

II. BESITZEN UND (BE)SETZEN: RAUM

3 Das Prinzip der (Ent-)Faltung: Raum/Zeit und Erfahrung

Während in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg der Wiederaufbau der zerstörten Städte begann und sich auch das kulturelle Leben erst langsam rehabilitierte, gingen die 1950er Jahre in Brasilien als „Goldene Jahre“ in die kollektive Erinnerung der Brasilianer ein. Sie markierten nicht nur eine demokratisch geprägte Dekade zwischen zwei langen Perioden der Diktatur – dem Estado Novo unter Getúlio Vargas (1937–45) und der Militärdiktatur (1964–85), sondern brachten auch ein staatlich forciertes, enormes wirtschaftliches Wachstum mit sich. Insbesondere die Amtszeit des Präsidenten Juscelino Kubitschek (1956–61) war gekennzeichnet von einer Aufbruchsstimmung, die das Land so noch nicht erlebt hatte. Der Slogan seines Programa de Metas (Programm der Ziele), er wolle in 5 Jahren Amtszeit 50 Jahre Fortschritt bringen, „löste zumindest quantitativ einen enormen Entwicklungsschub aus“ (Bernecker, Pietschmann und Zoller 2000, 264). Allerdings konzentrierte sich die Industrialisierung vornehmlich auf São Paulo und die Großstädte im Südwesten Brasiliens. Die Latifundien-Strukturen der Großgrundbesitzer auf dem Land, die bereits zu extremer Ungleichheit geführt hatten, blieben jedoch unangetastet, sodass die städtische Industrialisierung die Gesellschaft zusätzlich polarisierte und neue, regionale Ungleichheiten entstanden (Bernecker, Pietschmann und Zoller 2000, 258–70).

Die damalige Hauptstadt Rio de Janeiro nahm dabei eine Zwischenrolle ein. Die Nähe zu São Paulo bescherte auch ihr ein gewisses Maß an Wirtschaftswachstum. Die größte Errungenschaft der Kubitschek-Ära war jedoch der Bau der neuen Hauptstadt Brasília (1956–60), die ein „kreatives Kind“ Rio de Janeiros war. Der Stadtplaner Lúcio Costa und der Architekt Oscar Niemeyer entwarfen die neue Hauptstadt in Rio am Reißbrett. Die architektonischen Projekte des Landes wurden außerdem international als Symbol für Brasiliens Fortschritt vermarktet.

Wie in Kapitel 2 dargestellt, hatten sich im Verlauf der 1950er Jahre in beiden Städten, Rio und São Paulo, konkret-konstruktivistische Künstlergruppen gebildet, die mit der modernistischen Tradition im Land radikal brachen und sich in ihrer Formsprache an den historischen Avantgarden Europas orientierten und begeistert die positivistische Aufbruchsstimmung der Modernisierungsbestrebungen des Landes in ihr künstlerisches Programm aufnahmen. Doch die Begeisterung währte nicht lange. Bereits Ende der 1950er Jahre war der Preis für die gigantomanischen Projekte der auf Quantität setzenden Entwicklungspolitik der Kubitschek-Ära nicht mehr ausblendbar. Insbesondere in Rio wurde zunehmend sichtbar, dass die extrem rasante Entwicklung hin zu einer Wohlstands- und Industrienation nur fragmentarisch realisiert werden konnte. Weite Teile der Bevölkerung Brasiliens blieben vom Fortschritts- und Modernisierungsprojekt der 1950er Jahre ausgeschlossen und das oligarchische Gesellschaftssystem blieb praktisch unverändert bestehen. Rio de Janeiro ist ein besonders markantes Beispiel für die Verschärfung der Ungleichheit, denn – anders als in anderen brasilianischen Städten – befanden und befinden sich die Favelas nicht in den Außenbezirken um die Innenstadt herum, sondern vor allem in den Steilhängen der „morros“, der Felsen, die das Stadtbild prägen. Während die Favelas sich zunehmend in rechtsfreie Räume verwandelten, die von Nicht-Bewohnern gemieden wurden und die obere Gesellschaftsschicht sich verstärkt durch Zäune und Mauern abschottete, bot der Stadtstrand einen zentralen öffentlichen Ort, der Anziehungskraft auf alle gesellschaftlichen Schichten ausübte und so zu einer sonst raren Begegnungsmöglichkeit avanciert ist. Diese besondere Konstitution der Stadt Rio de Janeiro lässt die Kluft zwischen Modernisierungsideologie des staatlichen Entwicklungsprojekts und gelebter gesellschaftlicher Wirklichkeit besonders spürbar werden. Diese Diskrepanz bildet den Erfahrungshintergrund, auf dem sich der Neokonkretismus entwickelt, denn sie zeichnet sich auf formaler Ebene auch durch eine spürbare Divergenz zwischen dem ideologischen Anspruch konkret-konstruktivistischer Formensprache und der lokalen Produktionsstruktur aus. Mathematisch exakte geometrische Formen sowie seriell und/oder industriell gefertigte Bilder, wie sie etwa von Max Bill verteidigt wurden, sind in Rio kaum bzw. überhaupt nicht entstanden, denn sie entsprachen nicht

den lokal gelebten Möglichkeiten. Die neokonkreten Künstler übersetzten das konkret-konstruktivistische Gedankengut der europäischen Avantgarden in eine lokal anschlussfähige Formensprache, die versucht, eine den modernen Ausdrucksformen adäquate sinnliche Erfahrung zu entwickeln. Die neokonkreten Künstler Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape, die sich zunächst mit Malerei beschäftigten, schufen Arbeiten, die sich zunehmend in den Raum hinein entwickelten und den Betrachter über die Verräumlichung des Werkes und die dadurch implizierte zeitliche und leibliche Dimension seiner ästhetischen Erfahrung einbeziehen.

In diesem Kapitel werden daher Arbeiten dieser Künstler untersucht. Sie gelangen über Techniken des Faltens und Einschneidens vom Tableau als Trägersystem der Malerei in den realen Raum hinein und werden zunehmend großformatiger. Lygia Clark, Hélio Oiticica und Lygia Pape proklamierten das Ende des Gemäldes, indem ihre Werke über das systematische Ablösen von der Wand und dem Tableau die Trennung der Kategorien Malerei und Skulptur zu verwischen begannen. Dieser Transformationsprozess erfasste auch die Rolle des Betrachters und führte schließlich zu einer Neustrukturierung der Trias Werk-Betrachter-Künstler. In diesem Kapitel steht daher die Kategorie des Raumes als Katalysator leiblicher Erfahrbarkeit künstlerischer Arbeiten im Zentrum. Dabei ist die Zeit eine zentrale, mit dem Raum eng verbundene Dimension. Diese Verwobenheit verschiedener Dimensionen, die den hier diskutierten Werken zugrunde liegt, erweist sich schließlich als grundlegend in der Umwertung des Primats des Konstruktiv-Konkreten.

Die Künstler entwickelten ein Verständnis des Konstruktiv-Konkreten, das den menschlichen Leib als organisches Ordnungsprinzip der Welt im Wechselspiel mit den raum-zeitlichen Dimensionen auffasst. Diese Konzeption scheint zunächst dem der Ideologie der Moderne inhärenten Technik- und Fortschrittsglauben entgegengesetzt zu sein. In Rio de Janeiro, die in Bezug auf den technischen Fortschritt stets quantitativ hinter São Paulo hereilte, stand die Modernisierung des menschlichen Körpers, der bis heute in zunehmendem Maße zum Ort ständiger Disziplinierungs- und Optimierungsmaßnahmen erklärt wird, dafür an vorderster Stelle. Im Bereich der Kultur, schreibt die Psychologin Joana de Vilhena Novaes aus Rio, gehe der Körper über seine biologische

Determiniertheit hinaus und die Grenzen zwischen ihm und seiner mechanisch-technologischen Lesart verwischen zunehmend die Definition des Humanen (Novaes 2011, 478). Ab den 1950er und 1960er Jahren setzte sich im Zuge der sich ausbreitenden Konsumkultur die Idee durch, ein schöner Körper sei nicht naturgegeben, sondern durch persönliche Intervention (Sport, Waxing, Diäten etc.), konsumierbare kosmetische Produkte und später auch plastische Chirurgie optimierbar (Oliveira, Nucia Alexandra S. de 17.–22. Juli 2005, 2).

Merleau-Ponty unterschied bereits in seiner Dissertation 1945 in den „objektiven“ und den „phänomenalen“ Leib im Versuch, den physischen Körper, der aus Fleisch besteht (objektiver Leib) und den wahrnehmenden, der das Ich ausmacht (phänomenaler Leib), zumindest diskursiv zu trennen. Auf diese Weise hob er die Bedeutung des Leibes und der Sinne in der menschlichen Weltaneignung hervor. Foucault stellte später fest, dass der phänomenale Leib jedoch über die soziale und physische Regulierung des Körpers konditioniert wird (*Überwachen und Strafen*, 1975) und so eine klare Abgrenzung zwischen beiden kaum möglich ist. Die Disziplinierung des modernen Körpers, wie sie Vilhena Novaes in Bezug auf Rio de Janeiro beschrieben hat, wirkt auch auf den phänomenalen Leib im Merleau-Pontyschen Sinne zurück. Die neokonkreten Künstler setzen sich in ihren Werken kritisch mit der modernen Zurichtung des Leibes auseinander, indem sie das konstruktiv-konkrete Primat umdrehen: Nicht der Mensch wird eingepasst in mechanisierte Abläufe, sondern das Konstruktive wird verleiblicht. Sie verschieben die Achsen der Dichotomie Natur versus Konstruktion, indem sie schlicht die Konstruktion als aus der Natur, dem Organischen, stammend verstehen.

An dieser Stelle muss zunächst auf einen zentralen Unterschied zwischen den drei hier besprochenen Künstlern Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape in Bezug auf den Umgang mit ihren Arbeiten hingewiesen werden. Lygia Clark und Hélio Oiticica haben ihre künstlerische Arbeit mit einer umfassenden theoretischen Reflexion untermauert, ein Umstand, der eher auf eine klare Rationalisierung und ein Ordnungsschema hinweist und scheinbar der These des Organischen als Konstruktives zu widersprechen scheint. Lygia Pape hingegen war im Bereich des Schriftlichen vor allem im Genre der Poesie tätig und ihre theoretischen Ausführungen zu ihren Werken haben oft einen poetischen Charakter.

Diese theoretische Reflexion rückt Clark und Oiticica zwar näher an die konstruktiv-konkreten Künstler der europäischen Avantgarden, entspricht jedoch nicht dem Umgang mit ihnen, wie er im neokonkreten Manifest proklamiert wurde. Der deutsche Kunsthistoriker Hans-Peter Riese hat, bezogen auf die europäischen Entwicklungen der konkret/konstruktiven Kunst festgestellt, dass, obwohl dem in der Kunstgeschichte bisher wenig Beachtung geschenkt wurde, „keine Kunstrichtung des zwanzigsten Jahrhunderts so theoretisch abgesichert und fundiert [war] wie die Konkret/Konstruktive“ (Riese 2008, 7). Im Manifest der neokonkreten Künstler setzen sich die Beteiligten jedoch gerade explizit von einer theoriegeleiteten Rezeption der konstruktiv-konkreten Kunst ab und beharren stattdessen auf einer Revision der Werke. Ein Großteil der Aufzeichnungen Clarks und Oiticicas besteht aus Tagebucheinträgen, die, wie Oiticica selbst behauptete, eher „spirituellen“ als rationalen Charakter besäßen und daher auch keine ausformulierten Ideen seien (Oiticica 2008b, 115). Dennoch zeugen die Aufzeichnungen von einem breiten Wissen über die Ideen der konstruktivistischen Strömungen in Europa.

In der Kunstgeschichtsschreibung sind bisher sehr verschiedene, bis hinzu vollkommen gegensätzliche Wege des Umgangs mit den Künstlertexten gewählt worden. Während beispielsweise die brasilianische Psychologin Tania Rivera Oiticias visuell-künstlerisches Werk als so vollständig mit seinem textuellen Werk verwoben sieht, dass eine Betrachtung unabhängig voneinander unmöglich erscheint (Rivera 2012, 85), sieht die nordamerikanische Kunsthistorikerin Irene Small in Oiticicas Texten lediglich ein dialogisches Beiwerk, das gegebenenfalls konsultiert werden kann, aber keinesfalls muss (Small 2016, 8). In dieser Arbeit wird ein Mittelweg gewählt, denn einerseits geben die Künstlertexte Auskunft über den Wissenshorizont der Künstler und sind in Kapitel 5 und 6 sogar Gegenstand der Untersuchung, wenn die Wechselbeziehungen von Poesie und visueller Kunst in den Blick genommen werden. Andererseits steht die Werkanalyse auf der Grundlage der Beschreibung im Vordergrund. Letzteres trägt auch dem neokonkreten Anspruch Rechnung, ihre eigene Produktion auf eine Werk-zentrierte, Theorie-ferne Rezeption der europäischen Avantgarden auszurichten. Die verschiedenartigen Texte, die insbesondere von Lygia Clark, Hélio

Oiticica und Ferreira Gullar produziert wurden, stehen also in einem ambivalenten Verhältnis zu den Werken.

Mit dem Wissen über die europäische Avantgardproduktion ausgestattet – sowohl textuell als auch gestalterisch –, erweist sich Oiticicas und Clarks starker Bezug auf Mondrian und Kandinsky (bei gleichzeitig fast abwesender Referenz auf Max Bill) als logische Konsequenz ihrer Arbeiten. Oiticica fand beispielsweise in Mondrian und Kandinsky eine Tendenz zur „Wechsel-Beziehung der Künste“ (Oiticica 2008j, 114) bereits angelegt, die in der neokonkreten Bewegung von zentraler Bedeutung war. Deshalb werden an gegebener Stelle Exkurse vorgenommen zu Arbeiten von den gemeinhin „als ‚Erfinder‘ der Konstruktiven Kunst“ bezeichneten Künstlern Piet Mondrian, Kasimir Malevich, El Lissitzky und Vladimir Tatlin (Riese 2008, 102). Dabei wird herausgearbeitet, wie sich die Arbeiten von Clark und Oiticica von jenen unterscheiden und gleichzeitig auf sie beziehen. Obwohl sich beide Künstler auf diese Vertreter der historischen Avantgarde direkt und indirekt beziehen, wird sich der Fokus in diesem Kapitel stärker auf Oiticicas Arbeiten konzentrieren, da seine Werke als paradigmatisch für den neokonkreten Bezug auf die Arbeiten der Konstruktivisten des frühen 20. Jahrhunderts gelten können. Sie orientieren sich noch klarer an der historischen Avantgarde als Clarks Werke, die zu diesem Zeitpunkt als ältere und erfahrenere Künstlerin bereits eine stärkere Autonomie als ihr noch sehr junger Kollege Oiticica zeigt und die Bezüge weniger deutlich in ihren Arbeiten unterbringt.

Zu Beginn des Kapitels (3.1) soll zunächst das Formverständnis der Künstler herausgearbeitet werden, um aufzuzeigen, dass es unmittelbar mit dem Raum verbunden ist. Indem sich Clark und Oiticica von Mondrians Formverständnis absetzen, generieren sie ihr eigenes Verständnis des Konkret-Konstruktiven, das zentral ist für die Entwicklung der Arbeiten, die den Betrachter-Leib räumlich affizieren. In den folgenden Unterkapiteln stehen schließlich die Arbeiten und das Raumverständnis der Künstler im Vordergrund. Zuerst (3.2.1) werden Arbeiten von Hélio Oiticica diskutiert und in Exkursen zu Malevich, El Lissitzky und Mondrian herausgearbeitet, wie sich der Künstler einerseits auf diese bezieht und andererseits ihre Ideen weiterentwickelt und so zu einem veränderten Raumzeitverständnis gelangt, welches eine Grundlange

für die leibliche Erfahrbarkeit seiner Arbeiten bildet. Danach (3.2.2) werden Arbeiten von Lygia Clark besprochen und ihre spezifische Herangehensweise in der Verräumlichung ihrer Arbeiten und deren Kommunikation mit dem Betrachter-Leib analysiert. Im letzten Teil (3.2.3) geht es schließlich um die Arbeiten von Lygia Pape und ihre spezifische Umsetzung des räumlichen Einbezugs des Betrachters.

3.1 Form als Verhältnis und Zwischenraum: Das Formverständnis von Lygia Clark und Hélio Oiticica

Lygia Clark: *Quebra da moldura/Planos*

Bei der Künstlerin Lygia Clark lässt sich eine klare genealogische Entwicklung hin zum Raum erkennen. Bereits Mitte der 1950er Jahre malte sie die Serie *Quebra da moldura* (Zerstörung des Rahmens, 1954, Abb. 3). Jede Leinwand ist jeweils mit einem Holzrahmen umrandet, der jedoch eine andere Farbe hat als die Leinwand. Auf ihr gemalte schwarze Rechtecke gehen über sie hinaus und verwenden den Rahmen ebenfalls als Grund. Sowohl Rahmen als auch Leinwand sind in dunklen, erdigen Farben gehalten – Olivgrün, Blau, Braun oder Schwarz. In diesen Bildern ist die Entdeckung der „organischen Linie“ bereits angelegt, die die Künstlerin in einem Zwillingbild, d. h. zwei zusammengehörigen Bildern, erforscht (*Descoberta da linha orgânica*/Die Entdeckung der organischen Linie, 1954, Abb. 4 und 5). Das erste Bild ist ebenso wie die *Quebras* aufgebaut; die Leinwand ist mit einem breiten Rahmen versehen. Hier besitzen jedoch beide die gleiche Farbe (weiß), wobei die Leinwand einen gelblicheren Ton hat. Die darauf gemalten geometrischen Figuren (Quadrate, breite Linien) gehen allerdings nicht über den Leinwandrand hinaus. Das zweite Bild besitzt hingegen keinen Rahmen, sondern dieser ist lediglich in das Bild hineingemalt worden. Als organische Linie bezeichnet die Künstlerin den Zwischenraum, der zwischen Rahmen und Leinwand entsteht und der bei einem gemalten Rahmen nicht vorhanden ist.

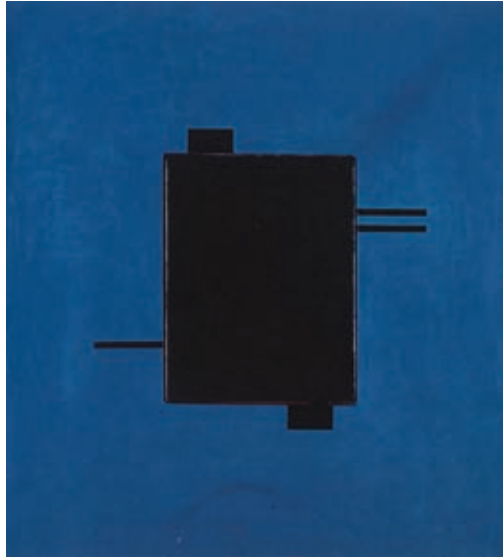


Abb. 3: Lygia Clark, *Quebra da moldura*, 1954. Öl auf Holz und Leinwand, 83 x 75 cm, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 83).

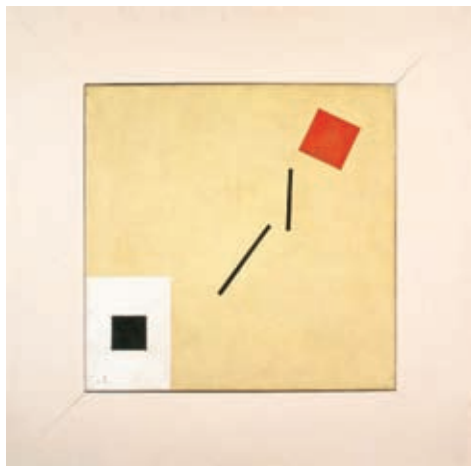


Abb. 4: Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, 1954. Öl auf Leinwand, 93,2 x 93,2 cm, Sammlung Hecilda und Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 84).

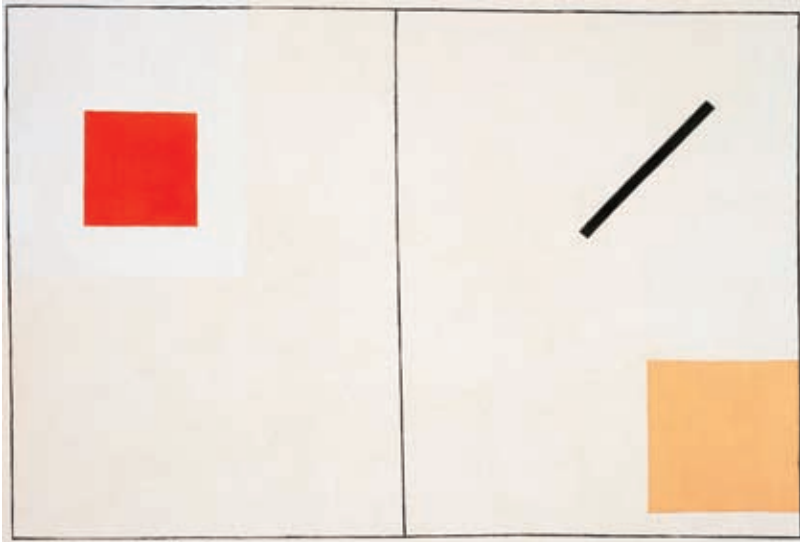


Abb. 5: Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, Öl auf Leinwand, 59,5 x 80 cm, Private Sammlung, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 85).

Die organische Linie erforscht die Künstlerin weiter in der Serie der (*Planos em*) *Superfície modulada* ((Flächen mit) modulierter Oberfläche, 1956–58, Abb. 6 und 7). Clark malt jetzt nicht mehr mit Öl auf Leinwand, sondern verwendet ausschließlich Industriefarbe und Holz als Malgrund. Der Rahmen fällt dabei vollkommen weg. Die Holzplatten sind mit organischen Linien durchzogen, d. h. mit in das Holz eingeritzten Linien perforiert. Die gemalten Flächen weisen keinen Pinselduktus auf, sondern der Farbauftrag wirkt so flächig und einheitlich wie Lack.



Abb. 6: Lygia Clark, (*Planos em*) *Superfície modulada*, 1958. Serie B, Nr. 3, Version 1, Industriefarbe auf Holz, 84 x 84 cm, Private Sammlung, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 112).

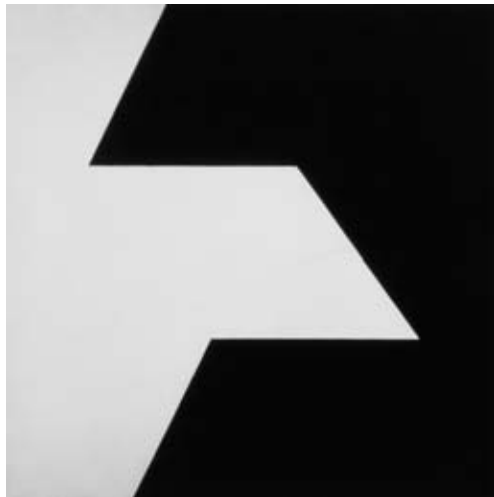


Abb. 7: Lygia Clark, (*Planos em*) *Superfície modulada*, 1958. Serie B, Nr. 1, Version 2, Industriefarbe auf Holz, 78 x 78 cm, Private Sammlung, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 112).

Trotz ihrer starken Affinität zu Mondrian war Clark keineswegs darauf bedacht, sich an die Grundfarben zu halten. Zu Beginn sind ihre Bilder noch überwiegend sehr farbenreich, insbesondere Blautöne, Türkis, Olivgrün und Pastelltöne werden dazu verwendet. Die Farbwahl erweist sich als zentral, denn sie zeigt, dass das primäre Interesse der Künstlerin eben gerade nicht in der Entwicklung der Farbe liegt – wie etwa bei Oiticica – sondern, dass sie als Vehikel dient, um die Verräumlichung der Linie zu erforschen. Daher geht die Künstlerin ab 1958 dazu über, ausschließlich Schwarz und Weiß sowie hin und wieder einen Grauton zu verwenden. Diese Vorgehensweise setzt sie auch in der sich anschließenden Serie der *Espaços modulados* (Modulierte Räume, 1958) fort. Der Zwischenraum, den Clark als organische Linie bezeichnet und den sie an geschlossenen Türen oder Fensterrahmen beobachtet hat, erweist sich nicht nur als „Dicke der Fläche“, sondern hebt auch die Notwendigkeit von Farboppositionen auf, um geometrische Flächen herzustellen, die von Mondrian als zentral betrachtet wurden, um eine Beziehung zwischen den Formen entstehen zu lassen (Mondrian 2003, 285). Die *Planos* sind nicht immer an den Stellen, an denen ein Farbwechsel auftritt, mit eingeritzten Linien versehen, sondern teilweise an ganz anderen Stellen, sodass zwei verschiedene Arten von Formen entstehen, eine durch Farbopposition und eine durch die organische Linie, die die Bildfläche verletzt und einen Zwischenraum entstehen lässt. Ein Farbwechsel ist dabei nicht zwingend notwendig, denn die Beziehung zwischen den Formen entsteht nicht mehr auf der Fläche, sondern in ihr und durch sie im realen Raum. In den *Superfícies* Nr. 20 (1956) und Nr. 9 (1957) sind diese zwei verschiedenen Formen besonders markant gegenübergestellt. In Nr. 20 sind einige Formen durch organische Linien umrandet, andere nicht. Farbwechsel finden zu jeder anderen Form statt. Das querformatige Bild ist außerdem durch senkrechte organische Linien geteilt, an denen selten ein Farbwechsel stattfindet, sodass durch sie ebenfalls Formen generiert werden. Diejenigen Formen, die von organischen Linien umrandet sind, treten markanter hervor, da sie sich durch die räumliche Trennung von ihrer Umgebung dreidimensional aus der Fläche abzuheben scheinen. Die *Superfície* Nr. 9 ist von drei eingeritzten horizontalen Linien durchzogen und zwei vertikalen, die sich jedoch nur durch den Farbwechsel

ergeben. Die eingeritzten Linien haben auf den Betrachter eine so starke Wirkung, dass man meint, verschiedenfarbige Quaderformen zu sehen, die Farbwechsel jedoch nicht als formgebend wahrnimmt.

Die organische Linie bezieht sich nicht auf die mathematische Grundlage der geometrischen Form (Gerade), sondern auf die ihr eigene räumliche Qualität. Durch die Technik des Einritzens entsteht zunächst der Eindruck, die organische Linie sei ein teilendes Element, das ähnlich wie die eingeritzten Leinwände von Lucio Fontana zu funktionieren scheint. Doch tatsächlich vollzieht Clark einen genau umgekehrten Schritt als Fontana, denn die organische Linie entsteht vielmehr durch das nahe Aneinanderrücken verschiedener geometrischer Formen. Diese Praxis leitet sie aus ihrer Erfahrung mit der Welt ab (geschlossene Fenster und Türen, vgl. Kapitel 4). Die Linie fungiert somit nicht als Raumteiler, sondern stellt den Raum erst her. Sie benötigt daher keine Krümmung, um Organizität zu produzieren, sie zieht ihre Lebendigkeit aus dem Raum selbst, der Betrachter und Tableau verbindet. Die zusammenfügende und nicht teilende Eigenschaft der organischen Linie kommt besonders in den Studien zu den *Planos* und *Espaços* zum Tragen, denn diese bestehen aus Formen, die – aus Buntpapier geschnitten und durch Lücken getrennt –, in ihrer Größe so stark variieren, dass sie manchmal kaum sichtbar sind, und die auf Balsaholz geklebt wurden.

Ein Blick in Clarks Schriften ist aufschlussreich. In einem fiktiven Brief an Mondrian fragt sie den Künstler: „How can you be angry at nature? Don't you think that the work of art is the product of two polarities which are the dynamics of human life?“ (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 114). Clark hingegen behauptet, die Natur hätte sie als Künstlerin genährt (1997, 114), denn sie stecke bereits in den Formen selbst und integriere die zwei Polaritäten, von denen Clark spricht. Sie verwendet den Ausdruck „Voll-Leere“ (*vazio-pleno*), um diese Pole auszudrücken, die das menschliche Leben bestimmen. Damit sind alle Polaritäten gemeint, sowohl Leben und Tod, als auch die Geschlechterdifferenz, das Innen und Außen usw. Die Geschlechterpolarität spielt für die Künstlerin selbst jedoch eine bedeutende Rolle, wie aus einem Tagebucheintrag von 1959 zu entnehmen ist.

