. Dieses Kapitel behandelt daher die Frage, wie das Verhältnis linguistisch-semantischer Bedeutung der verwendeten Schrift und der abstrakt-geometrischen Formsprache in den Arbeiten generiert ist.

In Kapitel 6 wird schließlich die Weiterentwicklung der konkret-konstruktivistischen Idee in den frühen 1960er Jahren in den Blick genommen. Das Kapitel verbindet (Künstler-)Text- und Werkanalyse, um den Prozess der Umwertung des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts auf beiden Ebenen zu erfassen. Zuerst werden die unterschiedlichen Positionen von Ferreira Gullar und Hélio Oiticica herausgearbeitet. Dabei wird der Frage nachgegangen, wie diese Positionen Gullar in eine Sackgasse führten, während Oiticica das Konstruktive zur Strategie künstlerischer Produktivität in Brasilien erhebt. Oiticicas Position wird schließlich der von Waldemar Cordeiro gegenübergestellt, der – ausgehend von der Gruppe konkreter Kunst in São Paulo – eine semantische konkrete Kunst entwickelt und damit an die neokonkreten Experimente Gullars, Papes und Oiticicas anknüpft.