My fulfillment as a female came only after experiencing the ‚empty‘ full that by encompassing existential meaning also meant encompassing in its immediate sense the awareness of my femaleness. And sensing vaginal emptiness as expressive, internal, in contraposition to its external form – the reverse of the penis that the woman carries inside her. (Clark 2014, 58)⁹¹

In diesem Gedankengang drückt Clark aus, dass jede Form durch das „Anschmiegen“ anderer Formen an diese überhaupt erst als solche erfahrbar wird und dadurch ihre Identität als Form erhält. Form existiert demnach erst dadurch, dass andere Formen existieren und diese Lehre entlehnt Clark der Natur, dem Leben selbst. Die organische Linie ist der Lebensraum zwischen zwei Formen, die daher keine grafische Demarkation mehr sein kann, denn eine solche wäre höchstens das Abbild einer Linie, die jedoch keine realen Formen entwirft. Das Voll-Leere fungiert letztlich nur als Hilfskonstruktion, um Formen als solche benennen zu können. Es bezeichnet, der Künstlerin zufolge, die innere Raumzeit, deren Grenzen es zu überwinden gilt, da sie nur der Idee nach eine Polarität bildet, deren Fixpunkte eigentlich untrennbar mit einander verbunden sind (Butler et al. 2014, 111).

By means of this ‚full-emptiness‘, I became aware of the metaphysical reality, the existential problem, the form and the content (the full space which only has a reality in strict relationship with the existence of this form) (2014, 114).

Clark hat damit bereits ein differenziertes philosophisches Verständnis von Form entwickelt, das erst in den 1990er Jahren vom deutschen Soziologen und Systemtheoretiker Niklas Luhmann aufgegriffen und theoretisiert wurde. Die Hilfskonstruktion des Voll-Leeren von Clark, die auf Polaritäten beruht, wird bei Luhmann als der leere Raum verstanden, den die Welt darstellt, bevor sie durch eine Form eine Markierung erhält, die beobachtet werden kann. Bei Luhmann ist Form „ein Einschnitt, eine Verletzung eines unbestimmten Bereichs von Möglichkeiten durch eine Unterscheidung, eine Transformation unbestimmbarer in bestimmbare

91 Texte von Lygia Clark und Lygia Pape werden in dieser Arbeit vielfach auf Englisch zitiert. Dies ist vor allem dann der Fall, wenn es nicht möglich war an die Quellen im Original zu gelangen.

Komplexität (Luhmann 2008, 195). Er schreibt diese Möglichkeiten der Formherstellung und damit auch Welterzeugung der modernen Kunst zu. Er dürfte nicht mit Lygia Clarks Texten vertraut gewesen sein, sonst hätte er sicher Bezug auf sie genommen. Auch Clark bestimmt Form letztlich als „Differenz“, jedoch benötigt sie keinen Beobachter, der die Setzung vornimmt, wie Luhmann, sondern die Differenzmarkierung ist bereits intrinsisch im Wesen des Lebendigen enthalten. Die Überwindung des Tableaus als Trägersystem der Malerei ist für Clark daher ein notwendiges Mittel, um die reale Form in die künstlerische Praxis zu integrieren. „To demolish the plane as a support for expression is to become aware of the unit as a living and organic whole“ (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 117). Das Konstruktive/Konkrete kippt bei Lygia Clark zunächst also auf der Ebene der Konzeption der Form, die sich farbusabhängig aus dem Untergrund der Welt heraus als Ausdruck des Lebendigen generiert.

Hélio Oiticica: *Invenções* und *Metaesquemas*

Hélio Oiticica grenzt sich ebenfalls von Mondrians Konzeption von Form ab. Da der Künstler sich intensiv mit dem Thema Farbe auseinandersetzt, nähert er sich, anders als Clark, aus dieser Perspektive der Form an. Die Serie *Invenções* (Erfindungen, 1959, Abb. 8) besteht aus 30 x 30 cm großen Holzfaserplatten, die in jeweils nur einer Farbe (Rot, Gelb, Orange, ein Gemisch aus Öl und Harz) bemalt sind. Oiticica gelangt von reinen Farbflächen (in der zuvor entstandenen Serie der *Metaesquemas*, 1957–58, Abb. 9–11), die dicht beieinander stehen und nur durch Zwischenräume auf dem Papier getrennt sind, zu solchen, in denen der Pinselduktus stark hervortritt und die Farbe der Fläche durch die mehrfache Schichtung Dreidimensionalität verleiht. Indem die Farbe in den Raum hineinwächst, wird sie nicht mehr notwendigerweise über Farbbeziehungen definiert, die zu ihrer Abgrenzung eine Form benötigen (Mondrian 2003, 285). Im Grunde hat Oiticica unbewusst ähnlich gehandelt wie Lygia Clark, denn die *Invenções* werden im Ausstellungsraum in der Regel nebeneinander, auf gleicher Höhe, in gleichem Abstand und nach Farbnuancen sortiert aufgehängt. Dadurch treten die verschiedenfarbigen Holzfaserplatten

miteinander in Beziehung, sodass jede Platte als Farb-Form eines Ganzen betrachtet werden kann. Die Formen generieren sich dabei genauso wie bei Clark durch den Zwischenraum, der aufgrund der Hängung entsteht. Die organische Linie entsteht also erst in der Aufhängung im Galerie-raum und ist folglich vom Kurator abhängig und daher flexibel und durch menschliche Intervention determiniert. Die Farb-Formen existieren als unabhängige, eigenständige Kategorie. Durch den ausgeprägten Pinsel- duktus, der außerdem auf jeder Platte etwas anders ist, tritt die Farbe als organisches Gegenüber mit dem Betrachter in Beziehung: Sie wird drei- dimensional, flexibel und wandelbar.



Abb. 8: Hélio Oiticica, *Invenções*, 1959–62. Nr. 17–22, Öl und Harzgemisch auf Holzfaserbrett, 30 x 30 cm, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 234/35).



Abb. 9: Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1957–58. Gouache auf Karton, oben: 50,6 x 68,1 cm, Sammlung Diane und Bruce Halle, Scottsdale, Arizona, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007: 162).

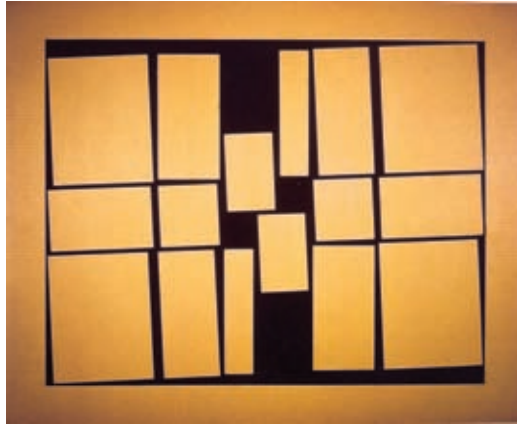


Abb. 10: Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1957–58. Gouache auf Karton, 52 x 64 cm, Sammlung Ricardo Rego, Rio de Janeiro, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007: 157).



Abb. 11: Hélio Oiticica, *Metaesquema*, 1957–58. Gouache auf Karton, 54 x 66 cm, Sammlung Ricardo Rego, Rio de Janeiro, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007: 152).

Form beruht für Oiticica daher auf einem ganzheitlichen Konzept, wie der Künstler in einem Aufsatz erläutert. Es ist die „Synthese von

Elementen wie Raum und Zeit, Struktur und Farbe, die sich gegenseitig in Bewegung versetzen“ (Oiticica 2008g, 135), und dem „Verhältnis“, welches diese Elemente „im raum-zeitlichen Organismus zueinander unterhalten“ (Oiticica 2008d, 83). Die Beweglichkeit der Elemente ist dabei entscheidend und direkt mit dem leiblichen Einbezug des Betrachters verbunden. Dieser ist von essentieller Bedeutung, denn ein so gelagertes Verständnis von Form versucht die „Zweiheit“, die sich im „kontemplativen Dialog zwischen Betrachter und Werk“ konstituiert, zu überwinden (Oiticica 2008g, 135). Und diese Kommunikation ist nicht mehr auf Opposition gegründet, sondern vielmehr als reines sinnliches Empfinden konzipiert, sodass kein Gegenüber mehr identifizierbar ist. Betrachter und Betrachtetes werden gewissermaßen eins, indem kein intellektueller Zugang zum Bild notwendig ist, sondern ein sinnesumfassender. Das Konstruktive/Konkrete kippt durch das veränderte Verständnis von Form: von Farbbeziehungen zu Farb-Betrachter-Beziehungen.

Das Konkrete bezeichnet für den Künstler daher die Synthese der metaphysischen Eigenschaften der Strukturelemente der Malerei, die sich in „reiner Handlung“ ausdrücken (Oiticica 2008i, 66).⁹² Das Wirken der Bildelemente aus sich selbst heraus – Oiticica hebt immer wieder hervor, dass es sich um eine Bewegung von innen nach außen handelt – ist der Prozess, den der Künstler als konkret bezeichnet. Diese

92 Die konkrete Handlungsfähigkeit, die Oiticica den Strukturelementen eines Bildes zuspricht, können auch als *Agency* verstanden werden. Seit Alfred Gells Monographie *Art and Agency* posthum Ende der 1990er Jahre veröffentlicht wurde, ist eine Debatte um die *Agency* von Kunstwerken in der kunsthistorischen Forschung entbrannt. Gell nimmt an, dass nicht nur Menschen, sondern auch Dinge *Agency* besitzen können, obwohl sie keine intentionalen Wesen sind. Indem sie zu „Extensionen“ einer Person werden und als Medien ihrer Intentionen wirken, besitzen sie Gell zufolge eine sekundäre *Agency* (1998, 17–21). Allerdings schreibt er den Werken lediglich einen sekundären Akteur-Status zu, der außerdem aus der Interaktion in sozialen Netzwerken der Kunstproduktion, Rezeption und des Austauschs erwächst und vom Menschen abhängig bleibt (Gell 1998, 16ff). Doch gerade der wichtige Aspekt der Erfahrung in der Interaktion zwischen Werk und Mensch, der für die neokonkrete Kunstpraxis allgemein und speziell für die *Relevos* von zentraler Bedeutung ist, findet bei Gell wenig Beachtung.

Idee laufe einem intellektualisierten Verständnis des Konkreten zuwider, denn die Bildelemente befreien sich gerade von der Bedeutung, die ihnen durch den menschlichen Intellekt auferlegt wurde, um nur aus sich heraus zu existieren (ibid.). Die Denkfigur des Konkreten kippt in dieser Perspektive auf ganz entscheidende Weise, denn sie emanzipiert sich als eigenständige Erfahrungskategorie.

3.2 Vom Falten und Einschneiden: Raum als Kategorie leiblicher Erfahrbarkeit

Die Kunsthistorikerin Sabeth Buchmann behauptet in ihrer Untersuchung des paradigmatischen Werkes *Tropicália*, dass Hélio Oiticica in diesem versuche, „hegemoniale bzw. eurozentrische Konstruktionen von ‚Zeit‘ und ‚Raum‘ zu überwinden“ und darin ein eigenes Konzept von Subjektivität zu entwickeln (Buchmann 2007, 248). Buchmann argumentiert, dass in einer „sich als genuin begreifenden europäischen Moderne andere kulturelle Formationen nur als historischer Ausdruck einer verzögerten oder nachträglichen Entwicklung“ wahrgenommen wurden (2007, 248). Sowohl Oiticica als auch Lygia Clark weisen wiederholt in ihren Schriften darauf hin, dass sie sich keineswegs mit der „mechanischen Zeit“ auseinandersetzen, sondern vielmehr mit der Beziehung zwischen Raum und Zeit. Insbesondere in Oiticicas Schriften sind diesbezüglich Verweise auf den französischen Philosophen Henri Bergson zu finden.⁹³ Bergsons zentrales Anliegen bestand darin, eine Theorie der Dauer (*durée*) zu entwickeln und auf diesem Weg die Vorherrschaft der mechanischen Uhrzeit zu brechen. Indem er darlegt, dass Zählen ein räumliches statt zeitliches Geschehen ist, zeigt er auf, dass es zwei verschiedene Arten von Zeitlichkeit gibt: Jene, in der

93 Eine kurze Studie zur Rezeption von Bergsons Denken in Oiticicas Werken ist zu finden in: (Alliez 2013).

materielle Objekte existieren und jene, die in einer „Multiplizität von Bewusstseinsstadien“ angelegt ist und nur mit Hilfe von symbolischen Repräsentationen homogenisiert, ergo objektiviert werden kann und die reale Zeit konstituiert (Gillies 2013, 17). Bewusstseinszustände, das heißt das psychische Innenleben von Menschen, seien ständigem Wandel unterlegen, sodass das Selbst im Grunde nur aus Wandel bestehe und daher als kontinuierliches Fließen, als Dauer verstanden werden kann (Bergson 2013, 3–4). Zeit erweist sich als die „substanzielle und unteilbare Kontinuität, die den inneren Sinn eines Seinszustands“ konstituiere (Scott 2013, 321). Zeit verstanden als *durée* ist demnach leiblich eingebunden.

Selbst die nicht-mechanische Zeit, die *durée*, findet Bergson zufolge an Orten im Raum statt (Addyman 2013, 30). Das bedeutet, dass selbst in der Bergsonschen Konzeption von Zeit der Raum nicht völlig unerheblich ist, auch wenn dies manchmal so verstanden wurde (Foucault 1980, 70).

Raum gilt dabei genauso wie Zeit als gebunden an menschliche Erfahrung und ist daher in seiner Konstitution rein subjektiv. In den neokonkreten Arbeiten sowohl Oiticicas als auch Lygia Clarks und Lygia Papes bildet Raum eine zentrale Kategorie, die durch ihre affektiven Eigenschaften in Beziehung zum Werk Moderne-kritisch wirkt, da der Raum als Katalysator für ein Empfinden des modernen Menschen fungiert, das danach verlangt, sich auszudrücken, wie im Folgenden näher erläutert wird.

3.2.1 Hélio Oiticia: *Relevos Espaciais*

Hélio Oiticica begann ab 1960 seine Serie der *Relevos Espaciais* (Raumreliefs, Abb. 12–14), die zwar nicht zur Berührung freigegeben waren, aber den Betrachter räumlich affizieren. In seinen bevorzugten Farben Rot, Gelb und Orange schuf er Objekte aus Holzspanplatten, die an Drahtseilen von der Decke gehängt werden und so den Eindruck erwecken, als würden sie im Raum schweben. Die *Relevos* sind alle monochromatisch und besitzen eine Oberflächenstruktur, die dem

Namen *Relevo* Rechnung trägt, denn der Farbauftrag lässt den Pinsel-
duktus genau nachvollziehen und ist in vielen Fällen kreisförmig und
von Wirbeln durchzogen. Tritt der Betrachter sehr nah an die farbigen
Platten heran, eröffnet sich ihm der Blick auf eine raue Oberfläche,
die an das verwendete Material erinnert. Die Arbeiten der Serie *Me-
taesquemias*, die Oiticica kurz zuvor (1957–58) anfertigte, weisen diese
Plastizität der Farbe noch nicht auf. Die *Metaesquemias* waren überwie-
gend auf Karton gemalte Formstudien, die einen halben Meter Breite
selten überschritten. Die Farbe ist in ihnen so exakt und gleichmäßig
aufgetragen, dass man selbst bei sehr genauem, sehr nahem Beobach-
ten mit bloßem Auge kaum erkennen kann, dass es sich tatsächlich um
per Hand aufgetragene Tusche handelt und nicht um ausgeschnittene
Buntpappe (wie etwa in einigen Arbeiten Lygia Clarks). Dieser Wandel
in der Pinselführung zwischen den beiden Werkserien ist bedeutend,
denn er bringt die Diskrepanz in der Arbeitsweise zwischen den neo-
konkreten Künstlern in Rio und den konkreten Künstlern in São Paulo
zum Ausdruck. In der stärker industrialisierten Stadt São Paulo hatte
sich schon früh auch eine differenzierte Industrie- und Graphikdesig-
npraxis entwickelt, die vornehmlich durch die dort ansässigen Künst-
ler vorangetrieben wurde. Die Arbeiten der *Paulistas* enthalten daher
bevorzugt glatte, einheitlich gestaltete Farbflächen, die keine Pinsel-
führung mehr vermuten lassen. Oiticica vollzog mit der sichtbar wer-
denden Pinselspur selbst einen Wandel in seinem Denken, denn noch
ein Jahr zuvor schrieb er der Oberflächentextur eine eher schädliche
Wirkung zu, da sie ein Produkt der Intelligenz und nicht der Intuition
sei (Oiticica 2008i, 66).



Abb. 12: Hélio Oiticica, *Relevos espaciais*, 1960. (Rot) Polyvinylacetat auf Sperrholz, 150 x 62 x 15,5 cm, Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 204).



Abb. 13: Hélio Oiticica, *Relevos espaciais*, 1960. Mitte: (Rot) Polyvinylacetat auf Sperrholz, 62,5 x 148 x 15,3 cm, Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 209).

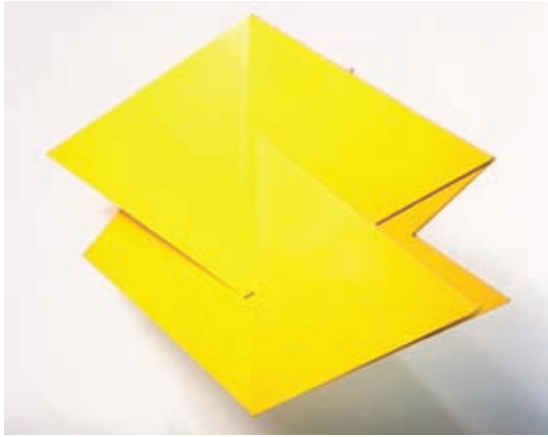


Abb. 14: Hélio Oiticica, *Relevo espacial*, 1960. (Gelb) Öl auf Sperrholz, 98 x 124,5 x 15,2 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 212).

Die farbigen Holzspanplatten der *Relevos* sind an ihren Außenkanten so aneinander gebracht, dass es scheint, als sei das Objekt aus einem einzigen Stück „gefaltet“ worden. Die Maquettes und Studien zu diesen Arbeiten aus Papier zeigen, dass das Falten die initiale Handlung war, die der Künstler bei seinen Raumrelief-Entwürfen vollzogen hat. Sie funktionieren genau anders herum als die Gedicht-Objekte Ferreira Gullars und Lygia Papes und auch seine eigenen *Bólides* und Clarks *Caixa Trepantes*, die später in Kapitel 5.1.3 behandelt wurden. Sie warten nicht auf ihre Entfaltung durch den Betrachter, sondern sie sind eingefaltete Flächen, die auf diese Weise Raum schaffen und die in diesem Zustand mit dem Menschen in Beziehung treten. Es sind jedoch nicht nur dessen Hände, die miteinbezogen werden, sondern es ist vielmehr der ganze Leib.

Auch wenn der Betrachter der *Relevos* noch ein solcher bleibt, verändert sich doch seine Stellung gegenüber dem Werk in radikaler Weise, verglichen mit seiner Rolle bei früheren Werken des Künstlers, z. B. bei der Betrachtung der Serie der *Metaesquemas*. Man könnte argumentieren, dass die veränderte Betrachterrolle bei den Raumreliefs vor allem mit Oiticicas Eindringen in die Sphäre der Skulptur zu tun hat. In diesen Werken lässt Oiticica die Bildfläche als Trägersystem für Farbe hinter sich und bewegt sich in den realen Raum hinein. Es kann jedoch auch

nicht von einer Skulptur im herkömmlichen Sinne gesprochen werden, da die *Relevos* sich jeder Erdung, jedes Sockels oder Kontaktes mit dem Grund entziehen. Die Kategorie Skulptur wird etwa zum gleichen Zeitpunkt auch von anderen international arbeitenden Künstler von ihren ursprünglich identitätsstiftenden Kriterien (Sockel, Dreidimensionalität) gelöst, sodass Skulptur und Malerei sich in gewisser Weise über den Raum annähern und schließlich ineinander übergehen. Bereits in den 1930er Jahren war das Konzept der Skulptur durch Künstler wie Alexander Calder in Frage gestellt worden. Seine Mobiles besitzen ebenfalls keinen Kontakt mehr zum Grund und firmieren dennoch unter dem Label Skulptur. Allerdings kann unterschieden werden, dass Calder zunächst von Skulpturen ausging und diese dann weiterentwickelte, ähnlich wie die neokonkreten Bildhauer Willys de Castro und Franz Weissmann. Die bildhauerisch arbeitenden Künstler der neokonkreten Bewegung experimentierten ebenfalls mit Skulpturen ohne Sockel. Oiticica hingegen vollzieht diesen Schritt von der Malerei aus, ohne in das Genre der Skulptur vollständig überzuwechseln. Ihm ging es vor allem um die Auflösung eines traditionellen Bildbegriffs. Seine Farbe benötigt kein Trägersystem mehr, weder Wand noch Leinwand, um zu existieren. Interessanterweise manifestiert sich diese Tendenz in den 1950er Jahren auch in der Ausstellungspraxis in Brasilien. Das von Lina Bo Bardi neu gebaute Kunstmuseum (MASP) in São Paulo wurde ursprünglich in der Innenarchitektur so konzipiert, dass die Bilder an Glasplatten, die als Stellwände im Raum platziert waren, aufgehängt wurden und man somit auch die Rückseite der ausgestellten Bilder sehen konnte⁹⁴.

Die Raumreliefs spielen mit dem Wechsel zwischen Zwei- und Dreidimensionalität; ein Mechanismus, den der brasilianische Kunsthistoriker Sérgio Martins (Martins 2013) zunächst auch in den neokonkreten Skulpturen Amilcar de Castros festgestellt hat (Martins 2013, 43). Diese Skulpturen entspringen einer „cut-and-fold operation“ (2013, 43), die eine zweidimensionale Fläche verräumlicht. De Castro arbeitet

94 Diese Struktur wurde später zu Gunsten einer traditionellen Hängevorrichtung entfernt. Erst 2015 wurde der innovative Wert von Lina Bo Bardi's origineller Lösung erkannt und durch eine Rekonstruktion der ursprüngliche Ausstellungsraum wieder hergestellt.

vorzugsweise mit großen Eisenstrukturen. Der überwiegende Teil seiner Skulpturen geht von zweidimensionalen geometrischen Grundformen aus: dem Quadrat, dem Rechteck und dem Kreis. Diese Formen bearbeitet er, indem er in die Flächen hineinschneidet und sie faltet, sodass ein dreidimensionales Gebilde im Raum entsteht. Auch Oiticicas Raumreliefs bestehen aus zweidimensionalen Platten, die so zusammengesetzt sind, dass es sich scheinbar um Faltungen handelt. Der Prozess, der bei Oiticica wie ein langsames Vordringen in den physischen Raum erscheint, markiert für Castro den umgekehrten Weg, da er sich von der Skulptur her der Fläche annähert. Beide Künstler erforschen durch die Übersetzung von einem Material (Papier) ins andere (Eisen, Holz) die Gesetzmäßigkeiten der Gravitation. Oiticicas Raumreliefs erwecken zwar den Eindruck, als würden sie schwerelos im Raum schweben, doch lässt die Stärke der Drahtseile bereits ihr eigentliches Gewicht erahnen. Das Prinzip des Faltens zusammen mit der Materialübersetzung zieht einen Irritationsmoment nach sich, der den Betrachter leiblich involviert.

Oiticica sah den Ansatz zur Verschmelzung von Malerei und Skulptur schon bei Piet Mondrian angelegt, dessen Worte er in seinem Tagebuch zitiert.

Painting and Sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as ‚mural art‘ or ‚applied art‘, but, being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty (Oiticica 2008k, 67).⁹⁵

Der Einbezug des Betrachters über die Hinwendung zum Raum erwies sich als entscheidend für Oiticicas Experimente, die sich der Unterscheidung in die Kategorien Skulptur und Malerei entzogen. Der Raum, in dem die *Relevos* hängen und in dem sich auch der Betrachter befindet, wird Teil des Werkes. Diesen Schritt habe Piet Mondrian zwar bereits prophetisch angekündigt, jedoch selbst nicht mehr vollzogen, schreibt Oiticica (Oiticica 2008k, 67, 2008i, 66). Die Kunsthistorikerin Sara Hornäk hat für die Gattung der Skulptur festgestellt, dass es

95 Das Zitat stammt aus dem letzten Abschnitt des Textes „Plastic Art and Pure Plastic Art“ (Piet Mondrian, 1937).

paradoxerweise gerade die Abkehr vom (Skulptur-)Körper war, die den Bezug zum Betrachter revolutionierte.

Mit dem Übergang von Körper- zu Raumbezogenheit aber verändert sich zugleich die Rolle des Betrachters der Skulptur. Sobald das plastische Gebilde das Körpervolumen durch das Raumvolumen ersetzt, ist es auf den Menschen als Mitakteur angewiesen. (Autsch und Hornäk 2010, 175)

Dieser Wandel ist auch in Oiticicas eigenem Werk zu erkennen. Die *Metaesquemias*, die noch an der Wand hängen, verweisen den Betrachter auf seine traditionelle Rolle. Oiticicas Raumreliefs hingegen gehen – wie ihr Name bereits suggeriert – nicht vom Raum als Projektionsmatrix aus, sondern gestalten ihn aktiv mit, modulieren ihn durch die Farbformen. Der Raum erweist sich dadurch vielmehr als eine Erfahrungsmatrix für den Betrachter, der ihm – auf diese Weise geordnet – ausgeliefert ist. Nicht mehr der Betrachter umrundet die Skulptur oder positioniert sich vor einem Bild, sondern die Raumreliefs umgeben ihn und teilen mit ihm einen gemeinsamen Erfahrungsraum. Der Ort der Betrachtung multipliziert sich in einer Weise, die dazu führt, dass der Betrachter zum Mitakteur wird. Der französische Kulturphilosoph Michel de Certeau hat darauf hingewiesen, wie Räume über die leibliche Präsenz angeeignet werden und dabei überhaupt erst entstehen (1984). Um einer Aufladung mit Machtbeziehungen zu entgehen, müsse der Raum gewissermaßen blind und stattdessen leiblich erfahren werden. Eine solche Vorgehensweise führe außerdem zu einer gegenwartsbezogenen Raumerfahrung, da der Raum so „undurchschaubar“ wird (Bismarck 2002). Der US-amerikanische Philosoph Edward Casey nimmt eine Unterscheidung zwischen Raum und Ort vor, indem er „die Bedeutung des Empfindens und Erfahrens von Orten durch [eben diese] leibliche Präsenz“ beschreibt (Schmitt 2012, 37). In diesem Sinne erfolgt jede Rauman eignung über multiple Ortspräsenzen und ist untrennbar mit leiblicher Erfahrung verbunden. Der Raum, der die *Relevos* umgibt, ist also gleichzeitig Teil des Werkes selbst und sozial generiert, da er immer abhängig von einem konstituierenden Subjekt ist. Die Kunsthistorikerin Gertrud Lehnert hat festgestellt, dass „Räume [...] ebenso wie Dinge

eine Aura [besitzen], so dass sich eine Atmosphäre⁹⁶ zwischen Subjekt und Objekt bilden kann“ (Lehnert 2011, 15), wenn diese aufeinander treffen. Die Intensität dieser Begegnung hängt vom potentiellen Vermögen zur Empfindsamkeit jedes einzelnen Subjektes ab, doch fest steht, dass dieses Potential „immer schon kulturell geprägt“ ist (ibid.).

Der Raum der *Relevos* bietet dem Betrachter einen geschützten Erfahrungsraum, der gewissermaßen außerhalb der modernen Welt liegt, in welcher die Sinne und der Leib diszipliniert und kontrolliert sind. Brian O’Doherty schreibt in seinem paradigmatischen Werk *In der weißen Zelle* (1976), dass „die Stadt [...] der unverzichtbare Kontext [...] des Galerie-Raums“ sei, denn „Moderne Kunst bedarf zu ihrer Legitimation des Verkehrslärms draußen“ (O’Doherty und Brüderlin 1996, 46). Allerdings beschreibt er den *White Cube* auch als einen Raum, der dem Disziplinierungszwang der Moderne ebenfalls unterworfen sei und in dem strenge Gesetze herrschten (1996, 10). Vor allem aber seien „Auge und Geist willkommen“ in ihm, „raumgreifende Körper dagegen nicht, – höchstens dass sie als bewegliche Gliederpuppen für Studienzwecke zugelassen sind“ (1996, 11). Der Raum, in dem Oiticicas *Relevos* aufgehängt sind, bringt den Körper zurück in die Galerie, er benötigt ihn sogar. Die Raumreliefs lassen den Galerie-Raum zu einem immersiven Raum werden, in den der Betrachter leiblich eintaucht.

Die Ästhetik der Immersion ist eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit dem Auflösen von Distanz. Sie ist eine Ästhetik des emphatischen körperlichen Erlebens und keine Ästhetik der kühlen Interpretation. Und: Sie ist eine Ästhetik des Raumes, da sich das Eintaucherleben in einer Verwischung der Grenze zwischen Bildraum und Realraum vollzieht. (Bieger 2011, 75)

Diese Verwischung der Grenzen ist in Oiticicas *Relevos* gegeben, da von Bildraum kaum mehr die Rede sein kann. Dabei ist es von Bedeutung, in welcher Art von Raum die Raumreliefs hängen, denn sie sind spezifisch

96 Mit dem Begriff Atmosphäre bezieht sich Lehnert auf Gernot Böhme, der diesen Terminus für die Ästhetik geprägt hat. Atmosphäre bezeichnet einen „nie zu fixierenden Zustand des Dazwischen, weder Objekt noch Subjekt ganz zugehörig, aber von beiden gleichsam produziert“ Lehnert (2011, 16). Vgl. auch Böhme (1995, 2013).

für den *White Cube* entworfen worden und würden in einer anderen Umgebung wie etwa dem Stadtraum, den Oiticica später für seine Kunst entdeckt, nicht funktionieren. O'Doherty beschreibt den *White Cube* als Ort, an dem die Moderne die ultimative „Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte“ (1996, 10) erfährt. Der Galerie-Raum wird zum verdichteten Ausdruck der Moderne selbst. Oiticicas Raumreliefs werten den *White Cube* jedoch um zu einem Raum, der die Disziplinierungs- und Kontrollmechanismen der Moderne eben gerade aushebelt. Dieser Raum legitimiert sich vielmehr als kritischer Gegenort zur Stilisierung rein formaler Werte, indem er ein Raum intensiver sinnlicher Erfahrung wird, der den Betrachter immersiv ergreift. Darin liegt die kulturelle Kodierung dieses Raumes und auch seine Verbindung zur Bergsonschen *durée*. Denn der immersive Raum wird intuitiv als im Einklang mit der Affektivität realer Zeit erfahren.

1960 setzt Oiticica sich in einem Text, der im *Suplemento Dominical* des *Jornal do Brasil* gedruckt wurde, vom Raumverständnis der konkreten Künstler ab, womit vor allem die konkreten Künstler in São Paulo gemeint sind. Ihr Raumbegriff sei „eine analytische Verbegrifflichung der Intelligenz dieses Raumes, die aber noch nicht zu einer lebendigen Zeitlichkeit gelangt [ist], weil ihr noch Reste von Gegenständlichkeit anhaften“ (Oiticica 2008h, 139). Auszugehen sei vielmehr von der Dimension Zeit, von der aus der Künstler den Raum erst erschaffe, denn andernfalls handele es sich lediglich um ein rationalistisches Raumdenken, das vom Material ausgehe statt von Intuition (Oiticica 2008i, 66).

Als „exemplarisch zeitlich“ erweist sich für Oiticica die Farbe (ibid.), die in den Raum eindringt. Die *Relevos* sind Farbstrukturen, die aus dem Rechteck des Tableaus befreit sind und stattdessen sich selbst verkörpern (Oiticica 2008e, 85). In einem Aufsatz schreibt er: „A cor é, portanto, significação, assim como os outros elementos da obra; veículo de vivências de toda espécie (vivência, aqui, num sentido englobativo e não no sentido vitalista do termo)“ (Oiticica 1986c, 49).⁹⁷

97 „Farbe ist insofern ebenso Bedeutung wie die anderen Elemente des Werkes; sie ist Vehikel von gelebten Erfahrungen jeglicher Art (Erfahrung hier im umfassenden, nicht im vitalistischen Wortsinn)“ (Oiticica 2013c, 124).

„Farbstrukturen“ bilden Oiticica zufolge einen „von der physischen Welt, dem Raum der Umwelt getrennten Organismus“ (Oiticica 2008h, 137). Darüber erklärt sich auch seine bevorzugte Wahl der Farben Gelb, Rot und Orange, die durch ihre Eigenschaften („starke optische Pulsation“, „höhlenartige Sinnlichkeit“, Nähe zum „physischen Licht“, (ibid.) in besonderem Maße geeignet seien, eine „Ablösung von der materiellen Struktur“ (ibid.) herbeizuführen und ihren „zeitlichen Licht-Sinn“ (ibid.) zu offenbaren. Da für Oiticica eine lebendige Zeitlichkeit ohne Gegenständlichkeit auskommt, von der aus der Raum geschaffen wird, misst er dem verwendeten Material in dieser Schaffensphase noch wenig Bedeutung zu. Die Holzspanplatten und die Acrylfarbe (pintura) der *Relevos* fungieren als Hilfsmittel, um der Farbe (côr) eine eigenständige Existenz in denselben (zeit-räumlichen) Dimensionen wie dem Betrachter zu verleihen. Eine lebendige Zeitlichkeit entsteht durch die gelebte Erfahrung des Betrachters der *Relevos*. Mit ihnen vergisst er die durch die Uhren getaktete mechanische Zeit, die sonst die Welt des modernen Menschen beherrscht und nach der sich sein Leib zu richten hat. Stattdessen dehnt oder rafft sie sich je nach dem Empfinden des einzelnen Subjekts, das die *Relevos* betrachtet und die *Nuclei* durchschreitet. Für den erlebenden Betrachter wird jedoch gerade die Vernachlässigung des Materials durch den Künstler zum zentralen Bestandteil seiner ästhetischen Erfahrung, denn obwohl die Holzspanplatten tatsächlich ein nicht unerhebliches Eigengewicht haben, wird dieses aufgrund der Hängung im Raum zu einer Illusion. Da sie alle auf unterschiedlichen Höhen und verschieden ausgerichtet, scheinbar wahllos im Raum hängen, drängt sich der Eindruck auf, sie würden sich außerdem durch den Raum bewegen und schweben. Als Betrachter ist es, als beträte man einen Raum mit lebendigen Schmetterlingen. Diese „Schmetterlinge“ sind jedoch nur Farbstrukturen, die scheinbar lebendig geworden sind. Der Betrachter muss schließlich feststellen, dass er es ist, der sich durch den Raum bewegt und nicht die *Relevos*. Illusion und Desillusionierung des Betrachters finden in seinem ihm eigenen, subjektiven Zeitrahmen statt und sind eng an sein Raumerleben geknüpft.

In einem Tagebucheintrag von 1960 reflektiert Oiticica die vier Dimensionen, die drei räumlichen und die Zeit, die er als mehrdimensionale

Einheit, als Raumzeit versteht. Sie sei eine unendliche Dimension, die „das wichtigste Element des Werkes ist [...] [und] erst dadurch vollkommen wird, dass der Betrachter mit dem Werk in Beziehung tritt“ (Oiticica 2008d, 83). Wie eine Raum-Zeit-Falte eröffnet sich dem Betrachter ein Moment der Verschmelzung mit den *Relevos* über die gemeinsam geteilte Raumzeit, dem er sich nicht entziehen kann.

Erst durch seine künstlerische Missachtung rückt das Material durch die intuitive Aneignung des Werkes durch den Betrachter erneut ins Zentrum. Der Illusion (die *Relevos* schweben und bewegen sich) folgt die Desillusionierung (sie tun es doch nicht) und die Erkenntnis, um welches Material es sich bei den scheinbar schwebenden Objekten handelt: Holz. Doch diese Desillusionierung wird nie vollständig vom Betrachter vollzogen, denn er hat die Illusion bereits leiblich erfahren und sie auf diese Weise in seine Wirklichkeit geholt. Oiticica löst sein Versprechen, die Auflösung der Grenzen zwischen Malerei und Skulptur herbeizuführen, ein, indem er die Raumzeit als leiblich agierendes Kontinuum einsetzt und den *White Cube* aus seiner Leere befreit und ihn stattdessen in das Werk integriert. Der *White Cube* ist nicht mehr Präsentationsraum, sondern Werk-Raum, der seine Funktion erst mit dem in ihm ausgestellten Werk vollständig erfährt.

Hélio Oiticica: *Grande Núcleo*

Aus der Serie der Raumreliefs entwickelt Oiticica die Serie der *Núcleos*, die sich noch intensiver mit dem Raum auseinandersetzt. In den *Núcleos* trennt Oiticica die Holzplatten der *Relevos* voneinander und hängt sie einzeln, jedoch dicht beieinander in den Raum. Den *Núcleos* ist eine evolutive Verschiebung des Betrachterstandpunktes immanent. Das erste von der Decke auf Augenhöhe herabhängende Konstrukt (*Núcleo NC 1*, 1960) muss vom Betrachter noch umrundet werden. Durch die niedrige Hängung kann er sich recken und auf die Oberseite schauen. Die Unterseite offenbart sich ihm durch einen auf dem Boden darunter angebrachten Spiegel, sodass er den *Núcleo* aus jeder Perspektive ansehen kann. Dieser erste *Núcleo* kann als Übergangsmodell zwischen

den *Relevos* und den *Núcleos* angesehen werden, denn er besitzt ebenfalls Holzplatten, die aneinandergeklebt sind und an die Faltungen der *Relevos* erinnern. Erst die *Pequeno Núcleo*-Serie besteht nur noch aus einzelnen, dicht gehängten Holzplatten, die sich jedoch nicht berühren.

Die Beschäftigung Oiticicas mit den *Núcleos* kulminiert in seinem Werk *Grande Núcleo/ manifestação ambiental* (Großer Nukleus/Umweltmanifestation, 1960, Abb. 15). Dieses Werk ist eine Zusammenführung drei einzelner *Núcleos* (NC3, NC4 und NC6) zu einer großen labyrinthischen Struktur, die der Betrachter durchlaufen kann. Dabei ist das Ein- und Austreten aus den Farbplatten vorgegeben, da der Boden außen herum mit Kiesflächen bedeckt ist, die nicht betreten werden dürfen. Es gibt also eine Art Ein- und Ausgang des *Grande Núcleo*.



Abb. 15: Hélio Oiticica, *Grande Núcleo (Manifestação Ambiental)*, 1960–66. Bestehend aus NC 3, NC 4 und NC 6 (insgesamt 47 Teile), Öl und Harz auf Holzfaser-brett, ca. 6,70 x 9,75 m, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramirez 2007, 253).

Zu diesem Werk thematisiert Oiticica selbst eine (un)mögliche Zuordnung zur Skulptur.

Nos *grandes núcleos* as partes não são iguais e a relação é mais complexa, na verdade imprevista. Pelo fato de a ideia realizar-se no espaço em 3 dimensões, é, analisando-se, mais superficial e só poderia trivializar a experiência; seria mais lícito, apesar de ainda superficial, falar de uma *pintura no espaço*. (Oiticica 1986c, 48)⁹⁸

Der *Grande Núcleo* erlaubt eine noch stärkere Verbindung zwischen Betrachter und Objekt über den Raum als die *Relevos*, denn – so reflektiert der Künstler in einem Aufsatz – der Raum dringt in das „Handlungsfeld“ des *Núcleo* ein (Oiticica 2013b, 127) („campo de ação“, Oiticica 1986a, 52). Er begnügt sich nicht damit, das Werk zu umgeben, seinen Umraum zu bilden, sondern dringt in die Werkstruktur ein. Die Zwischenräume zwischen den Holzplatten erweisen sich als offene Dialogstruktur, die die *Núcleos* dem Betrachter anbieten. Die Bewegung des Betrachters wird im *Grande Núcleo/manifestação ambiental* räumlich ausgedehnt. Er umrundet nicht mehr ein Objekt, sondern dringt in es ein und durchschreitet es. Dieses körperliche Durchdringen des *Grande Núcleo* lässt den Betrachter sich selbst als Teil des Werkes begreifen. Dabei fungiert er als Mitschöpfer, denn sein Akt des Durchschreitens ist auch ein Akt des Öffnens und Schließens der Werkstruktur, den der Betrachter leiblich vollzieht. Der Raum ist allein durch den Titel des Werkes sinngebend für die Struktur: *manifestação ambiental* kann auch als „Ausdruck der Umgebung“ übersetzt werden. Betrachter und Künstler manipulieren gemeinsam den Raum, den das Werk und den Betrachter umgeben, indem sie die Werkstruktur, die die Umgebung mit determiniert, erst schaffen. Der Raum wird auf diese Weise zu einem Erfahrungsgrund schöpferischer Aktivität und daher immersiv erlebt.

Zumindest in der Theorie geht der Künstler noch einen Schritt weiter, indem er den Betrachter am Produktionsprozess dieses immersiven Raums beteiligt. In seinen Texten beschreibt Oiticica, dass der

98 „In dem großen Nukleus sind die Einzelteile nicht gleich, und ihr Verhältnis zueinander ist komplexer, im Grunde unvorhersehbar. Da das Konzept im dreidimensionalen Raum umgesetzt ist, ist es verlockend, von einer Skulptur auszugehen, doch ist diese Herangehensweise bei näherer Betrachtung oberflächlich und würde die Erfahrung nur trivialisieren; angebrachter, wenn auch immer noch oberflächlich wäre es, von *Malerei im Raum* zu sprechen“. (Oiticica 2013c, 123)

Betrachter bereits in früheren *Núcleos* haptisch involviert werde, indem er die „von der Decke abgehängten Flächen bewegen und ihre Position verändern“ könne (2013b, 127). Diese frühe haptische Intervention ist jedoch nicht dokumentiert und offenbar in der Ausstellungspraxis bisher auch nicht berücksichtigt worden. Möglicherweise bezieht sich Oiticica auf ein Werk, das er dann nie realisierte.

Insbesondere bei den *Núcleos*, durch die sich der Betrachter räumlich bewegt, spielt auch die zeitliche Ausdehnung dieser Raumeaneignung eine zentrale Rolle. Denn die Objekt-Raum-Erfahrung des Betrachters durch den intensiven Einbezug des Raumes in die Werkstruktur benötigt Zeit.

Da die Nuclei so viele verschiedene Aspekte berühren, die als eine Übersetzung und Transformation bestimmter Ideen der konstruktivistischen Avantgarde in Europa gesehen werden können, soll an dieser Stelle ein Exkurs zu drei zentralen Vertretern dieser Avantgarde erfolgen, mit denen sich Oiticica explizit auseinandergesetzt hat: Kasimir Malevich, Piet Mondrian und El Lissitzky.

Exkurs: Kasimir Malevich

In dieser Konzeption von Raum und Zeit als Dimensionen, die das Erleben des Werkes determinieren, ist ein starker Bezug zu Malevich zu erkennen. Für beide Künstler ist der Raum nicht durch die Dinge bestimmt, sondern so unbegrenzt und unendlich wie der Kosmos selbst. Malevichs Idee, dass Farbe die bildliche Verbindung hinter sich lassen muss, um eine „unabhängige Einheit“ zu werden (Malevich 2003, 292), ist in Oiticicas Raumreliefs weiterentwickelt worden, indem er die Dimension des Raumes an die Zeit koppelt. Malevich ging davon aus, dass Farbe zeitlos sei (Tates und Malevič 2013, 100). Er nahm nicht zuletzt auch deshalb an, dass die suprematistische Malerei auf einen Endpunkt zusteure.

Bereits Oiticicas *Metaesquemas* führen einen Dialog mit den suprematistischen Kompositionen Malevichs, in denen geometrische Farbflächen die Bildfläche besiedeln und in einem undefinierten

Raum zu schweben scheinen. In Oiticicas *Metaesquemias* überlagern sich diese Flächen jedoch nie, während Malevich häufig schmalere und breitere Flächen übereinander gemalt hat. Das freie Schweben einzelner Farbflächen wie in den *Metaesquemias* findet sich jedoch in der *Suprematistischen Komposition* von 1915. Schwarze rechteckige und quadratische Flächen verteilen sich über die Leinwand und sind teilweise perspektivisch verzerrt, sodass der Eindruck entsteht, es handle sich um räumliche Darstellungen. Die einzige Ausnahme bildet ein gelber Kreis in der linken unteren Bildhälfte. Ähnlich sieht das Bild *Suprematistische Komposition (mit acht roten Rechtecken)* aus demselben Jahr aus, auf dem rote Rechtecke verschieden angeordnet auf einem weißen Grund scheinbar frei in einem nicht definierbaren Raum schweben.

In seinem *Metaesquema Teima não-teima teima* (Eigensinn Nicht-Eigensinn Eigensinn) von 1957 (Abb. 16) verwendet Oiticica ebenfalls nur schwarze Rechtecke, die perspektivisch verzerrt im Bildraum zu schweben scheinen. Ein einzelnes rotes Rechteck leicht unterhalb der Bildmitte durchbricht die monochrome Komposition. Während Malevichs Flächen relativ gleichmäßig auf der Bildfläche verteilt sind, ordnen sich diese bei Oiticica zu zwei Gruppierungen in der linken oberen und rechten unteren Bildhälfte. Es besteht eine Achsensymmetrie, wobei die Achse diagonal von der rechten oberen Ecke des Bildes zur linken unteren verläuft. Nur die rote Farbe des einen Rechtecks stört diese Symmetrie und suggeriert, dass die beiden Bildhälften eben doch nicht ganz gleich sind, obwohl der Künstler eine mathematisch exakte Wirkung des *Metaesquemias* intendierte. Der Künstler hat den Karton, der ihm als Malgrund diente, mit feinen waagerechten eingeritzten Linien im exakt gleichen Abstand versehen, die ihm offenbar als Orientierung auf dem Blatt dienten. Der Farbauftrag ist so gleichmäßig, dass er wie ein Druck erscheint. Malevich hingegen, der mit Öl auf Leinwand malte, bemühte sich nicht um mathematische Exaktheit. Der grobe Pinselduktus verschleift nicht nur die Kanten und Ecken der geometrischen Flächen, sondern ist auch in den Flächen selbst sichtbar.

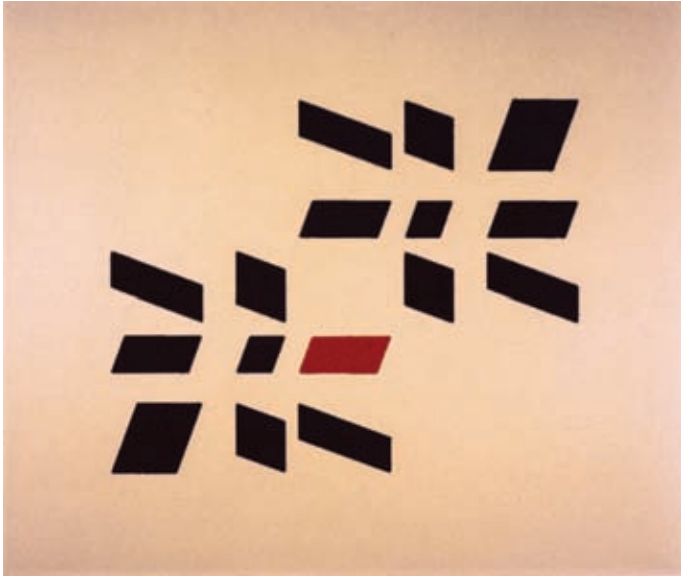


Abb. 16: Hélio Oiticica, *Metaesquema „Tema não tema – teima”*, 1957. Gouache auf Karton, 45 x 54 cm, Sammlung Rircardo Rego, Rio de Janeiro, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 148).

Erst in der Serie der *Invenções* (1959, vgl. Abb. 9), monochromatische, quadratische Bilder (zwischen 30 x 30 und 60 x 60 cm), gelangt Oiticica zu den Materialien (Ölfarbe), die Malevich verwendet hat, und auf diese Weise auch zu nicht-exakter Geometrie. Die *Invenções* bilden den Übergang zu den hier bereits besprochenen *Relevos Espaciais*. Es ist bemerkenswert, dass Oiticica dem Material selbst hier noch keine Bedeutung zuschreibt, dieses jedoch in der Entwicklung der Vorstellung von Raum und Zeit als Werkkomponente eine zentrale Rolle spielt. Die *Invenções* scheinen geradezu Materialstudien für die *Relevos* zu sein. In ihnen tritt der Pinselduktus deutlich hervor und auch das Grundmaterial (Holz), auf dem die Farbe aufgetragen ist, wird in seiner eher rauhen Beschaffenheit sichtbar. Die Farbe bekommt so eine Materialität, die auch eine räumliche ist, die den *Metaesquemas* abgeht, jedoch in den *Relevos* weitergeführt wird. Dieser Schritt war offenbar notwendig, um die Formen von der Bildfläche in den realen Raum zu holen.

An dieser Entwicklung wird deutlich, wie Oiticica die im Manifest der neokonkreten Künstler proklamierte Rückbesinnung auf die Ursprünge des Konstruktivismus und ihre Vertreter selbst umsetzte. Über eine materielle Annäherung wuchs er schließlich über sie hinaus.

Sowohl für Malevich als auch für Oiticica (2013, 124) gilt es, Gegenständlichkeit zu überwinden und den Betrachter zu einem kosmischen Erleben der Werkelemente zu verhelfen. Malevichs Frühphase des Suprematismus war von einem „Pathos des Raumes durchdrungen“ (Emslander 2008, 42). Er forderte ein, den Raum als unendliche Dimension zu denken, dessen Grenzen der Kosmos und nicht die irdische Dreidimensionalität sei (ibid.). Paradigmatisch ist hierfür das Bild *Suprematismus Nr. 55 (Sphärische Entwicklung einer Fläche)* (1917). Von einem Punkt im oberen Teil der weiß grundierten Leinwand geht eine schwarze Fläche aus, die sich in der unteren linken Bildhälfte so weit ausgedehnt hat, dass sie eine Kante besitzt, die im rechten Winkel zu ihren beiden Seiten steht. Die Fläche scheint gleichsam aus einem unbestimmbaren Raum, der durch das Weiß des Grundes definiert ist, hervorzuwachsen. Gleichwohl bleibt die dargestellte Form für den Betrachter zweidimensional und entzieht sich einer Bestimmung als geometrische Form.

Oiticica hatte sich in seinem Anliegen kosmischer Erlebbarkeit vor allem auf das Element Farbe verlegt. Ihm zufolge müsse das Farberleben eines Betrachters kosmisch sein, um neue Affekte zu generieren. Die „Mystik der ungegenständlichen Welt“ (Emslander 2008, 45) Malevichs, die er in „flächigen Farbformen“ ausdrückte, die im Bildraum zu schweben scheinen (2008, 42), transformierte Oiticica in eine leibliche Welt, in der das Magische vielmehr in der Sehnsucht nach Ausdruck des Betrachters selbst liegt (Oiticica 2013b, 144). Dennoch war die Auffassung, Malerei als etwas Körperliches zu denken, in Malevichs Gedankengut bereits angelegt. So schrieb er in *Die Gegenstandslose Welt*:

Die Malerei ist für mich nunmehr ein ‚Großes – Ganzes‘ ein ‚Körper‘, in dem alle Sonderzustände und Ursachen, – die Weltanschauung des Künstlers, der Gesichtswinkel seiner Naturauffassung und die Art des ‚Aufeinanderwirkens‘ der Umgebung erkennbar sind; – sie ist das Dokument einer ästhetischen Erscheinung und enthält, auch wissenschaftlich betrachtet, ein überaus wertvolles Material,

das nunmehr zum Gegenstande einer neuen Wissenschaft – der Wissenschaft des Wesens der Malerei – werden soll (Malevitsch 1980, 11/12).

Malevich fand über seine Auffassung des menschlichen Körpers zur abstrakten Kunst. Sein Glaube an ideale Proportionen ging einher mit seinem Forschen nach den „mystischen Eigenschaften der Geometrie“ (Golding 2000, 47). Sein bekanntestes Gemälde, das *Schwarze Quadrat* von 1915, beschrieb er angeblich in den Termini der Gesichtsmetaphorik (ibid.).

Malevich behauptete, die „Auflösung der Gegenstandswelt in reine Energie, [...] verstanden als innerpsychische und zugleich kosmische Erregung“, könne durch die Empfindung „geometrisierter Farbformen“ stattfinden (Gaßner 1992, 50). Diese Idee manifestiert sich am deutlichsten in den zwei Ölbildern *Auflösung einer Ebene* (1917) und *Suprematistisches Gemälde* (1917–18). Auf beiden ist eine rechteckige Fläche zu sehen (einmal Rot und einmal Gelb), dessen rechte Kante sich in Auflösung befindet und sich gewissermaßen im Nebel des Hintergrund-Weiß verliert. Beide sind außerdem perspektivisch so in das ebenfalls rechteckige Leinwandformat gemalt, als würden die Flächen sich in einen Raum hinein erstrecken, bevor sie sich auflösen. Dieser Raum bleibt dabei jedoch eine Illusion. Was nach der Auflösung der roten und gelben Flächen übrigbleibt, ist eine weiße Fläche, eine kosmische Erregung, die jedoch nur in der Psyche des Betrachters stattfindet. Den gleichen Effekt erzeugt auch *Suprematismus Nr. 55 (Sphärische Entwicklung einer Fläche)*. Mit *Weiß auf Weiß* (1918) kündigt Malevich schließlich das Ende der Kunst an, an dessen Grenze er mit dieser Konzeption des Kosmischen gelangt.

Oiticicas Verständnis des Kosmischen ist jedoch anders gelagert als bei Malevich. Seine Raumreliefs und *Núcleos* haben Malevichs Problematik einfach in den realen Raum hineingeholt und damit dessen Endpunkt überwunden. Die Farbformen der *Relevos* und der *Núcleos* schweben nicht nur auf einer Fläche, sondern in der räumlichen Welt des Betrachters und erzeugen damit nicht nur „neue optische Erfahrungen“, sondern auch leibliche (Emslander 2008, 42). Die Fläche muss sich nicht auflösen, um sich der Unendlichkeit des Kosmos anzunähern, sondern im Gegenteil dreidimensional werden und mit dem Betrachter

denselben Raum teilen. Nicht die Auflösung der Form, sondern die Auflösung der Distanz zwischen Betrachter und Werk führt die kosmische Erregung, von der auch Oiticica spricht, herbei. Daher handelt es sich weder um eine rein psychische noch physische Erregung, sondern um eine leibliche, denn der Betrachter taucht in den immersiven Raum des Werkes ein (indem dieses von der Wand in den Raum hinein gelangt) und wird Teil von ihm. Durch diese Vorgehensweise postuliert Oiticica nicht das Ende der Kunst, wie einst Malevich, sondern das Ende des Bildes als Träger. Der Bildträger konstruierte sich nämlich als ein dem Subjekt entgegengesetztes Element, wodurch jedoch überhaupt nur „ideale Formen“ kommuniziert werden können. (Oiticica 1986a, 61–63)

Exkurs: Piet Mondrian

Mondrians Gemälde *Komposition Nr. II; Komposition mit Schwarz, Blau, Rot, Gelb und Grau* von 1920 ist eins der ersten Bilder seiner bekannten Farbfeldserie. Das verwendete Blau ist noch etwas dunkler als das strahlende Marineblau seiner späteren Kompositionen und anstatt weißer Felder verwendet er graue und sogar schwarze. Das Rot ist noch ein Orangerot und hat noch nicht die Sättigkeit, die es bald bekommen sollte. Doch die hier angelegten Farbflächen haben bereits ein zentrales Charakteristikum für Mondrians Bilder aus der neoplastischen Phase: Die Farbflächen sind durch dünne schwarze Linien voneinander abgetrennt, die bald darauf zu ziemlich dicken, Raum okkupierenden Linien anwachsen, wie in der *Komposition mit roter Fläche, Gelb, Schwarz, Grau und Blau* (1921). Diese schwarzen Linien haben vor allem die Funktion, die Farbflächen als solche erscheinen zu lassen und jegliche Assoziation mit Figürlichem zu unterbinden. „He made its [color's] identity depend on emphatic black lines, which due to their thick, oppositional blackness ‚evacuate‘ the figure through an outward pull” (Wieczorek 2014, 54).

Mondrians Intention, „einen freien Ausdruck von Farbe“ zu schaffen (Mondrian 2003, 285), wird von Oiticica mit Begeisterung aufgenommen und weitergedacht. Allerdings benötigt Oiticica keine

dualistische Opposition zwischen Farbe(n) und Linie(n), die für Mondrians Neoplastizismus zentral war (Mondrian 2003, 284/285) und sogar noch Joseph Albers' Malerei in den 1960er Jahren beeinflusste (die *Homage to the Square* Serie). Ab den *Invenções* arbeitet Oiticica nur noch monochrom. Für ihn ist die Begrenzung der Fläche keine schwarze Linie, sondern der Raum selbst, in dem die Farbflächen hängen. Auch Mondrian hat den Betrachtterraum (zumindest virtuell) mit einbezogen, da er häufig die schwarzen Linien bis zur Leinwandkante malte und so der Eindruck entsteht, die darin eingefangene Farbfläche gehe nicht sichtbar für den Betrachter außerhalb der Leinwand weiter. Es scheint, als würde Mondrian in Wirklichkeit nur einen Ausschnitt einer ganzen Flächenstruktur zeigen. Dennoch bleibt er dem Genre der Malerei verhaftet und macht nicht den Schritt, den Oiticica vollzieht, nämlich in den realen Raum einzudringen.

Implizit setzt sich Oiticica in einem Tagebucheintrag von Mondrians Anspruch der „Harmonisierung der Farbe“ ab. Oiticica bezieht stattdessen die Bewegung in das Farberleben mit ein und versteht seine Werke als „Entfaltungen des Farbkerns“ (Oiticica 2008f, 123). Dabei soll „die Farbe in ihrer eigenen Struktur virtuell in Bewegung“ gesetzt werden (ibid.). Der Betrachter umrundet die Raumreliefs und durchschreitet die *Núcleos*, erlebt Farbe also als ein reales Gegenüber seiner selbst. Kontraste, die Oppositionen hervorrufen – wie Mondrian⁹⁹ und auch Malevich proklamierten – werden dazu nicht mehr benötigt. Mit dem Übergang von den *Relevos* zu den *Núcleos* vollzieht Oiticica diesen Schritt auch auf der Werkebene. Die zuvor ein- und zusammengefalteten Raumreliefs sind in den *Núcleos* nun wieder auseinandergefaltet bzw. ist zwischen den Faltungen Raum für den Betrachter geschaffen worden, der so in den Farbkern eindringen kann. In gewisser Weise wird der Betrachter von den Farbplatten „eingefaltet“. Die Farbstruktur, die Oiticica als eigenständigen Organismus bezeichnet, wird zum organischen Gegenüber des Betrachters, der nun in einen lebendigen Dialog mit ihr eintritt. Obwohl sich Oiticica als in direkter Verbindung mit

99 Für Mondrian bestimmte der Kontrast zwischen zwei Elementen das „Urverhältnis“, das bereits in der Natur gegeben ist (Deicher 2014, 60).

Mondrian stehend bezeichnet, setzt er sich schließlich in seinen Reflexionen über die *Núcleos*-Serie sehr bestimmt von ihm ab.

Os resultados a que cheguei já nada mais têm a ver com a pintura concreta pós-Mondrian, e considero que estão para Mondrian, assim como Mondrian estava para o Cubismo. Não se trata de epigonar Mondrian, mas de abrir caminho para a pintura pura de cor, espaço, tempo e estrutura. Tal vez, como o quer Mário Pedrosa, seja isso um novo construtivismo, mas sem nada de ver ao próprio construtivismo.¹⁰⁰ (Oiticica 1962)

Konstruktivismus ohne Konstruktivismus – hier tritt die Metapher der Kippfigur am deutlichsten hervor. Oiticica versteht sich selbst zwar noch immer als Konstruktivist, sein Anliegen, die Repräsentation hinter sich zu lassen und die Elemente eines Werkes aus sich selbst heraus entstehen zu lassen, bleibt eine direkte Verknüpfung zu Mondrians Neoplastizismus. Jedoch führen diese Gedanken 1960, einem Zeitpunkt, zu dem die Unterscheidung in Kunstgattungen wie Malerei und Skulptur obsolet wird, zur sensorialen Erfahrung. Oiticicas *Relevos* und *Núcleos* zielen darauf ab, die Sinneswahrnehmung und folglich auch das Realitätsempfinden des Betrachters zu transformieren. Für diese direkte Erfahrung ist jedoch nicht allein der Raum verantwortlich. Oiticica behauptet in einem seiner Texte, dass Mondrian sein proklamiertes Ziel, die Repräsentation zu überwinden, letztlich nicht habe erreichen können, weil er die Dimension der „Zeit nicht in die Genese seiner Werke“ einbezog (Oiticica 2008j, 78). Die Betrachtererfahrung kann erst ihre volle Wirkung entfalten, wenn vom Grund eines mehrdimensionalen Konstrukts, einer Raumzeit, ausgegangen wird.

100 “Die Resultate, zu denen ich gelangt bin, haben nichts mehr mit der post-mondrianschen Malerei zu tun und ich denke, sie sind für Mondrian, was Mondrian für den Kubismus war. Es geht nicht darum, Mondrian nachzueifern, sondern darum, einen Weg für die pure Malerei der Farbe, des Raumes, der Zeit und der Struktur zu öffnen. Vielleicht ist das ein neuer Konstruktivismus, wie Mário Pedrosa ihn gern hätte, aber einer, der nichts mehr mit dem eigentlichen Konstruktivismus zu tun hat“.

Exkurs: El Lissitzky

El Lissitzky nahm eine Vorreiterrolle in der europäisch-russischen Avantgarde ein, wenn es um die Organisation des Ausstellungsraumes geht. „Als erster Künstler der konstruktivistischen Bewegung hatte er einen Ausstellungsraum entworfen, der ohne kommerzielle Interessen eine künstlerische Idee, hier die *Proun-Kunst*¹⁰¹, demonstrieren sollte“ (Hemken 1990, 30). Der *Prounen-Raum* wurde 1923 auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* realisiert und sorgte für heftige Auseinandersetzungen zwischen El Lissitzky und den De Stijl-Künstlern, die die Idee eines lediglich einem einzigen Künstler gewidmeten Ausstellungsraumes ablehnten. El Lissitzkys Raumverständnis basierte dabei auf einem dynamischen und energiegeladenen Konzept.

Der *Prounen-Raum* ist an drei Wänden mit geometrischen Figuren versehen, die dreidimensional in den Raum hineinragen. Unter diesen Figuren und neben ihnen (rechte Wand) befinden sich außerdem schwarze Rechtecke, die direkt auf die Wand gemalt sind. Die restlichen Figuren sind entweder aus Holzbalken oder Platten konstruiert, wobei manche von ihnen mit der Kante an der Wand bzw. an einer anderen Holzplatte befestigt sind. Sie bilden dementsprechend kleine, in sich abgeschlossene dreidimensionale Reliefs. Das Zentrum des *Prounen-Raums* ist eine Holzkugel, die scheinbar von drei dünnen Holzstäben, die in unterschiedliche Richtungen zeigen, gehalten wird.

Wie in Oiticicas *Grande Núcleo* gibt der *Prounen-Raum* dem Betrachter einen Bewegungsablauf vor, mit welchem er sich durch den Ausstellungsraum bzw. durch das Werk bewegen soll. Ursprünglich sollte auf dem Boden noch ein weiteres schwarzes Rechteck angebracht werden, das dem Betrachter als Positionierungspunkt dienen sollte, so dass er den *Prounen-Raum* auch in einem Panoramablick wahrnehmen kann (1990, 29). Dem *Prounen-Raum*

101 El Lissitzky schuf eine ganze Reihe von Arbeiten, die das Wort „*Proun*“ im Titel tragen. „*Proun*“ ist ein Akronym, das für „Projekt für die Bestätigung des Neuen“ auf Russisch steht. Die *Proun-Kunst* kennzeichnet El Lissitzkys Integration von Architektur und räumlichen Effekten in seine Malerei bei gleichzeitiger Missachtung der herkömmlichen Gesetzmäßigkeiten der malerischen Perspektive.

gelingt der Wechsel von der nur in der Vorstellung des Betrachters vollziehbaren Bewegung der zweidimensionalen Arbeiten in die direkte Erfahrbarkeit. [...] Der Raum soll so organisiert sein, dass man durch ihn selbst veranlasst wird, in ihm umherzugehen. (Emslander 2008, 45)

Diese direkte Erfahrbarkeit des Ausstellungsraumes ist auch in Oiticicas *Grande Núcleo* gegeben und geht sogar noch über El Lissitzkys Raumversuch hinaus. Denn während bei El Lissitzky die *Prounen* noch an der Wand befestigt sind, hängen Oiticicas Farbplatten frei im Raum und können von beiden Seiten aus betrachtet werden. Zwar lehnte El Lissitzky bereits „die Wände als Hintergrundfläche für Bildwerke kategorisch ab“ (1990, 39), doch kam er nicht umhin, sie als Stütz- und Trägersystem der *Prounen* weiter zu verwenden. Sie bilden den Untergrund, von dem aus El Lissitzky die an ihnen befestigten Werke in den Raum hineinwirken lässt. Oiticica hingegen benötigt die Wände nur noch als Begrenzung des Werkraums; sie schließen den Luftraum des *White Cube* ein, in dem die Farbplatten von der Decke herabhängen und den Betrachter umgeben. Obwohl bereits El Lissitzky den Raum als Ganzes als Schachtel begriff, die gestaltet werden sollte, blieb er einer Vorstellung des Raumes als einer Umgebung verhaftet, die durch die in ihr positionierten Werke so modelliert werden konnte, dass die Werke ihre bestmögliche Wirkung entfalten können. Dieser Raum dient in erster Linie der Präsentation und ist somit den präsentierten Werken untergeordnet. Der *Grande Núcleo* hingegen ist nicht *im* Raum organisiert, sondern er organisiert den Raum selbst, er schafft ihn auf gewisse Weise erst, indem er Möglichkeiten des Ein- und Austretens eröffnet. Das Werk hat sich bei Oiticica den Raum angeeignet und ist ohne ihn gar nicht zu denken. Der Betrachter wird nicht im Raum positioniert, wie bei El Lissitzky, um einen besonderen Blickwinkel auf die Werke zu erhalten, sondern der mit dem Werk intim verflochtene Raum wird auf diese Weise für den Betrachter immersiv. Werk und Raum bilden eine erfahrbare Einheit, die auf den Betrachter leiblich wirken, sodass der *Grande Núcleo* zu einer neuen räumlichen Erfahrung führt.

Hélio Oiticica: *Núcleos II*

Die Aufnahme und Transformation bzw. Übersetzung bestimmter Aspekte einiger Vertreter der europäischen Konstruktivisten hat in den vorangegangenen Abschnitten die Rückbindung der *Núcleos* an das bestehende künstlerische Universum sichtbar gemacht und aufgezeigt, wie das Raumzeit-Konzept Oiticicas zu direkter Erfahrbarkeit führte. Die Misachtung des Materials, die bereits für die *Relevos* beschrieben wurde, spielt auch in den *Núcleos* eine Rolle, denn auch sie sind aus Holzplatten gearbeitet und im Raum aufgehängt. Kurz nachdem Oiticica die *Núcleos*-Serie begonnen hatte, entstand in Europa ein sehr ähnliches Werk des holländischen Künstlers Hermann de Vries aus der Zero Gruppe (*Ruimtelijke Toevals, Structuur*, 1965). Er hängte ebenfalls Flächen von der Decke herab in den Raum, diese waren jedoch weiß und vor allem aus einem Material, dessen Gewicht kaum wahrnehmbar ist: Styropor. Auch diese Flächen hängen auf Kopfhöhe des Betrachters, sie sind aber – anders als Oiticicas Farbflächen – alle gleich groß. De Vries' Styroporflächen sind außerdem so eng bei einander gehängt, dass es dem Betrachter kaum möglich ist, zwischen ihnen hindurch zu schreiten. Er bleibt als Beobachter außerhalb und seine Rolle beschränkt sich auf die Wahrnehmung der inneren (Werk) und der äußeren (*White Cube*) Raumstruktur durch eine umrundende Bewegung. Während Oiticicas Werk den Galerie-Raum in das Werk integriert, erweist sich De Vries' Struktur als eine Verlängerung der Außenraumstruktur; sie benötigt diese sogar, um existieren zu können. Aufgrund der Leichtigkeit des Styropors würde der kleinste Windstoß die Platten in Bewegung versetzen und eventuell sogar das Werk zerstören. Die Schwere des Materials in Oiticicas *Núcleos* ist auch darauf zurückzuführen, dass Oiticica letztlich von der Malerei her in den Raum findet. Die *Núcleos* bestehen aus Bildflächen, die sich von der Wand gelöst und im Raum neu organisiert haben, um der Farbe einen eigenständigen Ausdruck zu verleihen. Obwohl beide Künstler sich auf das gleiche künstlerische Erbe beziehen können (Mondrian und die russischen Konstruktivisten) und ihre Arbeiten eine starke Affinität aufweisen, sind sie letztlich doch völlig anderen Themen gewidmet.

Nachdem die *Núcleos* hier vor dem Hintergrund der europäischen Avantgarde gelesen wurden, stellt sich nun die Frage, wie die *Núcleos*

sich in ihrem Entstehungskontext in Brasilien um 1960 positionieren. Der Kunstkritiker und Theoretiker Mário Pedrosa spricht nicht nur mit brennender Begeisterung von Oiticicas *Núcleos*, sondern hebt auch die Art der Erfahrung des Betrachters hervor, die diese Raum-Arbeiten auslösen. Die Farben der *Núcleos*

São cores-substâncias que se desgarram e tomam o ambiente, e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. O ambiente arde, incandescente, a atmosfera é de um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso. (Pedrosa 1981a, 207)¹⁰²

Pedrosa beschreibt hier, wie Oiticica populäre Alltagserfahrung (in der gewaltsamen Deutlichkeit, wie die Farbe den Leib affiziert) und ästhetische Erfahrung via Kontemplation (verstanden als aristokratische Form der Kunstrezeption) zusammenführt. Oiticica meint, im modernen Menschen eine „drängende Empfindsamkeit“ zu entdecken, eine „Sehnsucht [...], das eigene existentielle Erleben, die alltäglichen Erfahrungen in Ausdruck zu verwandeln“ (Oiticica 2013b, 144). Zu dieser Transformation sollen seine Arbeiten dem Betrachter verhelfen.

Die Verknüpfung von Alltags- und ästhetischer Erfahrung im Sinne der Moderne führt nicht nur Oiticica, sondern auch andere neokonkrete Künstler zur Verwendung des Begriffs existentielle Erfahrung. Der Zusatz existentiell ist dabei von Bedeutung, denn es ist eben eine solche Erfahrung, die einer sinnlichen Entfremdung des modernen Menschen diametral gegenüber stehen muss. Indem sie auf das Sein selbst abzielt, ist eine absolute und mit allen Sinnen praktizierte Hingabe oder Öffnung für diese Erfahrung notwendig. Der Begriff der existentiellen Erfahrung ist bereits vielfach theoretisch erfasst worden, doch genau diese Vielfalt erweist sich schließlich als Problem für eine genaue Bestimmung des Begriffs. In der Aufsatzsammlung *Kunst und Erfahrung* (2013) weisen

102 „verirren sich [und] antworten im Raum, so wie sich das Fleisch, die Kleidung und die Stoffe färben und entzünden [und] das Funkeln die Dinge berührt. Die Umwelt brennt, hell glühend; die Atmosphäre ist von einer dekorativen Affektiertheit, die zugleich aristokratisch und mit etwas Plebejischem und Perversen aufgeladen ist.“

die Herausgeber Deines, Liptow und Seel darauf hin, dass die Vielfalt ästhetischer Theorien eine einheitliche Bestimmung ästhetischer Erfahrung kaum möglich macht, sodass jüngst sogar viele Theoretiker selbst auf eine „pluralistische Erläuterung“ setzen würden (2013, 21). Auf philosophischer Ebene wird generell in drei verschiedene Arten von Erfahrung unterschieden: phänomenale, epistemische und existenzielle, wobei sich letztere in besonderem Maße dazu eignet, den Begriff der ästhetischen Erfahrung näher zu bestimmen (Deines, Liptow und Seel 2013, 11–18). Die Herausgeber definieren diese wie folgt:

Eine existenzielle Erfahrung kann eine Konstellation von Erlebnissen, kognitiven Einstellungen und Akten, Hintergrundwissen, Wahrnehmungen, Gefühlen oder Handlungen sein (2013, 18).

Auf diese Weise sind solche Erfahrungen also „komplex konstituiert“, sodass das Ästhetische darin „durch eine bestimmte Gestalt oder Ordnung oder ein bestimmtes Zusammenspiel“ generiert wird (2013, 19). Existenzielle Erfahrungen sind nur solche, deren Prozess für den Erlebenden eine „lebensweltliche Bedeutsamkeit“ erhält (2013, 15).

Die historische Verankerung des Begriffs auf ästhetischer Ebene in der europäischen Moderne setzt dabei jedoch auch eine kulturelle Kodierung implizit voraus.¹⁰³ Bourdieu hat bereits 1987 untersucht, wie ästhetische Erfahrung zur Definition von moderner Kunst historisch konstituiert und ein Resultat verschränkter Wechselwirkungen zwischen dem institutionellen Feld der Kunst und erlernter Verhaltensweisen wie dem kontemplativen Versenken wurde. Die australische Philosophin und Kulturanthropologin Elizabeth Coleman hat daher folgerichtig festgestellt, dass die Favorisierung des Sehens und die damit etablierte Praxis der

103 Es ist bemerkenswert, dass der Sammelband zu Kunst und Erfahrung zwar in mehreren Aufsätzen das Problem derjenigen modernen Kunst behandelt, die nicht ästhetisch erfahrbar ist und dennoch in den Bereich der Kunst gezählt wird (wie z. B. Duchamps *Readymades* und *Brillo-Boxes*), jedoch keinen Beitrag enthält, der die Sinneswahrnehmung und den in der Konstitution moderner Kunst inhärenten Okularzentrismus behandelt. Eine Verbindung zwischen verkörperter Erfahrung im Sinne Merleau-Pontys und Ästhetik sucht man vergeblich in diesem Band. Auch die kulturelle Kodierung ästhetischer Theorien spielt keine Rolle.

Kontemplation in der westlichen Konzeption von ästhetischer Erfahrung dazu beigetragen haben, diese Erfahrung von allen anderen Lebensbereichen auszuschließen (Coleman 2005, 66). Es ist durchaus anzunehmen, dass sowohl Malevich als auch Mondrian aufgrund dieser ideologischen Beschränkung auf Kontemplation den Schritt nicht mehr gegangen sind, den Oiticica schließlich vollzogen hat, – nämlich die Farbe vom Bildträger zu lösen und im Raum sich selbst verkörpern zu lassen.¹⁰⁴ Dies hat nicht zuletzt auch mit der Telos-Orientierung der Konzeption von Moderne in Europa zu tun.

Für Oiticica ist jedoch die existentielle Erfahrung seiner *Núcleos* mit einer Sehnsucht verbunden – und zwar jenem Verlangen danach, die Lücke zwischen dem eigenen alltäglichen Erleben und dem ästhetischen Erfahrungspotential moderner Kunst in einer *White-Cube*-Situation zu schließen, sodass der Betrachter seine eigenen Ausdrucksmöglichkeiten wahrnehmen kann.

3.2.2 Lygia Clark: *Contra-Relevos* und *Casulos*

Trotz der Abwesenheit eines physischen Körper-Objekt-Kontakts zwischen Betrachter und Werk in ihren frühen Arbeiten wohnt Clarks Werkserie ebenso wie Oiticicas *Raumreliefs* und *Nuclei* eine haptische Präsenz inne. Bereits über die (*Planos em*) *Superficie modulada* (1956–58, vgl. Abb. 6 und 7) behauptet die Künstlerin, dass es ihr Ziel war, „den Betrachter aktiv in diesem ausgedrückten Raum partizipieren zu lassen“ und zwar indem „er ihn durchdringt und von ihm durchdrungen wird“ (Clark 1997f, 85)¹⁰⁵.

1959 beginnt sie die *Contra-Relevos* (Abb. 17) herzustellen, in denen sie das Konzept der organischen Linie, das in Kapitel 3.1 vorgestellt wurde, weiterentwickelt. Die *Contra-Relevos* bestehen aus mehreren quadratischen, aber in Rautenform gehängten Holzplatten, die übereinander

104 Ansatzweise ist Mondrian dies in Ausstattung seines Studios gelungen, das für ihn Arbeits- und Lebensraum gleichermaßen darstellte.

105 „to make the spectator participate actively in this expressed space, penetrating within it and being penetrated by it.“

geschichtet sind. Sie muten zunächst wie zweidimensionale Bilder an, erst wenn der Betrachter näher tritt, kann er die Schichtung erkennen. Das *Contra-Relevo* von 1959 ist in drei Teile geteilt. Die obere Hälfte der Raute ist mit schwarzer Industriefarbe bemalt und bildet ein gleichschenkliges Dreieck. Die untere Hälfte ist wiederum in der Mitte geteilt, sodass zwei kleinere gleichschenklige Dreiecke entstehen, das linke weiß, das rechte ebenfalls schwarz. Das *Contra-Relevo* ist relativ groß (140 x 140 cm), sodass der Betrachter leicht erkennen kann, dass die beiden schwarzen Dreiecke, die aneinander grenzen, nicht durch eine gemalte Linie voneinander getrennt sind, sondern dass das größere Dreieck aus einer weiteren Holzplatte besteht, die auf die Bildfläche geklebt wurde. Auf diese Weise entsteht eine räumliche Trennlinie zwischen den beiden Dreiecken, die sich durch einen Höhenunterschied auszeichnet, denn das größere Dreieck ragt einige Zentimeter in den Raum hinein, sodass die Fläche eine Dreidimensionalität erhält. Die organische Linie bekommt dadurch nicht nur eine Tiefe, sondern sie kann auch variieren, sich deformieren und Form annehmen.



Abb. 17: Lygia Clark, *Contra-relevo*, 1959. Industriefarbe auf Holz, 140 x 140 x 2,5 cm, Private Sammlung, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 154).

Clark involviert den Betrachter als Teilnehmer und nicht nur als Adressaten, indem sie die Bildfläche dekonstruiert und in den Raum des Betrachters hineinwachsen lässt. Der Raum, in dem sich der Betrachter physisch aufhält, ist gleichzeitig der Raum, den die Bildfläche durch ihre Teilung durch die organische Linie nun in Anspruch nimmt. Die Dreidimensionalität ist keine gemalte Illusion, sondern eine Realität, die der Betrachter teilt. Dennoch bleibt die organische Linie gleichzeitig auf eine Stützstruktur der Malerei angewiesen.

Exkurs: Tatlin

In einer relativ frühen Phase seines Schaffens realisierte der russische Avantgarde-Künstler Vladimir Tatlin in einem Zeitraum von wahrscheinlich nur vier Jahren sämtliche Reliefs, die sein Werk umfassen (Boersma 2012, 29). Dazu zählten auch die *Konterreliefs* und die *Eck-Konterreliefs*. Kurz zuvor hatte Tatlin Picasso in seinem Atelier in Paris besucht und dessen kubistische Reliefs gesehen (Douglas 1993, 212), auf die seine *Konterreliefs* Bezug nehmen, über die sie jedoch auch hinausgehen: Tatlin eliminierte in seinen Werken jeden Bezug zur gegenständlichen Welt und richtete den Fokus ganz auf die Beziehungen zwischen Form und dem verwendeten Material, das vornehmlich Holz, Aluminium, Draht und Metall umfasste. Sein *Konterrelief* von 1911 hängt noch ähnlich wie ein Bild an der Wand. Die unterste Schicht besteht aus einer rechteckigen, horizontal an der Wand angebrachten Holzplatte, auf die mehrere kleine Holzstäbchen schräg (von links oben nach rechts unten verlaufend) angebracht sind. Darüber befindet sich eine ebenfalls rechteckige und horizontal angebrachte Aluminiumplatte, über der in verschiedenen rund gewölbten Formen in Schwarz und Grau bemalte Aluminiumteile befestigt sind. Die Komposition besticht vor allem durch die krude Materialästhetik, denn der Oberflächenbeschaffenheit der Materialien Holz und Aluminium kommt in diesem *Konterrelief* eine zentrale Rolle zu.

Lygia Clarks *Contra-Relevos* nehmen direkten Bezug auf diese Tatlinschen Arbeiten. Auch sie gehen von der Konzeption des Bildes

als ein an der Wand hängendes, zunächst flaches, zweidimensionales Objekt aus und wachsen von dort aus in den Ausstellungsraum hinein. Allerdings hat bei Clark eine Verschiebung des Bedeutungszusammenhangs von Form und Material zugunsten der ersteren stattgefunden. Ihre *Contra-Relevos* bestehen vollständig aus Holzplatten und sind, anders als Tatlins *Konterrelief*, nicht auf den ersten Blick als drei-dimensional erkennbar. Die räumliche Ausdehnung des „Bildes“ von der Wand weg in den Raum des Betrachters hinein erfolgt als subtile Desillusionierung des Betrachters, der erst auf den zweiten Blick bzw. bei genauerer Betrachtung des *Contra-Relevos*, auch von der Seite, bemerkt, dass es sich hier nicht um ein flaches Bild handelt. Die organischen Linien, die Clark in den *Contra-Relevos* als Zwischenräume zwischen zwei Formen entstehen lässt, kreieren eine subtile Räumlichkeit, die zu den dreieckigen Flächen in Schwarz und Weiß in Kontrast gesetzt sind. Clarks *Contra-Relevos* verbinden Tatlins Experimente mit Form und Raum mit Malevichs suprematistischer Malerei, die Form als sphärisch versteht. Die krude Materialästhetik in Tatlins *Konterreliefs* ist dabei zu offensiv für Clarks subtile Verräumlichungen über die organische Linie.

Auch Oiticicas oben besprochene *Relevos Espaciais* knüpfen an Tatlins *Konterreliefs* an, insbesondere an die *Eck-Konterreliefs*, die mit Drahtseilen in den Ecken eines Ausstellungsraums befestigt wurden. Das *Eck-Konterrelief* von 1915 beispielsweise besteht aus einer Komposition aus bemaltem Eisen und Aluminium (96 x 230 x 94 cm) und die Drahtseile gehen quer durch die Komposition, die eigens dafür perforiert wurde. Die *Eck-Konterreliefs* vermitteln generell „einen Eindruck von Schwerelosigkeit, der nicht nur von ihrem ‚Schweben‘ in der Luft und der durch das Fehlen eines festen Hintergrundes hervorgebrachten Raumhaftigkeit herrührt, sondern auch durch ihr Aufwärtstreiben und die schiefe Installation bewirkt wird“ (Douglas 1993, 216). Diesen Eindruck der Schwerelosigkeit vermitteln auch Oiticicas *Relevos*. Anders als Tatlins *Eck-Konterreliefs* benötigen Oiticicas *Relevos* jedoch nicht mehr die Wand als Stützstruktur. Da sie von der Decke herab und frei im Raum hängen, können sie vom Betrachter umrundet werden, ein Akt, der von Betrachtern der *Eck-Konterreliefs*

nicht vollführt werden konnte. Die *Eck-Konterreliefs* scheinen zwar zu schweben, dies aber immer noch sehr wandnah. Obwohl sich auch Oiticica in den *Relevos* noch nicht mit dem Material auseinandersetzt, sondern vornehmlich mit Farbe, Form und ihrer räumlichen Ausdehnung, sind seine *Relevos* eine Weiterentwicklung eines bestimmten Aspekts der *Eck-Konterreliefs* Tatlins.

Der Bezug beider Künstler zu Tatlin ist auch insofern relevant, als Tatlins künstlerische Praxis auch als „die radikalste Hinwendung zur ‚Maschinenkunst‘“ verstanden werden kann (Groys 1993, 253) und die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest die Gleichsetzung von Kunst und Maschine schließlich gerade ablehnen. Doch, so argumentiert der Kunsthistoriker Boris Groys, habe die russische Avantgarde eine „Orientierung auf das Primitive, Archaische und Magische“ der westlichen Avantgarden übernommen und mit den russischen Lebensbedingungen verbunden (1993, 256). Tatlin habe auf diese Weise in seiner Kunst vielmehr das Scheitern der Technik demonstriert (ibid.), wie etwa in dem Werk *Letatlin* (1932), das zwar als Flugobjekt konzipiert ist, jedoch nicht fliegen kann. Diese Lesart der Tatlinschen Werke verbindet ihn gerade mit den neokonkreten Künstlern, die aus der eigenen gelebten Realität heraus zu dem Schluss gekommen sind, dass eine Engführung des Kunstwerks auf die Maschine letztlich der Kunst ihr spezifisches Wesen raubt.

Casulos

Zur gleichen Zeit, zu der Lygia Clark die *Contra-Relevos* entwirft, beginnt die Künstlerin bereits, diese Struktur zu überwinden. Sie wendet sich dazu der Arbeit mit Metallstrukturen im Raum zu und beginnt mit der Serie der *Casulos* (Kokons), in denen die Flächen der *Contra-Relevos* beginnen, sich buchstäblich im Raum zu entfalten, und zwar indem die Künstlerin die Oberfläche zusammenzufalten beginnt. Die *Casulos* sind aus Blech, Eisen oder Kupfer gearbeitete, zwischen 30 und 40 cm² große Quadrate, die so an der Wand aufgehängt sind, dass eine der Spitzen nach unten zeigt. Drei der *Casulos* sind aus Blech und

mit schwarzer und weißer Industriefarbe bemalt, einer aus unbemaltem Kupfer und der letzte von 1965 ist aus gerostetem Kupfer ohne Bemalung. Verschiedene Metalle werden ab diesem Zeitpunkt zur Grundlage ihrer Arbeiten. Die Materialwechsel sind bei Lygia Clark wohl überlegte methodische Akte, denn – anders als bei Hélio Oiticica – spielt das Material als Bedeutungsträger ihrer Ideen eine zentrale Rolle. Die *Casulos*, die sich nun in den realen Raum hineinfalten, basieren – im Gegensatz zu Oiticicas Raumreliefs – nicht auf aneinander geklebten Holzplatten, die die Faltungen entstehen lassen, sondern sind aus einem Stück gefertigt. Es handelt sich also nicht nur scheinbar um Falten im Material (weil stattdessen eigentlich zwei Teile zusammengesetzt wurden), sondern tatsächlich um echte Falten.

Der *Casulo* (1959, Abb. 18) besteht zunächst aus einer 42,5 x 42,5 cm großen quadratischen Fläche, die auf der Spitze stehend (also rautenförmig) aufgehängt ist. An einer mittleren Trennlinie ist die rechte Seite der Fläche so gefaltet, dass die Fläche im 90-Grad-Winkel zum Quadrat in Richtung des Betrachters aus dem Bild ragt. Der *Casulo* besteht also tatsächlich aus zwei übereinandergeschichteten Metallplatten, denn dort, wo die Fläche in den Raum gefaltet wurde, kommt eine weitere, gleichgroße Fläche zum Vorschein. Die Ecke am unteren Ende des Quadrats ist außerdem nach oben gefaltet. Die ursprüngliche Oberfläche des Quadrats ist schwarz und dort, wo die Fläche aufgefaltet ist, kommt Weiß zum Vorschein, sowohl auf der Oberfläche der zweiten Metallplatte, als auch auf der Unterseite der ersten Metallplatte. Erst bei genauerem Hinsehen bemerkt der Betrachter, dass es sich eigentlich um zwei übereinandergeschichtete Platten handelt. Der *Casulo* erhält so 29,5 cm Tiefe, er sticht förmlich in den Betrachtterraum hinein. Die *Casulos* bilden Clarks Übergangswerke von der Malerei zu Arbeiten im Raum, die keine Wandhängung mehr benötigen.



Abb. 18: Lygia Clark, *Casulo*, 1959. Industrietinte auf Metall, 42,5 x 42,5 x 29,5 cm, Private Sammlung, Rio de Janeiro, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 156).

Eine besondere Arbeit in diesem Zusammenhang ist der *Casulo* von 1958 (Abb. 19), der gewissermaßen den realen Raum „umarmt“. Er besteht ebenfalls aus einem Quadrat in den Maßen 42,5 x 42,5 cm, jedoch sind die Seiten links oben und rechts unten durch spitzwinklige Dreieckformen erweitert, die über die Fläche des Quadrats gefaltet sind, so dass ein Innenraum entsteht. Positioniert sich der Betrachter direkt vor dem *Casulo*, wird er ihm wie ein zweidimensionales Bild erscheinen. Er sieht zwei schwarze Dreiecke, die durch eine weiße Linie voneinander getrennt sind. Erst bei näherer Betrachtung wird er merken, dass diese weiße Linie tatsächlich aus einem Raum besteht, der zwischen einer darunter liegenden weißen Fläche und den schwarzen Dreiecken liegt. Diese organische Linie wird in diesem Werk durch einen Raum gebildet, der über die Grenzen der Linie hinausgeht. Um dies jedoch zu bemerken, benötigt der Betrachter einige Zeit.



Abb. 19: Lygia Clark, *Casulo*, 1958. Industriefarbe auf Metall, 42,5 x 52,5 x 5,5 cm, Sammlung Andrea und José Olympio, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 155).

Der *Casulo* erweist sich als zentral für Clarks Verständnis der Verbundenheit von Raum mit der Dimension der Zeit. Die Künstlerin erkennt, dass rationales Denken allein diese Verbindung nicht zu erklären vermag, wie aus einem ihrer Tagebucheinträge zu erfahren ist.

How can people want to search for an expression for an absolute space by means of rational schematization? How can they want to know what time is if their scheme is already warped at the base of mechanical time? There is another language; there is another reality and not logic, which will lead us to it, but only in living. (Clark 1997d, 154)

Mit diesen Fragen hat sich auch der russische Philologe und Literaturwissenschaftler Michail Bachtin bereits seit den 1930er Jahren beschäftigt (Sasse 2010, 141)¹⁰⁶. Er hat den Raumzeit-Begriff der

106 Sasse weist darauf hin, dass Bachtin, der zu seinen Lebzeiten aufgrund seiner politischen und sozialen Isolation in der Sowjetunion erst nach 1960 die Möglichkeit hatte, eigene Arbeiten zu publizieren, bereits zwischen 1937/38 an seinem Aufsatz „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman“ arbeitete, obwohl dieser erst

Relativitätstheorie für die Literatur und Kunst im Konzept des *Chronotopos* (1973) zugänglich gemacht. Ihm zufolge verschmelzen dabei „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“ (Bachtin und Dewey 2008, 8). Dabei bestimmt „der *Chronotopos* die künstlerische Einheit“ eines Werkes „in dessen Verhältnis zur realen Wirklichkeit“ und enthält immer einen „Wertmoment“ (Bachtin und Dewey 2008, 191), der „emotional“ generiert wird (2008, 192). Auch in dieser Konzeption von Raumzeit ist also ein Betrachter oder Teilnehmer bereits vorgesehen, der mittels ästhetischer Erfahrung das Bindeglied zwischen Werk und Wirklichkeit bildet. Das bedeutet, dass Raumzeitlichkeit immer an leibliche Erfahrung gebunden ist, denn es benötigt einen Leib, der sich in dieser Raumzeit bewegt.¹⁰⁷ Denn setzt man voraus, dass für die Raumzeit ein Leib vorhanden sein muss, der sich in Beziehung zu den vorhandenen Objekten bewegt, so ist es letztlich der Leib, der die Mediation zwischen Werk und Wirklichkeit in der Raumzeiterfahrung vornimmt.

In ihrem fiktiven Brief an Mondrian behauptet Lygia Clark, dass „das Bewusstsein von Raumzeit und einer neuen, universal ausgedrückten Realität“ (Clark 1997e, 115) bereits eine gemeinsame Affinität der Künstler der Gruppe *Frente* ausmache. Diese Affinität begann sich jedoch bereits 1959, in dem Jahr der ersten gemeinsamen Ausstellung der neokonkreten Künstler, aufzulösen. Clark stand den theoretischen Entwürfen Ferreira Gullars, insbesondere der Theorie des Nicht-Objektes, daher stets kritisch gegenüber, da ihrer Meinung nach, die Zeit darin zu wenig berücksichtigt wurde (Clark 1997e, 116).

Lygia Clark hatte zu diesem Zeitpunkt bereits ein elaboriertes Verständnis davon, dass ihre Kunst nicht auf einer polaren Trennung von Vernunft und Gefühl basieren und daher auch nicht auf das Optische beschränkt bleiben könne.

1973 in dem Buch *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans* publiziert wurde.

107 Es ist bemerkenswert, dass auch Bachtin seiner Zeit voraus war, denn sein Werk *Chronotopos* hat in den 1970er Jahren kaum Beachtung gefunden. Erst mit dem *Spatial Turn* wurde sein Werk gewissermaßen wiederentdeckt.

For me art is only valid in the ethico-religious sense, internally connected to the inner elaboration of the artist in its deepest sense, which is the existential. My whole vision is not purely optical, but is profoundly connected to my experience of feeling, not only in the immediate sense, but, even more, in the deeper sense in which one doesn't know what is its origin. (Clark 1997h, 111)

Existentielle Erfahrung ist für Clarks Arbeiten daher genauso wichtig wie für Oiticica. Dabei bezieht sich diese Erfahrung zunächst auch nicht auf Werke, die berührbar sind, sondern auf eben jene, die über den Raum mit dem Betrachterleib kommunizieren, wie die *Casulos* und *Contra-Relevos*.

Die räumliche Existenz der *Casulos* und *Contra-Relevos* beruht auf einer vorherigen haptischen Bearbeitung (gefaltet, geschnitten), die als Resultat in der Präsenz der Werke weiterwirkt und im Dialog mit dem Betrachter anwesend ist. Der Konstrukteur wird in der Konstruktion sichtbar. Die organische Linie in Clarks Sinn entsteht in diesen Werken erst über die räumliche Bearbeitung des Materials. Es genügt ihr nicht mehr, die Bildoberfläche zu perforieren, sondern sie wird durch die Technik des Faltens zum Werk selbst, d. h. ihre Trägerfunktion wird dabei schrittweise aufgelöst. Organische Linien, die durch Falten entstehen, konstituieren sich im realen Raum und initiieren auf diese Weise einen leiblichen Kontakt mit dem Betrachter. In der Entwicklung in den Raum hinein sieht Clark eine notwendige Konsequenz des konstruktivistischen Arbeitens generell: „We who construct with geometric forms, have fatally to come out into the space, as the very form of the rectangle, canvas, is a geometric form“ (Clark 1997g, 142). Die geometrische Form des Bildträgers kann ihr zufolge also nicht außerhalb des Bildes existieren. Sie behauptet deshalb, sie habe das Tableau nicht zerstört, sondern stattdessen in das Werk integriert und darin transformiert.

Die Künstlerin setzt sich dabei explizit von der Arbeitsweise Jackson Pollocks in den *Drip Paintings* ab. In einem ihrer Texte stellt sie heraus, dass Pollocks Kunst erstens immer noch vom Tableau abhängt, da allein dessen Größe entscheidend sei für die Ganzheitlichkeit der körperlichen Einbindung des Künstlers. Ihre eigenen Raumerkundungen (*Casulos*, *Contra-Relevos*) blieben demgegenüber kleinformatig. Zweitens bliebe die Nicht-Repräsentation auf der Ebene Künstler-Werk

und ließe den Betrachter außen vor, für den die Rezeption des Bildes dieselbe sei wie bei einem mit dem Pinsel gemalten Bild (wenn er nicht beim Entstehen zuschaut). 1960 schreibt Clark dazu: “On Pollock’s surface there is still a projection from the inside to the outside, and therefore the convention of the plane still exists in the message to the spectator” (Clark 1997a, 122/123).

3.2.3 Lygia Pape: *Tecelares*

Ähnlich wie Lygia Clark gelangte auch Lygia Pape zu einer Kunst, die ohne Farben auskommt und nur auf Schwarz und Weiß beruht. Die Arbeiten, die sie in der Zeit der Gruppe *Frente* schuf, sowie ihre frühen neokonkreten Arbeiten, die Serie der *Tecelares* (Gewebe, 1953–1959), waren fast ausschließlich Drucke. Doch maß die Künstlerin der Drucktechnik wenig Bedeutung zu, denn sie verstand ihre Druckarbeiten als Forschungen, die eher auf der Ebene der Malerei lagen. Die Gründe, warum sie nicht malte, waren vor allem praktischer Natur: Pape war allergisch gegen Ölfarbe (Pape 2011c, 91). Sie verwendete als Druckvorlagen ausschließlich verschiedene Holzplatten, mit denen sie dann auf japanisches Reispapier druckte. Obwohl die Drucke in der Zweidimensionalität enden, sind die *Tecelares* doch vor allem Raumforschungen. Die Technik des Einritzens in das Holz ist zunächst der Arbeitsweise Lygia Clarks in den *Espaços* und *Planos* ähnlich, doch interessiert sich Pape für das Abbild, das die verschiedenen verwendeten Hölzer beim Druck hinterlassen. Indem die Künstlerin die Oberfläche des bearbeiteten Holzes auf Papier transportiert, wird seine organische Struktur sichtbar, welche die von Pape eingearbeiteten geometrischen Formen, obwohl sie nur zweidimensional sind, zum Leben erwecken. Die organische Struktur des Holzes bestimmt dabei die Formwahrnehmung und gestaltet die Formen aktiv mit. Die „haptische Erfahrung mit dem Material“ (Pape 2011b, 88) spielt dabei eine zentrale Rolle. Die Verräumlichung findet in den *Tecelares* jedoch noch ausschließlich auf dem Tableau statt.

[The] surface pared down to black as colour, and the wood’s pores acting as vibration to the point of reaching total white: both black and white were always form

and never figure and ground, since both had a position of two-dimensionality and topological aspects (Pape 2011c, 91).

Die topologischen Aspekte waren gerade durch die Technik des Drucks gegeben, denn die Drucke waren „gespiegelte Resultate“, wie die andere Seite eines Bildes (2011c, 91). Da die *Tecelares* Raumforschungen sind, haben sie der Künstlerin zufolge sowohl einen klaren Anfang und ein eindeutiges Ende. 1959 stellt Pape das letzte *Tecelar* her und dringt danach mit ihren Arbeiten in den realen Raum ein.

Lygia Pape: *Livro do tempo* – ausgefaltete Zeit

Neben Maurice Merleau-Ponty und Susan K. Langer wird im neokonkreten Manifest noch ein weiterer Philosoph erwähnt: Ernst Cassirer. Während die Künstler der europäischen und russischen Avantgarde in dem Manifesttext jeweils mit klaren Vorstellungen präsentiert sind und sich gegebenenfalls von ihnen abgesetzt wird, fallen die Namen der eingangs erwähnten Philosophen eher *en passant*, als Referenzen, die die eigene These untermauern, ein Wirklichkeitskonzept, das auf dem Verständnis des Menschen als Maschine beruhe, sei überholt. Ernst Cassirer wird in diesem Zusammenhang lediglich in Klammern genannt, als flüchtiger und unbestimmter Bezugspunkt. Es ist unklar, wie viele und welche der neokonkreten Künstler sich tatsächlich mit philosophischen Texten dieser Autoren beschäftigten. Lygia Pape hatte jedoch Philosophie studiert, bevor sie sich der Kunst zuwandte, und lehrte später ästhetische Philosophie an der Universidade Federal do Rio de Janeiro, sodass es unwahrscheinlich ist, dass sie nicht mit den philosophischen Texten vertraut war, auf die sich das Manifest sehr unbestimmt bezieht. Lygia Pape präsentiert ein Zusammendenken von Raum und Zeit in ihrem Werk *Livro do tempo* (Buch der Zeit, 1961–63), das mit dem Raumdenken Ernst Cassirers in Verbindung steht. Cassirer betrachtet Raum und Zeit als „reale Relationen“, deren „wahrhafte Objektivität in der Wahrheit von Beziehungen“ liegt (Cassirer 2006, 489). Er versteht Raum und Zeit also als organisch geprägte Kategorien. Dass Hélio Oiticica diese Dimensionen als relational und voneinander

abhängig betrachtet, wurde in Kapitel 3.2.1 diskutiert. Seine *Relevos espacias* lösen dieses relationale Verständnis von Raum und Zeit ein. Im Gegensatz zu Oiticicas großformatigen, raumgreifenden Objekten bleiben die Werkteile des *Livro do tempo* von Lygia Pape, um die es in diesem Abschnitt geht, wie Lygia Clarks *Contra-Relevos* und *Casulos* an der Wand. Dennoch spielen auch in diesem Werk die Dimensionen als aufeinander bezogene und ineinander verflochtene Beziehungskategorien eine bedeutende Rolle.

Wie in Kapitel 5 noch diskutiert wird, hat sich Lygia Pape ausgiebig mit dem Medium des Buches als Ort künstlerischen Ausdrucks beschäftigt. An dieser Stelle soll zunächst das *Livro do tempo* diskutiert werden, da es anders funktioniert als ihre anderen Buch-Arbeiten. Das *Livro do tempo* besteht aus 365 quadratischen (16 x 16 cm) Holzplatten und zeigt damit so viele Möglichkeiten der Faltung und des Einschnitts geometrischer Figuren aus dem bzw. in das Quadrat hinein, wie das Jahr Tage besitzt. Bereits 1956 hatte sie erstmals solche verräumlichten Quadrate hergestellt, diese kurze Serie dann jedoch wieder eingestellt, um drei Jahre später noch einmal in einem größeren Projekt darauf zurückzukommen. In den Quadraten des *Livro do tempo* verwendet Pape ausschließlich Grundfarben sowie Schwarz und Weiß. Ihre besondere Plastizität erhalten die Holzplatten dadurch, dass die Randseiten jeweils in einer anderen Farbe bemalt sind als die Vorderseite. Im *Livro do tempo* sind es die Farben, die die Faltungen und Einschnitte herbeiführen und an deren Wechsel sie entstehen, denn die geometrischen Figuren sind tatsächlich in das Quadrat eingeschnitten und die ausgeschnittenen Teile an anderer Stelle wieder in das Quadrat eingeklebt.

Einem Kalender gleich ist das Jahr im *Livro do tempo* aufgefächert an der Wand angebracht. Jedoch präsentieren sich die Tage nicht als leere und mit Aufgaben und Terminen zu füllende Seiten, sondern als Formen, die als Symbole für den jeweiligen Tag gelesen werden können¹⁰⁸. Jeder Tag hat zwar in Papes *Livro do tempo* bereits eine bestimmte Form, diese bezieht sich jedoch auf den jeweiligen Kalendertag als Abstraktum und nicht auf einen spezifisch ge- oder erlebten Tag.

108 In Kapitel 5.1 wird noch genauer darauf eingegangen, dass für Pape konkrete Kunst und Mystik oder symbolhafte Aufladung keinen Widerspruch darstellt.

Das Quadrat bildet die Grundform, die für den Tag steht und auf dem die fast unendlich erscheinenden Möglichkeiten der Faltung erprobt werden, die einen Tag vom anderen unterscheiden.

Die Holzplatten des Werkes nehmen meist eine gesamte Wand in einem Ausstellungsraum ein. Der Betrachter kann entweder zurücktreten und das „Buch“ als Ganzes wahrnehmen, so wie man bei großen, detailreichen Gemälden zurücktritt, um einen Überblick zu gewinnen, oder sich den einzelnen „Seiten“ im Nahstudium widmen, was jedoch mit erheblich mehr zeitlichem Aufwand verbunden ist. Die Bewegung des Betrachters durch den Ausstellungsraum, sein Oszillieren zwischen Nähe und Ferne, zwischen Weitblick und Nahstudium, wird daher zum integralen Bestandteil des Werkes und zeichnet als ganz-körperliche Bewegung das „Lesen“ eines Buches nach: Nicht die Hand blättert die Seiten um, um weiterlesen zu können, sondern der Betrachterleib wandelt von einer Seite zur nächsten. Der Name des Werkes (*Livro*) suggeriert bereits eine Verquickung von visueller Kunst und Text: Die neokonkreten Formstudien können „gelesen“ werden, sie werden zu Text und bieten gleichzeitig die Möglichkeit, unspezifisch zu bleiben in ihrer Erscheinung als Formen, denn sie entziehen sich einer klaren symbolischen Zuordnung (im Sinne von Form X = Tag Y).

Gleichzeitig integriert die Bewegung des Betrachterleibs den Raum in Papes Werk. Nicht nur ist den Holzplatten eine Dreidimensionalität immanent, die durch die Technik des Übereinanderschichtens bereits entstanden ist, sondern diese Plastizität kommuniziert mit den Bewegungen des Betrachters im Ausstellungsraum. Aus dem Fernstudium wäre nicht unbedingt zu erkennen, dass die geometrischen Formen auf die Holzplatten aufgeklebt sind, wären diese nicht an den Seiten in anderen Farben als die dem Betrachter zugewandte Fläche gemalt. Das *Livro do tempo* verbindet also in doppelter Hinsicht die Zeit mit dem Raum, ebenso wie auch das Konzept Buch bereits diese verdoppelte Kategorie vorgibt: einerseits den Raum des Buches selbst und andererseits den imaginären Raum der Erzählung, die der darin enthaltene Text entstehen lässt. Im Falle des *Livro do tempo* entsteht der imaginäre Raum jedoch nicht durch Text – dieser ist schließlich nicht existent –, sondern durch die Kommunikation der dreidimensionalen Holzplatten mit der

Dimension Zeit. Jede Platte steht für einen Kalendertag im Jahr, der wiederum erst durch das persönliche Formerleben der Patte durch einen Betrachter eine zeitliche Ausdehnung, eine Erzählung, bekommt.

Das bewegliche Bezugspotential der Dimensionen lässt den Betrachter vom *Livro do tempo* zum Mediator zwischen Raum und Zeit werden, der durch seine Art und Weise, wie er dem Werk gegenübertritt, selbst die Aushandlung bestimmt. Cassirers „reale Relationen“, wie er die Kategorien Raum und Zeit beschreibt, bringen also keine „wahrhafte Objektivität“ hervor (Cassirer 2006, 489), denn die Wahrheit, die in den Beziehungen dieser Dimensionen zueinander steckt, ist in Papes Werk immer leiblich vermittelt und bleibt deshalb mobil und wandelbar. Cassirers Raumverständnis kann daher höchstens als Ausgangspunkt dieser neokonkreten Arbeit gesehen werden. Sie ist aber längst über sein Denken hinausgewachsen.

Der brasilianische Kunsthistoriker Paulo Venancio Filho behauptet, dass das *Buch der Zeit* auch als visuelles Gedicht oder als Mauer-Gedicht verstanden werden könne, womit er an die Verbindung zwischen Poesie und bildender Kunst anknüpft, die Pape in anderen Arbeiten bereits stärker hervortreten lässt, wie in Kapitel 5.1 noch dargestellt wird. Venancio Filho zufolge sei der „erste Eindruck“, der dem Betrachter vermittelt würde, dass die Oberfläche des Buches „konstant in Bewegung“ sei. „The relationship between parts and whole and vice versa moves at dizzying speed like an unstoppable flux: the book takes us over completely“ (Venancio Filho 2011, 223). Pape hat sich in diesem Werk am direktesten von allen neokonkreten Künstlern mit der nicht-mechanischen Zeit auseinandergesetzt. Wenn kleine Quadrate, Rechtecke und Dreiecke, Rauten und Kreise aus den kleinen Tafeln plastisch hervortreten, dann hat Pape den Neoplastizismus Mondrians nur ernster genommen als vielleicht er selbst. Das Konstruktive/Konkrete kippt in einen subjektiven Ausdruck von Zeit, der über die Grundfarben und -formen den Betrachter in ein klar abgegrenztes Setting platziert und ihn über die Dimensionen des Raumes in das Werk integriert.

Lygia Pape: *Balés Neoconcretos*

Die *Balés Neoconcretos* sind nicht nur eine Synthese der im Neokonkretismus beteiligten Künste, sondern auch paradigmatisch für eine raumzeitliche Erfahrbarkeit des Werkes. Lygia Pape konzipierte zusammen mit dem neokonkreten Dichter Theon Spanudis und dem Choreographen Gilberto Mota, der eine Programmreihe mit zeitgenössischem Ballett zusammengestellt hatte, das *Balé (Neo)concreto*. Von diesem gab es zwei Versionen, die jeweils nur ein einziges Mal dem Publikum präsentiert wurden. Das erste *Balé* hieß noch *Balé Concreto*, da es vor der Einführung des Terminus „Neokonkret“ 1958 uraufgeführt wurde. Erst im Nachhinein wurde dem Stück das Präfix „neo“ hinzugesetzt. Die erste Aufführung erfolgte im Copacabana Palace Hotel und die zweite 1959 im Teatro Copacabana in Rio de Janeiro. Pape nahm die Verkörperung von Form wörtlich. Im ersten *Balé Neoconcreto* schuf sie lebensgroße, dreidimensionale geometrische Formen, weiße Zylinder und rote Quader, in die die Tänzer hineinschlüpften und sich nach der Choreographie bewegten, die auf dem rhythmischen konkreten Gedicht „Olho/Alvo“ (Auge/Ziel) von Theon Spanudis basiert. Das Gedicht wurde auf eine elektronische Komposition von Michel Phillipoli gelegt, die durch ihre „Neigung zu Diskontinuität und Präzision“ besonders geeignet schien (Gullar 2011, 166). Die Tänzer waren vollkommen in den geometrischen Figuren versteckt, um so „die Bewegung einzufangen, die der menschliche Körper im Raum vollführen kann“, aber ohne die Präsenz einer menschlichen Figur (Mattar 2003, 66). Diese Zusammenführung von Poesie, bildender Kunst und Tanz bezeichnete Gullar in einer Kritik im *Jornal do Brasil* auch als „Meilenstein für die brasilianische Kunst“ (Gullar 2011, 166). Im zweiten Teil versteckten sich die Tänzer hinter zweidimensionalen Flächen in Rosa und Blau, die sie durch den Bühnenraum trugen, sodass sich die Flächen immer wieder auf verschiedene Weisen überlappten. Das Bühnenlicht spielte dabei eine zentrale Rolle.

Light turns solids and space itself into luminous structures. Colour and its variations of intensity and rhythmically accentuated projection mark those space-form tensions within a formal purity: a more universal language. (Pape 2011a, 163)

Zweifellos ist diese Art der Zusammenführung von avantgardistischer Kunst verschiedener Gattungen nicht neu. Pape selbst hat in einem ihrer Texte im *Jornal do Brasil* über ihre Vorläufer reflektiert. Die Künstlerin bezieht sich explizit auf Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett* (1922), das ihr zufolge einen Versuch darstellt, den Raum energetisch aufzuladen, ihn in Bewegung zu versetzen (Pape 2011a, 162). Doch Schlemmer versuchte lediglich die Körperteile der Tänzer durch Ding-Konstruktionen zu verlängern, um eine „gestische Aktion im Raum“ zu erzeugen (ibid.). Dieser direkte Bezug Papes auf Schlemmer war vor allem deshalb möglich, weil das *Triadische Ballett* 1957 auf der IV. Biennale von São Paulo zu sehen war. Auch Nicolas Schöffers *Spatiodynamique*-Konstruktionen, die er mit Tänzern zusammen auf einer Bühne gezeigt hat, lehnt Pape als unzureichenden Versuch ab, um den Raum als organisches Ganzes herzustellen. Seine „kybernetischen Monster“ seien lediglich „Verbindungen zwischen Mensch und Maschine“ (ibid.).

Pape geht es vielmehr darum, eine „absolute Einheit, ein synergetisches Phänomen“ (ibid.) in einem „sphärischen Raum“ (2011, 163) zu schaffen. Sphärisch ist bereits der suprematistische Raum Malewicks, indem sich die Gegenstände auflösen, wie bereits in Kapitel 3.2.1 dargestellt wurde. Seine *Suprematismus Nr. 55 (Sphärische Entwicklung einer Fläche)* (1917, vgl. Abb. 19) beispielsweise spielt auf eben diese Auflösung von Gegenständlichkeit im Raum an. Malewicks Formstudien bleiben allerdings auf der Leinwand, während Pape sich im *Balé Neoconcreto* des realen Raums annimmt:

The Neo-Concrete ballet develops within this space, in a succession of tension and pauses and new tensions, with solids constructing and dismanteling relations in a controlled time-governed inventiveness, a factor that emerges, materializing the integration of mechanical movement (choreography) into the three-dimensional artistic concept (Pape 2011a, 162).

Spanudis' Gedicht kommt dabei eine besondere Rolle zu, denn obwohl die Künstlerin behauptet, nicht alle konkreten Ballettstücke müssten textbasiert sein, ist es gerade das Gedicht, das die Struktur der Bewegung der geometrischen Körper vorgibt. Der ursprünglich als visuell-konkretes Gedicht konzipierte Text wurde durch seine

körperlich-abstrakt-geometrische Aufführung verzeitlicht und dreidimensional verräumlicht. Vor der Aufführung war das Gedicht im *Jornal do Brasil* zu lesen. Der fünfzeilige Block, in dem die Wörter olho/alvo in verschiedenen Kombinationen jeweils zwanzig Mal wiederholt werden, ist aber ebenso auf einen Blick als graphisches (zweidimensionales) Objekt wahrnehmbar.

Eine ähnliche Synthese der Künste ist bereits in den Experimenten der russischen Avantgarde zu finden, als 1913 die futuristische Oper „Sieg über die Sonne“ uraufgeführt wurde, für die Malevich das Bühnenbild und die Kostüme kreierte. Die Oper basiert zwar auf Dialogen, jedoch in „einer fragmentarischen, teilweise absurden, grotesken Sprache verfasst“, die keine narrative Erzählstruktur erkennen lässt (Röder 2006, 146). Doch während in der Oper die Sprache „parallel zur Musik und Bühnenausstattung eine eigene künstlerische Ebene“ bildet (ibid.), lässt sich das *Balé Neoconcreto* gar nicht in diese verschiedenen Ebenen aufteilen. Musik und Gedicht geben den Rhythmus vor, zu dem sich die verkörperten geometrischen Formen in strengen geometrischen Mustern durch den Bühnenraum bewegen. Raumzeit wird zum wichtigsten Faktor dieser Aufführung. Es ist bezeichnend, dass die beteiligten Künstler keine Wiederaufführung anstrebten. Wie Pape nur jeweils ein einziges Exemplar ihrer Drucke und ihrer Bücher anfertigte, so war auch das *Balé Neoconcreto* einzigartig.

Der Betrachter wird in den *Balés Neoconcretos* über verschiedene Sinne angesprochen: Er hört Gedicht und Musik, sieht die geometrischen Figuren im Bühnenraum, die von Menschen aktiviert werden. Anders als etwa in Oiticicas Raumreliefs ist es letztendlich jedoch nicht der Betrachter der Werke, der leiblich über den Raum angesprochen wird, sondern vielmehr die unter den geometrischen Figuren verborgenen Tänzer. Sie sind es, die durch ihre körperliche Bewegung den Formen Leben einhauchen. Sie verschmelzen mit ihnen. Auf diese Weise führen sie einen leib-leiblichen Dialog mit den Zuschauern, der über die Form und die ihr eingeschriebene menschliche Bewegung vermittelt wird. Die Bewegung wird zu einer Erfahrung zwischen Form- und Menschsein, denn die Tänzer entscheiden einerseits über die Bewegungen der Formen, andererseits determinieren die Formen wiederum ihr

Bewegungspotenzial. Einschneiden und Falten sind in den *Balés* nicht mehr notwendige künstlerische Praktiken, denn die Formen teilen sich bereits denselben Raum mit dem Betrachter und den Tänzern. Sie sind zur Vermittlung auf Augenhöhe herangewachsen.

Die *Balés* kommunizieren die Sehnsucht nach sinnlichen Erfahrungen des in einer zunehmend mechanisierten Welt lebenden modernen Menschen affektiv, weil die Formen gerade ohne technologische Hilfsmittel auskommen und stattdessen vom Menschen „betrieben“ sind. Damit hat Pape eines der Ziele der neokonkreten Kunst erreicht, nämlich jegliche Art von Mediation – also auch eine technische Vermittlung – zu vermeiden und auf diese Weise, die Werkelemente (in diesem Fall Formen, Farben, Bewegung und Licht) in einen Träger affektiven Erlebens zu transformieren, der die Macht besitzt, Empfinden zu generieren. Der menschliche Körper wird – zumindest für die Zeit der Aufführung – von den Disziplinierungsmaßnahmen der Moderne befreit und zum schlichten Gegenüber der Form: andere Form.

3.3 Konklusion

In diesem Kapitel sind verschiedene Arbeiten dreier neokonkreter Künstler untersucht worden, die eine leibliche Erfahrbarkeit über den Raum und die darin enthaltene zeitliche Perspektive ermöglichen. Dazu wurde zuerst das Formverständnis Hélio Oiticicas und Lygia Clarks erläutert, das grundlegend ist, um zu verstehen, warum das Konstruktive/Konkrete auch in den Arbeiten dieser Künstler bereits kippt, obwohl ihre Werke nicht berührbar sind. In einem zweiten Schritt sind einzelne Arbeiten von Hélio Oiticica, Lygia Clark und Lygia Pape in den Blick genommen worden. Raum und Zeit als aufeinander bezogene Dimensionen haben sich für alle drei Künstler als zentral erwiesen, doch wurde die Integration dieser Dimensionen über jeweils andere Themenkomplexe künstlerisch gelöst. Während Oiticica sich primär auf die räumliche Entwicklung von Farbstrukturen konzentriert, verhandelt Clark insbesondere die räumliche

und daher organische Ausdehnung der Linie sowie die Möglichkeiten, die (Bild-)Fläche dreidimensional zu denken. Sind Oiticicas Farben einmal in den Raum gelangt, wie in seinen *Relevos* und *Nuclei*, können sie nicht mehr ohne eine zeitliche Ausdehnung und dabei ganzleiblich rezipiert werden. Auch die dreidimensionale Ausdehnung der Linie, wie sie in den *Contra-Relevos* und *Casulos* von Clark durchgeführt wird, setzt einen leiblich involvierten Betrachter voraus, der in der Lage ist, die nicht-mechanische Zeit zu erleben.

Pape nähert sich dem Raum zunächst in ihren *Tecelares* über die Integration organischer, materieller Strukturen und verlebendigt schließlich die geometrischen Formen in den *Balés Neoconcretos*, indem diese einen menschlichen Körper inkorporieren, der sie im realen Raum und eben auch in einer von ihnen erlebten Zeit bewegt.

Alle drei Künstler nehmen die Integration von Raum und Zeit in ihren Arbeiten über den leiblichen Einbezug des Betrachters vor, der vom kontemplativen Beobachter zu einem Teilnehmer insofern wird, als dass er derjenige ist, der nicht-mechanische Zeit überhaupt erst erfahrbar und auf diese Weise feststellbar macht.

4 Wandelbare Wände – affektive Raumstrukturen bei Lygia Clark und Hélio Oiticica

Die Künstlerin Lygia Clark wurde 1956 nach Belo Horizonte, ihrer Heimatstadt, eingeladen, um dort an der *Escola Nacional de Arquitetura* einen Vortrag zu halten, in dem sie folgende Absicht äußerte:

If I have accepted [to speak here], it was for a valid reason, as I believe in the possibility of teamwork, in which the architect and plastic artists may, in working together, find new and authentic plastic solutions. [...] Thus, in my view, the need for teamwork, in which the Concrete artist may fully work in creating with the architect an environment which is 'in itself expressive'. (Clark 2014: 54)

Zu einer tatsächlichen Zusammenarbeit zwischen neokonkreten Künstlern und modernen Architekten kam es jedoch nie. Einer der wenigen konstruktivistischen Künstler, der von brasilianischen Architekten in die Gebäudegestaltung mit einbezogen wurde, war Sergio Camargo, der jedoch keiner der konkret-konstruktivistischen Gruppierungen in der Rio-São Paulo-Achse angehörte. Die von Camargo, wie darüber hinaus von überwiegend modernistischen Künstlern¹⁰⁹ praktizierte Wandgestaltung, entsprach jedoch ohnehin nicht den Vorstellungen von Zusammenarbeit, die Clark hegte. Im Gegenteil, sie kritisierte in ihrer Rede in der *Escola Nacional de Arquitetura* vielmehr, dass die Rolle des Künstlers auf die Gestaltung von Wänden, ergo Oberflächen reduziert bleibe, anstatt ihn an der strukturellen Konzeption des Gebäudes zu beteiligen (Clark 1997c, 71). Obwohl Clark in den frühen Jahren ihrer Schaffensphase tatsächlich Maquetten für Häuser und Innenräume entwarf, sagt die in dem Vortrag zum Ausdruck gebrachte Idee von Architektur viel mehr über ihr eigenes künstlerisches Selbstverständnis aus, als dass sie tatsächlich einen Dialog mit den im Land praktizierenden Architek-

109 Vor allem Di Cavalcanti, Portinari und Atos Bulcão haben Wandgestaltungen an modernistischen Gebäuden in Brasilien vorgenommen.

ten initiiert. In jener Rede formulierte Clark erstmals den Wunsch, ein aus sich selbst heraus expressives Umfeld zu schaffen. Dieser Gedanke war zentral für ihre wenig später während der neokonkreten Phase begonnene Abkehr von der Leinwand als Fläche und wurde später im neokonkreten Manifest sowie in den Schriften Oiticicas wiederholt zum Ausdruck gebracht.

Nichtsdestotrotz ist kurioserweise die konstruktivistische Kunst aus Brasilien historisch und aus internationaler Perspektive betrachtet stets zuerst über die Architektur rezipiert worden. Dies lag einerseits daran, dass die moderne Architektur in Brasilien bereits in den Jahren des zweiten Weltkriegs für internationales Aufsehen gesorgt hatte.¹¹⁰ Während in Europa die Zerstörung der Städte durch Bomben ihren Höhepunkt erreichte, erlebte Brasilien einen regelrechten Bauboom, in dem junge, gut ausgebildete Architekten sich an modernen Bauprojekten versuchten. Andererseits sorgten die neu entstandenen Kunstinstitutionen in Brasilien in den 1950er und 1960er Jahren zwar dafür, dass die konkretkonstruktivistische Kunst international bekannt gemacht wurde.¹¹¹ Doch die in diesen Ausstellungen präsentierten konstruktivistischen Werke

110 1943 wurde am MOMA in New York eine Ausstellung (Brazil Builds) der neuen brasilianischen Architektur gezeigt (Goodwin und Smith 1943). Nach dem zweiten Weltkrieg tourte sie auch durch Europa und war 1954 in Zürich, 1957 in München und 1961 in London zu sehen. Die Katalogtexte zeugen von einer tiefen Bewunderung für die präsentierten Bauwerke. Im Katalog zur Münchner Ausstellung heißt es: „Wenn wir heute dem deutsch-sprachigen Leser ein Buch über die Architektur Brasiliens der letzten Jahrzehnte vorlegen, dann auch aus dem Grunde, weil dort Bauten errichtet wurden, die auch die Architektur Mitteleuropas beeinflussen werden.“ (Mindlin 1961, XIII). Nach Kriegsende erschienen neben den Ausstellungskatalogen auch Berichte über die brasilianische Architektur in verschiedenen Fachzeitschriften.

111 In Kooperation mit der Botschaft und/oder lokalen Kunstvereinen wurden Ausstellungen aktueller künstlerischer Positionen aus Brasilien unter anderem in Paris (1955), Neuchâtel (1956), Wien, Leverkusen, Hamburg, München, Lissabon, Madrid (1959–60), Kassel (1962) und Oldenburg (1964) gezeigt. Dies war eine radikale Neuerung, denn vor dem Zweiten Weltkrieg hatte es lediglich vereinzelte selbst organisierte Ausstellungen lateinamerikanischer Künstler in Paris gegeben, wo sich in den 1920er Jahren eine große Exilgemeinde lateinamerikanischer Intellektueller und Künstler gebildet hatte (Poppel 2013, 55).

wurden vornehmlich aus der Perspektive brasilianischer Architektur wahrgenommen.¹¹² Auch heute dominiert in der Ausstellungspraxis das Zusammendenken von Architektur und Neokonkretismus, denn neo-konkrete Kunst wird auffallend häufig im Kontext des Baus von Brasília und der modernen Architektur präsentiert (Kudielka 2010; Kunsthaus Zürich und Steidl 2009). Dabei wird auch der überaus komplexe Architekturdiskurs in Brasilien häufig allein auf die Stararchitekten von Brasília, Oscar Niemeyer und Lúcio Costa reduziert.

Dieser Rezeption entgegengesetzt, soll in diesem Kapitel anhand konkreter Werkanalysen gezeigt werden, dass Architektur in einigen von Clarks und Oiticicas Arbeiten zwar eine wichtige Rolle spielt, dies jedoch vornehmlich als diskursiver Rahmen, von dem aus die Künstler ihr Selbstverständnis und ihre ästhetische Position entwickelten. Die Arbeiten, die in diesem Zusammenhang entstanden sind, eignen sich Raum als affektiv aufgeladene Dimension an, die mit dem menschlichen Leib kommuniziert. Es wird herausgearbeitet, wie sich das Verständnis des Konkret-Konstruktivistischen in der Frage danach wandelt, wie sich Architektur verstanden als abstrakte, räumlich-affektive Struktur auf die leibliche Präsenz des Menschen bezieht. Sowohl Lygia Clark als auch Hélio Oiticica entwarfen Raumstrukturen, die sich direkt oder indirekt auf Architektur beziehen, teilweise jedoch in sehr abstrakter bis hin zu utopischer Form. Ein Großteil dieser Arbeiten ist außerdem nur als Maquette vorhanden; eine tatsächliche Konstruktion dieser Maquetten im menschlichen Maßstab ist in den meisten Fällen ausgeblieben, teilweise auch, weil den Künstlern die finanziellen Mittel dazu fehlten. Die in diesem Kapitel analysierten Arbeiten, lassen sich daher in zwei Kategorien einteilen: kleinformatige, handliche Maquetten, die selten mehr als einen Quadratmeter Fläche besitzen und lebensgroße *Environments*, die tatsächlich vom Betrachter durchschritten werden können.

112 Im Vorwort des Katalogs der Wanderausstellung von 1959 beschreibt Ludwig Grote die Architektur als die „Mutter der Künste“ (Grote und Flexa Ribeiro 1959, 13). Der Katalog beginnt mit einer Serie von Fotografien des neuen Gebäudes des Museums für Moderne Kunst in Rio de Janeiro, das 1958 von Affonso Eduardo Reidy fertiggestellt wurde.

4.1 Lygia Clark – Vom architektonischen Grundmodul zum Menschen

Ein Interesse an Architektur durchzieht Lygia Clarks gesamtes Oeuvre und manifestiert sich bereits in der Wahl ihrer Lehrer. Zuerst lernte sie bei dem Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx, der die Grundlagen europäischer Garten- und Landschaftsgestaltung für die brasilianische geografische Realität so transformiert hatte, dass heimische, tropische Pflanzen zum Einsatz kommen konnten, um für den Menschen angenehme räumliche Beziehungen und Strukturen zu schaffen. Burle Marx entwickelte eine Auffassung von Moderne für Brasilien, die sich nicht antithetisch zur Natur verhält, sondern beide miteinander versöhnt (Fraser 2000, 174). In Frankreich hatte Clark Anfang der 1950er Jahre bei Fernand Leger studiert, der sich selbst in jener Zeit stark für die Integration von Kunst und Architektur interessierte (Fernandes 2004, 100).

Clark entwickelte im Verlauf ihrer Schaffensphase ein integratives Verständnis der Künste und griff daher immer wieder auf die Architektur als Ideengeberin zurück, um ihre Kunst weiterzuentwickeln. Ihre Auseinandersetzung mit der Organizität der Linie, auf die in Kapitel 3.2 genauer eingegangen wurde, wie beispielsweise in ihrer Serie der (*Planos em Superficie modulada* (Flächen mit) modulierter Oberfläche, 1956–58, Abb. 9 und 10) und den *Espaços modulados* (modulierte Flächen, 1958), war geprägt von den „funktionellen Linien der Architektur“ (Clark 1997c, 72): Es waren Tür- und Fensterrahmen, die sie zur Idee der organischen Linie führten.

Seit den Serien der *Planos* und *Espaços* integrierte sie die Leinwand als Malgrund in das Werk (vgl. Kap. 3.1) und kritisierte daher auch den Beitrag von Künstlern zu Gebäuden, die sich auf das Bemalen von Wänden beschränkten (Clark 1997c, 72). Ihre Intentionen richteten sich nunmehr auf das Material selbst: „The material should be freely used, absolute within its wholeness, without being violated“ (ibid.).

Clarks Fokus auf das Material stellt dennoch den Menschen in den Mittelpunkt und zwar indem sie sich auf Architektur bezieht, die Strukturen schafft, die vom Menschen bewohnt werden sollen oder können.

Sie war der Meinung, dass „expressive environments“ nur über die Fusion aller Künste inklusive der Architektur zu schaffen seien. Auf der Basis eines architektonischen Moduls, das ein Architekt gestaltet, sei es dann die Aufgabe von Künstlern, so Clark in ihrer Rede, Harmonie und Rhythmus zu schaffen, und dabei die gesamte Umgebung mit einzubeziehen, auch den Boden und die Decke (Butler et al. 2014, 55). Damit schlägt sie eine provokative Verkehrung des Verhältnisses zwischen Künstlern und Architekten vor, die auf einen radikalen Wandel ihres Selbstverständnisses als Künstlerin verweist. Sie sieht den Künstler nicht mehr in der Rolle, etwas grundlegend Neues zu schaffen, sondern er moduliert lediglich bereits gegebene Strukturen und verleiht ihnen auf diese Weise eine ästhetische Dimension.

Die in diesem Kapitel diskutierten Arbeiten der Künstlerin Lygia Clark lassen sich in zwei Phasen einteilen. In der ersten dringt Clark tatsächlich in das Feld der Architektur vor und entwickelt Maquetten für Innenräume und ein Landhaus. Später erhalten ihre Werke einen zunehmend utopischen Charakter. Die *Casa do poeta* (ca. 1964), der *Abrigo poético* (1960) und die *Estruturas de caixas de fósforo* (1964) beziehen sich lediglich auf das Potenzial künstlerischer Werke, eine räumlich-ästhetische Struktur bereitzustellen, die mit dem Menschen in einer Weise kommuniziert wie idealerweise architektonische Strukturen.

Maquete para interior und *Construa você mesmo o seu espaço para viver*

Bereits im Jahr 1955 gestaltete sie eine *Maquete para interior* (Abb. 20), die nur einen Ausschnitt aus einem Raum zeigt. Tatsächlich handelt es sich vor allem um eine Wand eines Zimmers, dessen Ausdehnung durch die zwei abgeschnittenen Seitenwände angedeutet ist. Die Wand ist durch zwei Türen geteilt und mit langgestreckten Dreiecksformen in Blau, Gelb, Grün und Schwarz bemalt, die die Linien der Türrahmen in ihre Komposition integrieren und die Wand mit den beiden Türen wie ein komponiertes Bild wirken lassen. Die Maquette erinnert an das *Raummodell* (1922) des deutschen Malers, Graphikers und Architekten Erich Buchholz. Dieser hatte Holzplatten übereinander geschichtet

und so dreidimensionale Wandreliefs geschaffen. Clark setzt in ihrer Maquette jedoch direkt ihre Forderungen aus dem Vortrag in der *Escola Nacional de Arquitetura* um. Die *linhas organicas*, die sie in ihren *Superfícies moduladas*-Serien auf der Leinwand einsetzt, stehen hier für Türrahmen einer architektonischen Wohneinheit. Das Gemälde steht für die Wand eines Zimmers, in die eine gleichfarbige, versteckte Tür eingelassen ist, sodass die Wand scheinbar vom Menschen durchschritten werden kann. Damit ist das Bild auch nicht mehr ein Wandschmuck, der beliebig ins Zimmer gehängt werden kann, sondern Teil der Wand selbst. Um den darin wohnenden Menschen gerecht zu werden, würde Clark daher beispielsweise die Frage der Farbgestaltung Psychologen überlassen (vgl. Butler et al. 2014, 55). In dieser Maquette exemplifiziert Clark außerdem, wie sie den künstlerischen Eingriff in bereits existierende architektonische Module versteht. Wenn man genau hinschaut, sieht man, dass sie nicht nur die Wand bemalt hat, sondern dass sie auch Einschnitte in sie vorgenommen hat, die – sind die beiden Türen geschlossen – sich kaum von den Linien unterscheiden lassen, die Tür und Rahmen entstehen lassen. Zusätzlich sind manche Linien ebenfalls nicht gemalt, sondern Einschnitte in die Wand. Auf diese Weise verfährt Clark genau anders herum als Erich Buchholz. Dadurch, dass manche dieser Einschnitte in die architektonische Struktur des Raumes eingebaut sind (Türrahmen) und andere nicht, erweist sich das Modell des architektonischen Moduls als Aktionsgrund der Künstlerin als schlüssig.



Abb. 20: Lygia Clark, *Maquete para interior*, 1955. Emaille auf Holz, 48 x 30 x 14,5 cm, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 79).

Als sich Clark 1955 die Möglichkeit bot, ein Stück Land zu kaufen, setzte sich die Künstlerin selbst an einen Hausentwurf, um diesen nach ihren Vorstellungen zu gestalten. Die Maquette ihres ersten Hausentwurfs ist aus Holzspan, hat ein Flachdach und ist an drei Außenseiten offen, wie ein Gartenhaus. Das könnte jedoch auch daran liegen, dass die Maquette nicht beendet wurde, da die Künstlerin den Entwurf verwarf, nachdem sich die Möglichkeit der Realisierung zerschlagen hatte. Erst als sich diese Chance zur Realisierung 1960 erneut bot, entwarf sie eine vollständige und weiter ausgearbeitete Maquette, *Construa você mesmo seu espaço para viver* (1960, Abb. 21). Dieser Landhaus-Entwurf hat durchaus visionäre Züge und die Künstlerin setzt darin um, was sie den jungen Architekturstudenten in Belo Horizonte (1955) für die Zukunft prophezeite:



Abb. 21: Lygia Clark, *Construa você mesmo o seu espaço para viver*, 1960. Synthetische Polymerfarbe auf Holz, 11,5 x 47,5 x 83,8 cm, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 78).

[...] the most revolutionary thing, that will be presented tomorrow, [is] when new techniques and malleable materials are available for the artist and the architect to plan the future habitation of man. He will be the artist, totally integrated within this collective. He will also participate in this search in which tomorrow's men may be able to overcome this inner lack of satisfaction with the possibility of having a house of his own, totally dynamic and changeable according to taste and whims and its own functional nature. (Butler et al. 2014, 55)

Clark entwarf das Haus als eine Art Inversion oder Gegenentwurf zum traditionellen Kolonialhaus, dessen Zimmeranordnung in einem äußeren Ring um einen zentralen Innenhof (Patio) gruppiert ist. Die aus

Holzspanplatten und Plexiglas bestehende Maquette besitzt stattdessen einen festen Nukleus, um den herum sich transformierbare Elemente gruppieren. Die Holzspanplatten bilden die feststehenden Wände des Hauses, vier im rechten Winkel über Eck gehende Außenwände, die die Wirkung von Tragfeilern haben, und vier Innenwände, die den Nukleus des Hauses und in der Mitte ein Zimmer bilden. Dazwischen hat die Künstlerin verschiebbare Platten aus Plexiglas eingebaut, sodass der Bewohner bzw. der Betrachter der Maquette durch das Verändern der Position dieser Platten die Zimmeranzahl und deren Größe und Anordnung umgestalten kann. Die Außenwände können alle komplett geöffnet werden, sodass der äußere Zimmerring um den zentralen Nukleus, der aus ein bis drei Zimmern bestehen kann, zu einer offenen Fläche wird. Anders als der Trend der modernen Architektur in Brasilien die untere Etage stets auf Säulen um ein Stockwerk zu erheben, ist Clarks Entwurf ebenerdig konzipiert. Der Mensch soll durch das Öffnen und Schließen der Außenwände des Hauses die Möglichkeit bekommen, je nach Klima enger mit der Natur in Verbindung zu treten. Das Plexiglasdach der Maquette suggeriert, dass das Haus nicht nur große, bodenlange Fenster mit breiter horizontaler Ausdehnung haben sollte – ein Charakteristikum, das auch viele moderne Gebäude in Brasilien besitzen –, sondern auch ein gläsernes Dach, das für eine natürliche Lichteinstrahlung von oben sorgt und noch mehr Helligkeit als Seitenfenster in den Innenräumen schafft.

Clarks Wohnhaus setzt auf das kreative Potenzial der Bewohner, die nicht nur die Anzahl und Form der Zimmer selbst bestimmen können, sondern auch die Größe des Innenraums. Das Haus bleibt in seiner Konstitution dauerhaft transformierbar und kann so dem sich wandelnden Lebensstil und den Bedürfnissen der Bewohner immer wieder neu angepasst werden. Dass Clarks Ideen nicht völlig fern jeder Umsetzbarkeit waren, sondern durchaus eine Tendenz in der modernen Architektur bildeten, zeigt sich in architektonischen Entwürfen, die ähnlich funktionieren und tatsächlich umgesetzt wurden. „Transformierbarer Raum“ sei sogar eine „kaum erforschte, jedoch wichtige Strömung der modernen Architektur“, schreibt der Architekt Peter Wiederspahn (Wiederspahn 2001, 265). Die wohl bekannteste Realisierung solcher

Architektur ist das Rietveld-Schröder-Haus, das häufig auch als das erste wirklich moderne Gebäude bezeichnet wird (1924). Der niederländische De Stijl-Architekt Gerrit Rietveld gestaltete es bereits damals mit verschiebbaren Wänden und anderen transformierbaren Elementen. Auf Rietveld verweist auch die Künstlerin Lygia Pape in einem Interview, in dem sie außerdem eine Verbindung dieser transformierbaren Architektur zu der Konstruktionsweise der Favelas zieht:

O Arquiteto Rietveld fez a casa onde morava cheia de parades que podiam-se abrir ou desaparecer [...] Puxar biombos para abrir e fechar espaços tem muito da casa japonesa que, por sua vez, também tem grande identidade com o espaço incrível do cubo da favela [...]. Durante o dia eles funcionavam como cubos totalmente abertos, com um fogão aqui, uma mesa ali, e eventualmente uma cama. À noite, como são várias famílias a dividir o espaço, eles puxavam umas cortinas em forma de cruz para formar diversos compartimentos. Em cada um desses compartimentos estendiam uma cama, transformando o espaço exíguo em casas isoladas, um espaço particular e privado.¹¹³ (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 37)

Allerdings ist Papes Vergleich der transformierbaren Architektur der Favela mit der modernen Bauweise Rietvelds und Clarks Hausentwürfen nachträglich erfolgt und Clark hatte zu dem Zeitpunkt ihrer Karriere noch keine Favela besucht. Ein weiteres Beispiel für ein tatsächlich gebautes, transformierbares Haus ist die Maison de Verre des Architekten Pierre Chareau (1928–32). Sowohl Rietvelds als auch Chareaus Häuser sind in enger Zusammenarbeit mit den Auftraggeber/innen entstanden, die das Haus auch bewohnen wollten (Wiederspahn 2001, 265). Auf diese Weise konnte eine Architektur entstehen, die den speziellen persönlichen Bedürfnissen der Bewohner angepasst war, eine Idee, die

113 Der Architekt Rietveld hat das Haus, in dem er wohnte, mit Wänden gefüllt, die geöffnet werden und verschwinden konnten [...] Stellwände auszuziehen hat viel vom japanischen Haus, das wiederum mit dem unglaublichen Raum des Kubus der Favela identifiziert werden kann. Tagsüber funktionierten sie wie vollkommen offene Würfel, mit einem Herd hier, einem Tisch dort und möglicherweise einem Bett. Da sich viele Familien einen Raum teilen, zogen sie nachts Gardinen in Kreuzform zu, um mehrere Abteile zu erschaffen. In jedem dieser Abteile wurde ein Bett ausgezogen und auf diese Weise der prekäre Raum in isolierte, private und individuelle Wohnbereiche transformiert.

auch Clark in ihren Entwürfen verfolgte und die mit sehr geringen Mitteln auch in der Favela-Architektur zum Tragen kommt, wie sie von Lygia Pape beschrieben wird. Das Rietveld-Schröder-Haus verbindet außerdem Kunst und Architektur auf eine Weise, die auch Clark in ihren *Maquetes para interior* anstrebt. Die verschiebbaren Wände waren alle einfarbig in Primärfarben gehalten. Damit projektierte er in den dreidimensionalen Raum, was De Stijl-Maler bereits auf der Leinwand praktizierten: „A dynamic composition of high-contrast colored planes suspended in space.[...] The sliding partitions [of the walls] themselves are painted either black or white to augment the reading of separate planes in space“ (Wiederspahn 2001, 267).

Die Ernsthaftigkeit, mit der Lygia Clark sich bemühte, mit ihrem Hausentwurf in das Feld der Architektur vorzudringen, belegt ein „Patentantrag für Fertighäuser“, den die Künstlerin am 3. Juli 1963 einreichte, um ihre Idee nicht nur realisierbar zu machen, sondern gegebenenfalls auch lukrativ. Da sie keine Architektin war, benötigte sie mehrere Empfehlungsschreiben von ausgebildeten Architekten. Unter den Verfassern der Empfehlungsschreiben befanden sich bemerkenswerterweise Affonso E. Reidy und Oscar Niemeyer, die sich für Clarks architektonische Ideen verbürgten (Kudielka 2010, 178–82), in ihren eigenen architektonischen Entwürfen jedoch nicht auf diese Mittel zurückgriffen. Zu einem Patent für Clarks Entwurf kam es jedoch nie. Da ihr als Künstlerin kaum eine Baugenehmigung für eigene Entwürfe gegeben werden konnte, entwarf sie nach der Landhaus-Maquette zunehmend utopische architektonische Strukturen, deren Umsetzung bautechnisch überhaupt nicht mehr in Frage kam.

Arquitetura fantástica Bichos

1960 begann Lygia Clark ihre ersten *Bichos* der gleichnamigen Serie zu projektieren. Sie wurden bereits in ihrer ersten Ausstellung ein großer Erfolg. Die *Bichos* bestehen aus geometrisch geformten Metallplatten, meist Aluminium, manchmal jedoch auch Kupfer oder andere Metalle, die durch Scharniere miteinander verbunden sind. Sie sind

unterschiedlich groß und reichen von wenigen Zentimetern bis zu mehr als einem Meter Höhe. Dabei besitzen sie keine Vorder- und Rückseite, kein Oben und Unten. Ein Betrachter kann diese Platten dann nach Belieben drehen und wenden, sodass die *Bichos* immer wieder neue Formen erlangen. Einige besitzen zusätzlich auch statische Falten. Der überwiegende Teil der *Bichos* besteht nur aus geometrischen Formen mit Winkeln. In einigen ist jedoch eine Kreisform mit eingebaut oder der gesamte Bicho besteht aus Kreisformen. Das Wort „Bicho“ bezeichnet ein nicht weiter definiertes Lebewesen, ein Tierchen, eine Kreatur. Es bleibt offen, um was für eine Art Wesen es sich handelt, es markiert lediglich Lebendigkeit. Clark behauptet, die *Bichos* seien jeweils „ein lebender Organismus, ein essentiell aktives Werk“, das eine „Körper-an-Körper-Beziehung“ mit dem Betrachter bzw. Teilnehmer eingehe (Clark 1997b, 121).

Es ist kein Zufall, dass der Name „Bicho“ häufig mit „Beast“ ins Englische übersetzt worden ist (im Deutschen ist meist der ursprüngliche Name verwendet worden). Die Handhabung der *Bichos* ist nicht so einfach, wie sie erscheinen mag, denn es erweist sich als schwierig, sie in einer Stellung zu fixieren. Sie erwecken zunächst den Eindruck, als müssten sie entwirrt oder entfaltet werden, doch dies ist ein Trugschluss, denn nicht alle Bewegungen, die sie vorgeben durchführen zu können, gelingen am Ende, weil ein weiteres Scharnier im Weg ist. Die Scharniere ermöglichen und verunmöglichen die Bewegung gleichzeitig. Die meisten *Bichos* haben außerdem eine Art Zentrum, das nicht entfaltbar ist und um das sich die Platten herumbewegen. In dieser Widerspenstigkeit entziehen sie sich auch in ihrer physischen Erfahrbarkeit einer Kategorisierung. Einige wenige Exemplare kann man jedoch so falten, dass sie sich in eine zweidimensionale Fläche verwandeln. Diese *Bichos* sind jedoch besonders schwierig in einer dreidimensionalen Position zu fixieren, da sie immer wieder zusammenklappen und flach auf die Unterlage fallen.

Ähnlich wie in der Maquette für das Landhaus ist es der Betrachter, der die Aluminiumplatten nach seinem Belieben verschieben und drehen kann, sodass die Mensch-Form-Beziehung ins Zentrum rückt. Die Widerspenstigkeit der Form erweist sich dabei als zentrales Moment der

Rezeptionsmöglichkeiten, denn sie transformiert die Beziehung des Betrachters mit dem *Bicho* in einen Dialog, der sich als Auseinandersetzung inszeniert. Diese Art der Kommunikation benötigt den Tastsinn als Kommunikationsorgan. Sie findet erst in der „Körper-an-Körper-Beziehung“ (Clark 1997b, 121) statt, wenn menschliche Hände auf Material treffen, um gemeinsam mögliche Formen zu erforschen. Die Künstlerin fungiert dabei lediglich als Mediatorin, die durch die Konstruktion des *Bichos* bereits ein bestimmtes Spektrum an Transformationsmöglichkeiten vorgibt.

Wie bereits erwähnt, ist die Werkserie der *Bichos* die bekannteste und bis heute am stärksten rezipierte der Künstlerin. Clark fertigte auch Fotografien einiger *Bichos* in bestimmten Settings an. Diese erhielten jedoch weitaus weniger Aufmerksamkeit als die Objekte selbst. 1963 entwarf Clark eine nur wenige Zentimeter große Figur aus Papier und fotografierte sie unter bzw. neben einigen der kleineren *Bichos*. Die dabei entstandene Bildserie nannte sie *Arquitectura fantástica Bichos* (Abb. 22). Die fotografierten *Bichos* werden auf diese Weise zu Maquetten für utopische architektonische Entwürfe, die keine architektonische Funktion besitzen. Sie sind nur noch ein abstrakter, jedoch transformierbarer Unterschlupf. Wie in der Maquette für das Landhaus kann der Mensch sich auf diese Weise seine eigene Umgebungsstruktur schaffen. Die *Bichos* transzendieren bereits das Konzept der Skulptur, doch die Idee der begehbaren *Bicho*-Struktur stellt auch die Zweckgebundenheit der Architektur in Frage. Architektur wird in ihnen zu einer rein ästhetischen Kategorie, die das Bedürfnis eines Menschen ausdrückt, sich einen ureigenen Ort zu schaffen, von dem aus er seine Existenz in der Welt behaupten kann. Kinder bauen sich gerne Höhlen, in denen sie spielen, oder sich einfach nur aufhalten. Auch in Erwachsenen drückt sich dieses Bedürfnis noch aus. Der Traum vom selbst gebauten Haus ist in den westlichen Kulturen stark verankert. In den Fotografien *Arquitectura fantástica Bichos* drückt Clark das Bedürfnis des Menschen nach einem eigenen (Rückzugs-)Ort aus, einem Platz in der Welt, der selbst mitgestaltet werden kann. Daher vermitteln die *Bichos* einen „statischen Moment“, einen Augenblick der Fixierung „innerhalb kosmologischer Dynamiken woher wir kommen und wohin wir gehen. Es ist ein Aufblitzen des Unendlichen materialisiert im Endlichen“ (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 111).



Abb. 22: Lygia Clark, *Arquitetura fantástica Bichos*, 1963. Fotografie, Gelatine-Silber-Drucke, 10,4 x 14,7 cm, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 73).

Architektonische Strukturen werden in den Fotografien zu Kunst umgewertet, die ganz-leiblich ästhetisch erfahrbar ist und das Konzept der Skulptur über die leibliche Aktivierung architektonischer Strukturen ausgehebelt. Clarks *Arquitetura fantástica* könnte – realisiert – eine von ihr angestrebte Synthese der Künste herstellen, indem sie Architektur zu einer lebendigen mit dem Menschen in Dialog stehenden räumlichen Struktur umwertet, die ästhetisch erfahrbar und transformierbar ist. Doch zu Lebzeiten der Künstlerin blieb diese Möglichkeit ästhetisch lediglich über die Fotografien vermittelt.

Die Idee der *Arquitetura fantástica* wurde 2013 posthum tatsächlich realisiert. Die Galerie Alison Jacques, die die Künstlerin vertritt, ließ zusammen mit der *Associação cultural O mundo de Lygia Clark*, die den Nachlass verwaltet, eine 13 Meter hohe Eisenskulptur bauen, die den Ideen der Künstlerin entsprechen sollte. Die Skulptur wurde zuerst

im Skulpturengarten des Henry Moore Instituts in Leeds ausgestellt und schließlich auf der Art Basel. Das Objekt ist jedoch nicht veränderbar, sondern eine statische Skulptur, die vom Betrachter höchstens angefasst und durchlaufen werden kann. Die Galeristin gibt an, im Sinne der Künstlerin gehandelt zu haben und verteidigt die posthume Übertragung einer wenig konkret entwickelten künstlerischen Idee in die Realität. „Ela queria que eles [os *Bichos*] fossem monumentos. Não é uma coisa que criamos do nada, tem a ver com a trajetória dela, mas é difícil transformar escultura em arquitetura”¹¹⁴ (Martí, 26. Juni 2013). Clarks Werk wurde bei dieser Übersetzung von der Fotografie in die Realität jedoch in zweifacher Hinsicht missverstanden. Das erste Missverständnis steckt bereits implizit in der Aussage der Galeristin, die von den Schwierigkeiten spricht, Skulptur in Architektur zu transformieren. Wie bereits erwähnt wurde, können die *Bichos* und erst recht die *Arquitetura fantástica* nicht als Skulpturen klassifiziert werden, da die ihnen innewohnende Interaktion mit dem Betrachter dieses Konzept bereits transzendiert. Das bedeutet, dass die Galeristin bereits von einer falschen Grundannahme ausging. Die statische Umsetzung der *Arquitetura fantástica* verkennt die essentielle Bedeutung des Werkes als transformierbare Struktur und führt zu einer Monumentalisierung. Damit setzt sie der Künstlerin ein Monument, dessen visuelle Wirkung vor allem ökonomischen Interessen folgt.

A casa do poeta – Abrigo poético

1961 baut Clark eine weitere Maquette, die wenig mit einem realen Hausentwurf zu tun hat: *A casa do poeta* (Abb. 23). Diese Maquette ist ganz in Weiß gestaltet. Im quadratischen Grundriss stehen die Außenwände auf vier Eckpfeilern und sind durch sie erhöht. Diese Konstruktionsweise erinnert an den modernen Baustil Le Corbusiers, der mit *Pilotis* arbeitete, die das Wohnlevel auf das erste Obergeschoss erheben. Sie fand außerdem vielfach Verwendung in der modernen Architektur in Brasilien

114 “Sie wollte, dass sie [die *Bichos*] Monumente sind. Es ist kein Ding, dass wir aus dem Nichts kreiern haben, es hat mit ihrem Werdegang zu tun, dennoch ist es schwierig Skulptur in Architektur zu verwandeln.“

(Le Corbusier bildete eine wichtige Referenz für die brasilianischen modernen Architekten). In der Mitte dieser nach oben hin offenen Konstruktion befinden sich zwei übereinander stehende Würfel, die von einem Band umzäunt sind, welches an jeder Seite den gleichen Abstand zu den geschichteten Würfeln hat, sodass der Außenring einen weiteren quadratischen Grundriss bildet. An der hinteren Außenseite ist eine Ebene eingezogen, die bis zur Außenseite der Würfel reicht. Es ist bemerkenswert, dass die Maquette keine Türen und Fenster besitzt. Nicht einmal einen Außenzugang kann der Betrachter entdecken.

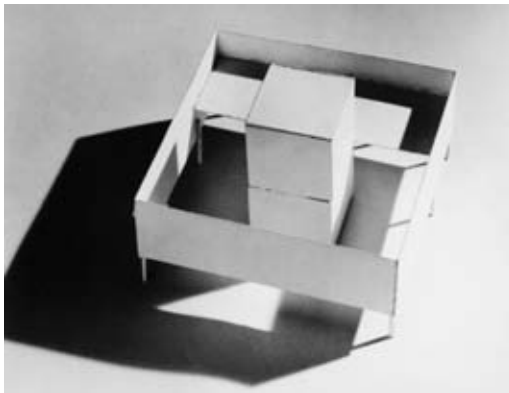


Abb. 23: Lygia Clark, *A casa do poeta*, ca. 1964. Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 79).

Die Maquette gibt Rätsel auf, denn sie ist weder als Haus noch als sonstige Art von Unterschlupf zu identifizieren. Durch die Abwesenheit von Fenstern und Türen ist der Betrachter geneigt, die Maquette eher als kleine Papier-Skulptur aufzufassen. Da *A casa do poeta* potentiell nicht begehbar ist, wird sie auch nicht als architektonische Struktur wahrgenommen. Da nicht überliefert ist, ob die Künstlerin vorhatte, die Maquette in die Realität umzusetzen, kann nur spekuliert werden, dass es sich vielleicht gar nicht um eine Maquette handelt, sondern um das Werk selbst, obwohl die Künstlerin dem Werktitel in Klammern das Wort Maquette hinzugefügt hat. Unklar bleibt auch der Maßstab, in welchem das Projekt umzusetzen wäre. Wäre *A casa do poeta* so groß, dass ein

Mensch unter den weißen Seitenwänden hindurch gehen könnte, oder wäre der Abstand dazu zu klein? Im ersten Fall könnten Betrachter zumindest potentiell in die Struktur eindringen. Im Inneren blieben dann nur die beiden übereinandergeschichteten Würfel verschlossen.

Das Haus des Dichters gibt zwar eine gewisse Rhythmik vor, doch gleichzeitig suggeriert es Offenheit, in der nichts festgelegt ist. Jede Seite ist gleich lang, jede Fläche gleich groß, sodass alle Möglichkeiten offen bleiben. Auch die weiße Farbe suggeriert diese Offenheit. Gleichzeitig führt die Symmetrie der quadratischen und kubischen Formen einen Rhythmus ein, der nur durch die eingezogene Ebene auf einer Seite unterbrochen wird. *A casa do poeta* bildet ein metaphorisches Formgerüst, das auf die Struktur eines Gedichts übertragen werden kann. Ein gewisser Rhythmus und eine gewisse Form geben die Grenzen an, in denen die dichterische Freiheit walten und sich der Inhalt entwickeln kann. In diesem Sinne ist das Haus des Dichters die formelle Struktur des Gedichts, innerhalb derer er sich gleichsam verortet und „zu Hause“ fühlt und seine kreative Schaffenskraft entfaltet. Es ist jedoch bemerkenswert, dass paradoxerweise *A casa do poeta* auf den Betrachter zunächst nicht besonders einladend oder heimelig wirkt, sondern – im Gegenteil – durch seine geschlossene Struktur und seine fehlende architektonische Referenz eher abweisend.

Thematisch ähnlich ist die Arbeit *Abrigo poético* (poetischer Zufluchtsort) von 1960 (Abb. 24). Der metallene *Abrigo* besteht aus zwei Kreisformen, die die Künstlerin eingeschnitten und so übereinander geschichtet hat, dass unter den Kreisformen ein Hohlraum entstanden ist. Da sich dieser Raum dem Auge des Betrachters entzieht, kann er nicht wissen, ob er tatsächlich hohl und leer ist oder etwas verbirgt. Auch bei *A casa do poeta* kann der Betrachter nicht sicher sein, ob die weißen Würfel tatsächlich hohl sind, wie sie erscheinen, oder etwas verstecken. Der Name *Abrigo/Casa* suggeriert zugleich, dass es sich um einen Ort handelt, an dem man sich heimelig fühlt. Er bietet Schutz und Versteck zugleich und bleibt für den Betrachter doch unzugänglich, da er keinen Eingang bietet. Während die *Casa* den Dichter, also den Menschen hinter dem Werk und das Werk selbst nur über die Struktur adressiert, verweist der *Abrigo* in abstrakterer Weise auf die Verbindung

zur Poesie. *Abrigo poético* kann einen Zufluchtsort für einen Dichter oder ein Gedicht darstellen ebenso wie selbst poetisch aufgeladen sein. Beide Arbeiten bleiben also in ihrer Referenzialität ambivalent.



Abb. 24: Lygia Clark, *Abrigo poético*, 1960. Bemaltes Metall, 14 x 63 x 51 cm, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 193).

Estruturas de caixas de fósforos

Im gleichen Jahr wie *A casa do poeta* entsteht die Serie der *Estruturas de caixas de fósforos* (Abb. 25 und 26). Dabei handelt es sich um Streichholzschachteln, die die Künstlerin in unterschiedlichen Formen aneinander geklebt hat, sodass verschiedenartige, rechtwinklige Formgebilde entstehen. Diese sind in den Grundfarben Schwarz und Weiß, sowie Silber und Gold angemalt. Bei einigen der *Estruturas* ist die Innenseite der Schachteln andersfarbig als die Außenseite. Im Inneren kommt in Kombination mit einer blauen Außenseite auch Grün zum Einsatz. Einige der schwarzen *Estruturas* besitzen weiße Schubladen, bei denen auch die Außenseite der Schublade in Weiß angemalt ist. Indem der Betrachter die Schublädchen der Schachteln ganz oder teilweise herausziehen kann, verändert sich die Form der Strukturen, das bedeutet, jede der vorgegebenen Strukturen besitzt eine Vielzahl von weiteren

Formmöglichkeiten. Die *Estruturas* besitzen kein klar definiertes Oben und Unten, sie können – ähnlich wie die *Bichos* – beliebig aufgestellt werden. Dabei sind sie einem realen Hausentwurf noch ferner als *A casa do poeta*. Sie stellen nur noch bewegliche Elemente von Baukonstruktionen dar. In ihrer Konzeption sind sie den *Architektos* des russischen Avantgarde-Künstlers Kasimir Malevich ähnlich, die eine Weiterentwicklung seines bis 1919 nur auf der Leinwand praktizierten Suprematismus darstellen. Ab 1923 schuf er geometrische Raumstrukturen, die sich auf kein reales architektonisches Konstrukt bezogen. Die Serie der *Architektos* besteht aus verschiedenen großen weißen Quadern und Kuben, die in immer wieder neuen Formationen zusammengesetzt sind. Die ersten *Architektos* haben eher eine horizontale Ausdehnung, während sie im Laufe der Jahre zunehmend schmaler und länger werden und damit den Charakter moderner Hochhausbauten aufnehmen. Dennoch bleiben sie vollkommen funktionsfrei und suggerieren allein durch das dreidimensionale Spiel der Formen in klinischem Weiß eine Ästhetik, die heute an moderne Architektur erinnert. Tatsächlich antizipierte Malevich mit den *Architektos* diese Ästhetik der sich damals erst auf dem Vormarsch begriffenen modernen Architektur. In Lygia Clarks *Estruturas* wird diese Ästhetik jedoch kritisch gebrochen. Im Gegensatz zu den veränderbaren *Estruturas* handelt es sich bei den *Architektos* um unbewegliche, gegossene Gipsmodelle. Die glatte, makellose, weiße Oberfläche der *Architektos* wird in Clarks *Estruturas* zu einer rauen, welligen Oberfläche, die die verschiedenen Grundmaterialien deutlich hervortreten lässt: Pappe und die raue, aus rotem Phosphor und Glaspulver bestehende Reibfläche für die Streichhölzer. Auch der Farbauftrag weist einen deutlichen Pinselduktus auf und an manchen *Estruturas* zeigt sich außerdem, dass sie mehrfach übermalt wurden, da die ursprüngliche Farbe stellenweise noch durch den zweiten Farbauftrag hindurch schimmert. Durch ihren manipulierbaren Charakter erweisen sich die *Estruturas* als paradigmatisch für Clarks architektonisches Konzept der Beteiligung. Sie stehen für eine dem Menschen zugewandte moderne Bauweise, die sich von einer rein äußeren Ästhetik, wie sie die *Architektos* kolportieren, löst.

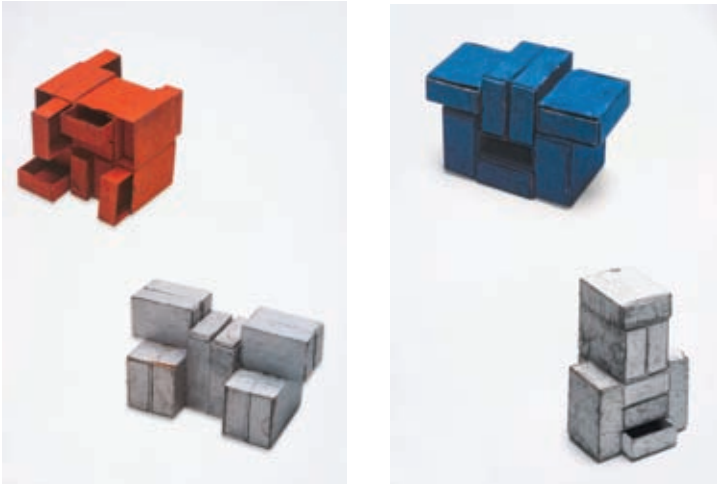


Abb. 25 und 26: Lygia Clark, *Estruturas de caixas de fósforos*, 1964. Version 1, Weiß, Blau/Grün, Weiß, Gouache, Streichholzschachteln und Klebstoff, variable Dimensionen, O mundo de Lygia Clark (Quelle: Butler et al. 2014, 230–31).

Arquiteturas biológicas

Ab Ende der 1960er Jahre entwickelte Clark ihr Konzept des Zusammenwirkens von Mensch und Architektur in ihrem Pariser Exil mit Kunststudenten an der Sorbonne weiter. In den Arbeiten *Arquitetura biológica* (I und II, sowie *Ovo mortalha*, 1968/69) stellt die Künstlerin schließlich den Menschen ganz ins Zentrum. 1956 postulierte sie in ihrem Vortrag an der *Escola da Arquitetura* in Belo Horizonte das architektonische Grundmodul als Ausgangspunkt künstlerischen Schaffens. In den 1970er Jahren verlor dieses Konzept jedoch vollständig an Bedeutung. Stattdessen konzentrierten sich ihre Arbeiten auf die Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers und die Formbarkeit und Elastizität des zu dem Zeitpunkt noch jungen Materials Kunststoff¹⁵.

115 Erst nach 1950 wurde Kunststoff in der industriellen Massenproduktion massiv eingesetzt.

Die *Arquiteturas biológicas* bestehen hauptsächlich aus einer dickeren Kunststoffolie, die durch Bewegungen mit menschlichen Körpern erst zu momentanen, dreidimensionalen und begehbaren Strukturen wachsen. Sobald die beteiligten Personen die Interaktion verlassen, fallen die Strukturen in sich zusammen. Ähnlich funktionieren die *Estruturas vivas* (Lebendige Strukturen, 1969) und das *Rede de elásticos* (Netz aus Gummizügen, 1973), die jeweils aus Gummibändern bestehen, die von einer Gruppe von Teilnehmern zusammengeknotet werden. Auf diese Weise wird die Struktur erst hergestellt und interaktiv durch den Raum bewegt. Diese Arbeiten aus den 1970er Jahren zeigen, dass das Thema Architektur die Künstlerin Zeit ihres Lebens begleitet, jedoch im Verlauf von zwanzig Jahren eine erhebliche Transformation vollzogen hat. Das in ihrer konstruktivistischen Phase vorgeschlagene materielle Grundmodul, das Ausgangspunkt der künstlerischen Intervention war und gleichzeitig überhaupt erst die Möglichkeit einer Ästhetisierung von räumlichen Strukturen eröffnete, trat im Verlauf der Zeit gänzlich in den Hintergrund. Clarks zunehmend abstrakte und metaphorische Auffassung von Architektur führte sie schließlich zu Arbeiten, die als Performance firmieren und nur noch konzeptionell auf Architektur verweisen.

4.2 Hélio Oiticica: Das moderne Labyrinth – Labyrinth der Moderne?

Oiticicas Beschäftigung mit Architektur war weniger explizit und wesentlich abstrakter als jene Lygia Clarks, aber dennoch ebenso bedeutend. Sein Interesse an architektonischen Lösungen begann erst gegen Ende der neokonkreten Phase, zog sich jedoch dann durch sein gesamtes weiteres Œuvre. Er entwickelte für seine Arbeiten ein eigenes modernes Architekturverständnis, das jedoch abstrakt und metaphorisch bleibt.

Zunächst ist festzustellen, dass Oiticica nie den Begriff „moderne Architektur“ verwendet. In seinen Notizen von 1961 ist stattdessen der

Terminus „abstrakte Architektur“ zu finden (Oiticica 2008b, 115), den er von der klassisch-griechischen Architektur abgrenzt, sodass man den Eindruck gewinnt, er bezeichne damit schließlich doch eine moderne Architektur, die auf Bildprogramme und Ornamente verzichtet. Doch bereits wenige Sätze später erhebt er das Labyrinth zum Paradigma „abstrakter Architektur“. Diese Form der Raumgestaltung scheint zunächst den Paradigmen der modernen Architektur – schnörkellose, glatte und weiße Wände und klare, geometrische Formen – diametral entgegengesetzt. Gleichzeitig ist Oiticicas Abgrenzung der „abstrakten Architektur“ von der klassisch-griechischen unter dem Paradigma des Labyrinthes nicht haltbar, denn gerade diese Form der Raumgestaltung (Labyrinth) geht auf die griechische Antike zurück, wenn ihr Ursprung auch mythologischer Natur ist.¹¹⁶ Zudem ist das Labyrinth als Raumgestaltungsform bereits als paradigmatisch für eine andere Zeit in die Geschichte eingegangen: Es wird vor allem mit dem Barock assoziiert – einer Zeit, als Irrgärten in Mode kamen und in fast jedem Schlossgarten zum Zeitvertreib der höfischen Gesellschaft angelegt wurden.

Doch betrachtet man den Begriff stattdessen als Denkfigur, so stellt sich heraus, dass er in Lateinamerika gerade in der Moderne eine Konjunktur erfahren hat, die dem europäischen Kontext fern geblieben ist. Als Begriff des Barocks wird er in den theoretischen Überlegungen zum Neobarock rehabilitiert (Calabrese 1989). Die spezifisch lateinamerikanische Version des Neobarock wurde entgegen den zuvor herrschenden Vorstellungen vom Barock als subversiv, revolutionär und singular verstanden (Sarduy 1974) und diente der Konzeptualisierung einer alternativen lateinamerikanischen Moderne (Dhondt 2011, 55). Das Labyrinth fungierte darin als Metapher des Chaos und der Bewegung sowie der Abwesenheit eines rationalen Überblicks, um einen (Aus-)Weg zu finden (García García und Camacho Fuenmayor 2009, 46). Als raum-zeitliche Struktur erweist sich die Denkfigur des Labyrinths als das Gegenteil von einer der europäischen Moderne inhärenten, linearen Zeitvorstellung. Das Labyrinth fungiert dann vielmehr als Denkfigur des

116 Daidalos soll für den kretischen König Minos in seiner Residenz Knossos ein verzweigtes Gängesystem als Gefängnis für den Minotaurus angelegt haben. Archäologisch lässt sich die Existenz dieses „Ur-Labyrinths“ jedoch nicht rekonstruieren.

Widerständigen dessen, das sich der Geradlinigkeit und den Modernisierungsbestrebungen nach europäischem Vorbild entzieht. In der Kulturtheorie des mexikanischen Schriftstellers Octavio Paz (*El labirinto de la soledad*, 1950) und auch in späteren kulturtheoretischen Abhandlungen, die sich der Metapher des Labyrinths bedienen, ist der Terminus eher negativ konnotiert, denn er bezeichnet die Unfähigkeit, einen Ausgang aus der Misere der Ungleichheit zu finden. Der brasilianische Essayist Octavio Ianni beschreibt Lateinamerika als „Laboratorium von Kulturen und Zivilisationen“, das einem Labyrinth gleiche (Octavio Ianni 2013) wobei *El Laberinto Latinoamericano* (Octávio Ianni und Martínez Valenzuela 1997) sich durch ein Konglomerat an Ideen, Theorien und Praktiken auszeichne, die auf dem Kontinent neuen bzw. einen anderen Sinn erhalten würden und stets mit einer „Okzidentalisierung“ zu kämpfen hätten.

Oiticicas Verständnis des Labyrinths ist jedoch doppelt kodiert. Es bezeichnet für ihn ein abstraktes Konzept, das „virtuell“ (Oiticica 2008c, 121) funktioniert und als Ordnungsprinzip menschlicher Wahrnehmung im Raum zu verstehen ist. Daher behauptet er, dass der Raum bereits „labyrinthischen Charakter“ (Oiticica 2008b, 115) besäße, welcher ihn zu einem „abstrakten Organismus“ (ibid.) werden lasse, ihn also aktiviert. Das Konzept des Labyrinths soll die Inkorporation des „virtuellen, ästhetischen Raum[es]“ in den realen Raum leisten (ibid.). Dementsprechend besitzt das „virtuelle Labyrinth“ – die abstrakte Denkfigur – in Oiticicas Arbeiten eine materialisierte, physische Komponente, die als Raumgestaltungsprinzip aktiv wird.

Die drei-dimensionalen Raumstrukturen der *Nuklei*, die in Kapitel 3.2 eingehend behandelt wurden, zeigen bereits Oiticicas erste Annäherungen an das Konzept des Labyrinths. Der *Núcleo NC8 médio Nr. 4* von 1961 (Abb. 27), der nur als Maquette vorhanden ist und nie umgesetzt wurde, nimmt dabei eine Sonderposition ein. In diesem *Núcleo* hängen die Holzplatten nicht wie in den anderen Arbeiten dieser Werkserie an Nylonfäden von der Decke, sondern sie laufen auf Schienen, die an der Decke befestigt sind. Auf diese Weise können die Holzplatten vom Betrachter bewegt werden, der sich so seinen eigenen Raum entwerfen und die Wege durch den *Núcleo* immer wieder verändern kann, indem er Sackgassen kreierte und neue Durchgänge schafft.

In einer etwas bescheideneren Form wurde diese Idee schon ein Jahr zuvor in Oiticicas erstem *Penetrável* verwendet (Abb. 28 und 29). Das *Penetrável* ist eine Art begehbare, gelbe, quadratische Holzbox, deren inneres Volumen noch einmal in vier gleich große quadratische Teile unterteilt ist. An der Oberseite und im Boden sind Schienen angebracht, auf denen Holzplatten hin und her bewegt werden können. Die Box ist an einer Außenseite nur zur Hälfte von einer Holzplatte verschlossen, die ebenfalls beweglich ist und den Eingang bildet. Ein Betrachter kann in diese Box eintreten und hinter sich die Außenwand so verschieben, dass er von den Wänden eingeschlossen ist. Um sich weiter durch die Arbeit zu bewegen, muss er erst die nächste Wand verschieben und den Raum vor sich öffnen. So kann der Betrachter die Raumstruktur in einer kreisförmigen Bewegung durchschreiten, wobei er sich immer wieder in einen sehr engen gelben Farbraum einschließen muss, der jeweils nur von einer einzigen Person betreten werden kann. Der dritte Raum, der sich auf diese Weise ergibt, ist nicht mehr Gelb, sondern Orange. Erst der vierte Raum ist wieder Gelb. Der eher subtile Farbwechsel erweckt den Eindruck, man würde beim Durchschreiten der Arbeit zu einer Art Kern, zu einem inneren Raum gelangen wie in das Zentrum eines Labyrinthes. Das beengte Gefühl, das den Teilnehmer beim Durchschreiten dieser Arbeit aufgrund der Enge der Räume erfassen kann, wird durch die nach oben hin offene Struktur etwas entkräftet. Anstatt einer Decke befindet sich dort nur ein Holzkreuz, auf dem die Schienen der Schiebewände befestigt sind. Der Anspruch, den ästhetischen Raum als ästhetische Erfahrung von Räumlichkeit und den real gegebenen, physischen Raum miteinander zu verbinden, wird über das physische Herstellen der labyrinthischen Struktur durch den Betrachter eingelöst. Die Erfahrung, sich selbst in kleinste Räume einzuschließen, sie wieder zu öffnen und neue Wege zu erschließen, basiert auf den physischen räumlichen Gegebenheiten, die dem Gestaltungsprinzip des Labyrinthes folgen: Die nach oben hin offene Struktur, bewegbare Schiebetüren bzw. -wände, die einen äußeren Raum innen in mehrere kleine Abschnitte unterteilt, sowie die Produktion von Sackgassen und neuen Wegen.

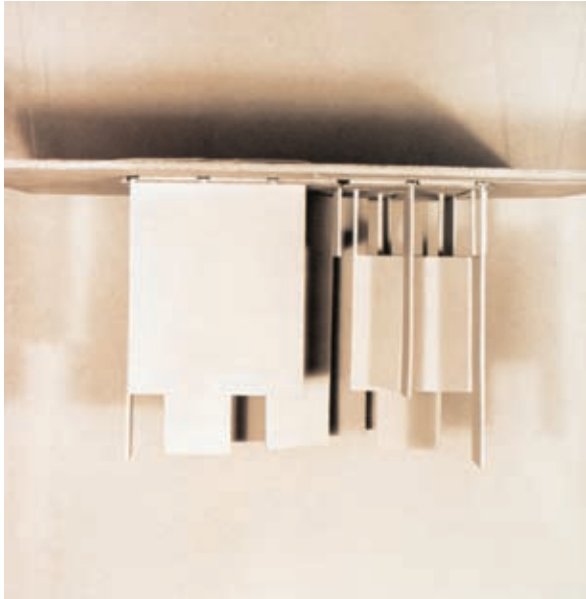


Abb. 27: Hélio Oiticica, *Núcleo CN 8 médio nr. 4*, 1961. Maquette, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler et al. 2008, 129).



Abb. 28 und 29: Hélio Oiticica, *Penetrável PN I*, 1960. Öl und Harz auf Sperrholz, variable Dimensionen, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler et al. 2008, 107 und 109).

Interessanterweise funktionieren Oiticicas *Penetrável* und der *Núcleo NC8 médio Nr. 4* konzeptuell ganz ähnlich wie Lygia Clarks Landhausentwurf, der ebenfalls mit verschiebbaren Wänden arbeitet. Clarks Arbeit ist eine klare Positionierung zu einer modernen Architektur, wie sie von Gerrit Rietveld oder Pierre Chareau verstanden wurde, während Oiticica sich implizit gegen moderne Architektur positioniert, indem er das Labyrinth zum Paradigma der ästhetischen und physischen Raumgestaltung erhebt. Die verschiebbaren Wände und Wandteile des *Penetrável* bilden „horizontale und vertikale“ Schnitte, die „verschiedenartige Spannungen“ entstehen lassen und „die einstige Statik und ‚Masse‘ der Wand [brechen]“ (Oiticica 2008b, 115). Indem er die glatte Wand in seinem *Penetrável* durchbricht, durchschneidet und vom Betrachter verändern lässt, zeichnet sich auch sein raumgestalterisches Programm, ähnlich wie Lygia Clarks, durch ein kritisches Hinterfragen der Paradigmen der modernen Architektur aus. Das Labyrinth dient dabei als konzeptuelle Gegenstrategie und ist dadurch positiv konnotiert, im Gegensatz zum allgemeinen Gebrauch der Metapher in kulturtheoretischen Abhandlungen aus Lateinamerika. Der weißen Wand werden Windungen entgegengesetzt, der Klarheit gerader Linien und großer, freier Flächen die Verwirrung einer Sackgasse, eines Raumwinkels, in den der Betrachter sich einschließt und der stets wandelbar bleibt. Oiticicas *Penetrável* und *Núcleo* stellen damit genauso wie Clarks Landhausentwurf den Menschen und seine leibliche Präsenz in den Mittelpunkt der von ihnen geschaffenen Strukturen.

Projeto Cães de caça

Ebenfalls im Jahre 1961 entwickelte Oiticica die Maquette *Projeto Cães de caça* (Jagdhundeprojekt, Abb. 30). Dieses Projekt ist in seiner Umsetzung wesentlich größer gedacht als die vorangegangenen Arbeiten *Penetrável* und *Núcleo* und operiert ebenfalls mit dem Labyrinth als Denkfigur und Gestaltungsprinzip. Das als Freiluftinstallation für einen Garten geplante Projekt integriert fünf von Oiticicas *Penetráveis* sowie zwei Arbeiten seiner Dichterkollegen: das *Poema enterrado* von

Ferreira Gullar (vgl. Kap. 5.2) und das *Teatro Integral* von Reynaldo Jardim. Die *Penetráveis* bestehen aus zwei labyrinthisch angeordneten Wänden, zwischen denen der Betrachter hindurch laufen kann. Zwei weitere bestehen jeweils aus einem quaderförmigen Raum, der durch Wände in verschiedene kleinere Räume unterteilt ist, die vom Betrachter verschoben werden können, sodass er durch sie hindurchlaufen kann. Alle Wände sind in Oiticicas bevorzugten Farben Weiß, Gelb, Orange und Rot gestaltet. Diese Arbeit war als kollektives Werk konzipiert, das verschiedene Mitglieder der neokonkreten Bewegung beteiligt. Das *Poema enterrado* hatte Oiticica durch seine Verbindung von leiblich-physischen, haptisch-taktilen und kognitiv-epistemologischen Momenten ohnehin begeistert. Das *Teatro Integral* war als offenes Werk angelegt, an dem sich immer wieder andere Künstler beteiligen können, und navigierte zwischen traditionellem Theater und Kino als Kunstform.



Abb. 30: Hélio Oiticica, *Maquete Projeto Cães de caça*, 1961. Öl-Kasein-Emulsion auf Sperrholz, Sand, 161,5 x 161 x 29,5 cm, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Ramírez 2007, 256).

Ähnlich wie das *Poema enterrado* besteht das *Teatro Integral* aus einer kubischen architektonischen Struktur, die betreten werden kann. Im Zentrum befindet sich ein am Boden befestigter Stuhl, der sich um 180° drehen lässt. Auf einer Glaspaneele wird ein „Stück“ aufgeführt, das aus Elementen wie Worten, Licht, Farbe, Ton und Gerüchen besteht, die elektronisch oder mechanisch induziert werden. (Oiticica et al. 2009, 31)

Die begehbare Installation bezieht sämtliche Sinne des Betrachters mit ein, der sie sehen, fühlen, hören und sogar riechen kann und sich dabei durch die labyrinthische Struktur der Arbeit windet. *Cães de Caça* erweist sich als ein Projekt, das glatte, weiße Wände zu klapp-, dreh- und wendebaren architektonischen Modulen umwertet, die auf die leibliche Präsenz des Menschen bezogen sind. Er kann sie nach Belieben verschieben, sich kleinere Räume schaffen und in ihnen multi-sensorielle ästhetische Erfahrungen sammeln. Ferreira Gullars *Poema enterrado* scheint in diese Werkstruktur nur bedingt hineinzupassen, denn es bezieht sich sehr stark auf die moderne Ästhetik weißer Wände. Doch der haptische Moment des Anhebens der Würfel und ihre unterirdische Platzierung stellen eine Verbindung zu Oiticicas labyrinthischen Strukturen her, die ebenfalls auf der Intervention des Betrachters basieren. Der unterirdische Raum des *Poema enterrado* funktioniert dabei als Teil des Labyrinths, als eine der Sackgassen, die man auf dem gleichen Wege wieder verlassen muss, wie man sie betreten hat. Gleiches gilt für das *Teatro integral*. Beide Räume können jeweils nur von einer Person betreten werden, sodass die multisensorielle Erfahrung in ihnen stets eine einsame und persönliche bleibt.

Wäre es jemals zu einer Umsetzung des *Projeto Cães de caça* gekommen, so hätte Oiticica eine Platzierung der Installation in einem Garten im Sinn. Dieser Ort erweist sich für die Interpretation des Werkes als zentral, denn er offenbart, wie der Künstler das Verhältnis von Mensch und Natur versteht. Ein Garten ist ein ökologisches System, das jedoch maximal vom Menschen gestaltet ist und daher ästhetische Praktiken der jeweiligen Zeit repräsentieren kann. Für eine „allmähliche Auflösung des Natürlichen“ (Oiticica 2013h, 105) sorgt der Sand, der den Boden der Installation bedeckt und in dem sich vereinzelt Kieselsteine befinden. Dieser Sand ist „gekämmt“ (ibid.), sodass bereits menschliche Intervention erkennbar ist. Der Sand soll von den Besuchern der Installation auch nicht betreten werden, denn es gibt extra für ihn angelegte Gehwege aus Marmor. Der bearbeitete Stein stellt für Oiticica den „Vermittler zwischen der Natur und der Ausarbeitung“ dar (ibid.). Gerade in der Ausarbeitung der Maquette *Projeto cães de caça* offenbart der Künstler ein (noch) inkohärentes Verständnis des Konstruktiven/Konkreten. Oiticicas Beschreibung

zeigt, dass er eine dichotome Gegenüberstellung von Kunst bzw. Menschengemachtem und Natur vertritt, die er im Ort des Gartens vereint sieht. Dieses Verständnis steht jedoch im Widerspruch zur organischen Konzeption des Konstruktiven, das die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest vertreten. Diesen Widerspruch versucht der Künstler auch in späteren Werken über die Integration natürlicher Materialien zu lösen, die eine Fusion des Konstruierten und des Gegebenen präsentiert, in der die Übergänge zunehmend verwischt werden.¹¹⁷

Das dem Werk *Projeto Cães de caça* inhärente Konzept des sanften Übergangs zwischen Natur und Konstruktion war dem Gartengestaltungskonzept von Roberto Burle Marx nicht fern, auch wenn man zunächst anderes vermuten würde. Burle Marx, der selbst als Maler, Möbeldesigner und Architekt tätig war, revolutionierte in den 1950er Jahren die brasilianische Gartenarchitektur, indem er tropische – also einheimische – Pflanzen in die Gärten integrierte. Seine Einstellung gegenüber der Natur unterschied sich grundlegend von jener der modernistischen Architekten in Brasilien, die in ihr im europäisch-christlichen Sinne vor allem einen Feind sahen, der vom Menschen domestiziert werden müsse und einen Antagonisten des Fortschritts und der Zivilisation darstelle (Fraser 2000, 174). Dies hielt ihn jedoch nicht davon ab, intensiv mit ihnen zu kollaborieren und Dachgärten und Gartenanlagen für ihre Häuser und Gebäude zu entwerfen.¹¹⁸ Vor allem die Europa-affinen Stadtbewohner der oberen Schichten in São Paulo und Rio de Janeiro hatten ein eher angespanntes Verhältnis zur tropischen Natur Brasiliens. Roberto Burle Marx hatte daher eine wichtige Mittlerfunktion. Wie Mário Pedrosa bereits feststellte, wirkten seine Gartenanlagen eher wie dreidimensionale, mit lebenden Pflanzen gearbeitete abstrakte Bilder (Pedrosa 1981d, 285). Er ordnete die Pflanzen so an, dass der Mensch zwischen großen Flächen in einer Farbe hindurchgehen konnte (ibid.). Auch in *Oiticicas Projeto Cães de caça* geht der Mensch zwischen einfarbig gestalteten Flächen

117 In dem paradigmatischen Werk *Tropicália* (1967) integriert Oiticica nicht nur Sand, sondern auch tropische Pflanzen und sogar lebendige Vögel; in *Eden* (1968) sind neben Sand auch Steine, Ziegel und Wasser Teil der Installation.

118 Das wohl bekannteste Projekt ist das MES-Gebäude (Ministerio de Educação e Saude), für das Burle Marx einen Dachgarten angelegt hat.

hindurch, nur handelt es sich in diesem Fall um Wände, die nach Belieben verschoben und verändert werden können. Der Garten, in dem die Installation errichtet werden sollte, wird selbst Teil des Werkes, denn er repräsentiert für Oiticica als menschlich vermittelte, ästhetisierte Natur einen Übergangsraum¹¹⁹, der den Menschen auf das ästhetische Erlebnis seiner Installation vorbereitet. Während Burle Marx in seinen Gartenanlagen versucht, Natur zur Kunstform zu erheben, indem er ihr den größtmöglichen Freiraum innerhalb der künstlich angelegten Struktur gewährt, verfährt Oiticica genau anders herum. Er versucht Kunst und Natur zu integrieren, indem natürliche Materialien in sein Werk integriert (in diesem Falle Sand) und er seine Installation in einem Garten platziert. Der Betrachter, der die Installation betritt, wird auf diese Weise bereits auf eine ästhetische Wahrnehmung eingestimmt, die zugleich durch die – wenn auch bereits vermittelte – Naturerfahrung bestimmt und in ihr verwurzelt ist. Oiticica schreibt, der Zweck der Installation sei es, dem Betrachter zu einer Erfahrung von Erhabenheit zu verhelfen, indem er das „alltägliche Erleben“ in die von ihm geschaffene „raum-zeitliche, ästhetische Ordnung“ überführe (Oiticica 2013h, 106). Oiticicas Verständnis des Erhabenen ist an seiner Lektüre von Goethes Texten ausgerichtet, den er mehrfach erwähnt und zitiert.¹²⁰ Goethe versuchte sich seinerzeit als Garten- und Landschaftsarchitekt und erkannte trotzdem – oder gerade deshalb – das Erhabene nur in der vom Menschen unberührten Natur und nicht in künstlich angelegten Gärten (Groß 2003). Es ist bemerkenswert,

119 Diesem Verständnis liegt die Idee zugrunde, dass es eine vom Menschen unberührte, „ursprüngliche“ Natur gebe. Diese Idee ist jedoch bereits vielfach kritisch hinterfragt worden. Jens Andermann beschreibt beispielsweise, wie durch das Dispositiv der (mehr oder weniger gestalteten) Landschaft, die eine konkrete materielle Repräsentation von Natur ist, „politische und ästhetische Praktiken der Moderne“ gelesen werden können (J. Andermann 2008).

120 Z. B. in einem Tagebucheintrag vom 21. Januar 1961. In dem dort transkribierten Goethe-Zitat wird jedoch auch Goethes kulturdeterministische Haltung deutlich, die Oiticica unhinterfragt lässt und die sein eigenes dichotomes Verständnis von Kunst und Natur untermauert: „Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‚sublime‘. [...] por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime” (Oiticica 1986b, 26).

dass Oiticica einen romantischen Begriff des Erhabenen rehabilitiert. Unklar bleibt, ob er mit der Neubewertung des Begriffs durch die nordamerikanischen abstrakten Expressionisten vertraut war. Barnett Newman entwarf das Erhabene in Abgrenzung zum europäischen Verständnis des Terminus als vollkommen abgekoppelt vom „Problem des Schönen“ (Newman 2003, 581). Allerdings ging er auch davon aus, dass die Zeit, in der er lebte, frei von Legende und Mythos sei (ibid.). Dem hätte Oiticica vehement widersprochen, da das Mythische in seinen Arbeiten eine zentrale Rolle spielt. Barnett kritisierte z. B. Mondrian dafür, dass sein Versuch, das Erhabene in der Perfektion geometrischer Konstruktion zu finden, letztlich seinen Anspruch, seine Kunst habe eine metaphysische Ebene, nicht einlösen konnte (ibid.). Oiticica, der seine frühen Arbeiten als in direktem Anschluss an Mondrians Experimente betrachtete, greift, um dieser von Newman beschriebenen Sackgasse zu entgehen, daher auf einen romantischen Begriff des Erhabenen zurück.

Bólides

Die Werkserie der *Bólides*, auf die in Kapitel 5.1.3 und 6.2 noch ausführlicher eingegangen wird, ermöglicht ebenfalls eine Analyse mit dem Fokus auf raumgestalterischen Aspekten. Die Werkserie entstand bereits am Ende der neokonkreten Phase des Künstlers und bildet den Übergang zu einer neuen Phase, die durch Oiticicas Frequentieren der Favela Mangueira markiert ist und seinem Werk eine stärker sozialkritische Wendung verleiht. Einige *Bólides* beziehen sich thematisch vorwiegend auf die Suche nach integrativen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe als unabhängiger Kategorie. Andere thematisieren soziale Zusammenhänge, die mit Oiticicas Erfahrung in der Favela verbunden sind, wie beispielsweise im *B 33 Bólido caixa 18 (poema caixa 2)* „*Cara de Cavallo*“ (1965, vgl. Kapitel 6.2 Abb. 47), in dem die Sozialkritik sehr explizit wird. In dieser Arbeit verwendet der Künstler das Zeitungsfoto eines erschossenen ihm persönlich bekannten Delinquenten aus der Favela Mangueira. Indirekt ist jedoch auch in den scheinbar nicht auf die Favela bezogenen *Bólides* das Thema präsent. Die von

Oitica verwendeten Materialien und die Art und Weise der Konstruktion stellen eine Analogie zur Architektur der Favela-Hütten dar, die die brasilianische Kunsthistorikerin Paola Berenstein Jacques in Oiticas späteren Installationen, insbesondere in *Tropicália*, untersucht hat (2001). Dabei ist bemerkenswert, dass sie die Struktur der Favelas mit dem Labyrinth vergleicht¹²¹: „É um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos, e, ainda, como não há sinalização, placas, nomes ou números, qualquer pessoa de fora, ali, se perde facilmente”¹²² (Berenstein Jacques 2001, 65). Berenstein Jacques hebt außerdem die unterschiedliche Konzeption des Favela-Labyrinths im Gegensatz zum klassisch-mythischen Labyrinth der griechischen Antike hervor, auf das sich meist Studien zu Oiticas Werken beziehen (Alvarez 2012, 213/14). Das Favela-Labyrinth entstehe – anders als das Labyrinth des kretischen Königspalasts Knossos – nicht zuerst auf dem Papier, sondern spontan und bleibe zudem eine offene, unfertige Struktur, die sich fortwährend im Entstehen befinde (2001, 65–66). Diese Offenheit in der Konstruktion findet sich bereits in Oiticas erstem *Penetrável* und dem *Projeto Cães de caça*, die beide auf Zuschauerbeteiligung setzen, und wird in den *Bólido-Caixas* fortgeführt. Denn die Zuschauer begeben sich nicht durch bereits fertige labyrinthische Strukturen, sondern schaffen diese zum Teil erst selbst durch ihre Intervention. Dennoch bleibt es irritierend, dass Berenstein Jacques ihre Argumentation auf eine Gegenüberstellung von Oiticas Verwendung des Labyrinths mit dessen Konzeption in der griechischen Antike vornimmt bei gleichzeitiger Abwesenheit jeglichen Verweises auf das Labyrinth im Kontext des Barock, obwohl gerade der Neobarock eine ausgeprägt populäre Strömung in Lateinamerika darstellt mit expliziten Bezügen zum historischen Barock.

-
- 121 An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Analogie des Labyrinths mit der Favela einer Außenperspektive geschuldet ist, die ein Bewohner dieser Siedlung nicht hat. Er wird sich natürlicherweise gut darin zurecht finden. Doch da Oitica selbst als Außenstehender in die Favela gelangt, ist dieser Vergleich der Autorin zufolge legitim.
- 122 „[die Favela] ist tatsächlich ein labyrinthischer Raum, so verwirrend sind ihre internen Wege, und jede Person von außerhalb verirrt sich leicht, da auch keine Schilder, Namen oder Nummern existieren“.

Die labyrinthische Struktur erweist sich beispielsweise als zentral im *B 3 Bólide caixa 3 „Africana“* (1963, Abb. 31). Diese Arbeit – wie die *Bólides* generell – bezieht sich nicht auf eine ganz-leibliche Erfahrung wie die *Penetráveis*, sondern konzentriert sich auf den Tastsinn und die Hand (die einzige Ausnahme bildet der *B 50 Bólide Sâco 02 „olfático“*, 1967¹²³), die die Bewegungsformen im Labyrinth nachzeichnet. Die längliche, quaderförmige, rot angestrichene Holzbox steht senkrecht auf einem kleinen hölzernen Sockel und kann an zwei gegenüberliegenden Seiten aufgeklappt werden. Doch hinter der ersten Tür befindet sich nur eine weitere Holzplatte, die nicht bewegt werden kann. Es handelt sich um eine „Sackgasse“. Auf der anderen Seite befindet sich eine Klappe, die sich nach unten öffnet. Dahinter verbirgt sich eine weitere, kleinere, seitlich zu öffnende Tür, hinter der sich eine weitere, kleinere Klappe befindet. Erst wenn der Betrachter alle diese Öffnungsmöglichkeiten ausprobiert hat, erhält er einen Einblick in den ebenfalls monochromatisch gestalteten Innenraum des *Bólides*. Dieser Raum ist mit an den Außenseiten angebrachten Holzplatten bestückt, die senkrecht befestigt, die Form von spitz zulaufenden Wellen besitzen und hintereinander stehen. Der Betrachter kann nun in den Innenraum des *Bólides* hinein fassen, muss jedoch an diesen wellenförmigen Hindernissen vorbei greifen. Die Bewegung der Hand folgt dabei einem labyrinthischen Weg. Man muss um die Ecke greifen und vorsichtig zwischen den spitzen Formen hindurch manövrieren, um die Rückseite des *Bólides* zu erreichen. Auf ähnliche Weise funktioniert auch der *B 2 Bólide caixa 2 „platónico“* (1963, Abb. 32). Auch dieser ist eine quaderförmige Holzbox, die mehrere Türen und Klappen besitzt. Diese Kiste kann jedoch nur von einer Seite her geöffnet werden. Wie ein Karton besitzt sie vier Klappen, die sich jeweils zu einer anderen Seite hin öffnen und verschieden groß sind. Anders als bei einer Umzugskiste befinden sich jedoch nicht die gleichgroßen Klappen an den gegenüberliegenden Seiten, sondern liegen nebeneinander. Die Kiste ist außen Gelb und die Klappen innen in

123 Dieser *Bólide* besteht aus einem Kunststoffsack, an dem ein Gummischlauch angebracht ist, durch den die Ausstellungsbesucher den Duft von geröstetem Kaffee wahrnehmen können.

unterschiedlichen Abstufungen von Orange bemalt. Der Innenraum der Kiste ist schließlich im dunkelsten Orangeton gehalten. Die an Scharnieren befestigten Klappen lassen sich jedoch nicht so weit öffnen, dass man sie bequem umklappen könnte, sondern nur etwas mehr als 90 Grad, sodass es sich als besondere Schwierigkeit erweist, sie im geöffneten Zustand zu fixieren. Die Klappen – besonders jene, die sich nach oben hin öffnet – tendieren dazu, die Box wieder zu schließen. Um mit einer Hand hineingreifen zu können, muss also mindestens eine zweite Hand Hilfestellung leisten. Das Überwinden von Hindernissen in der Greifbewegung zeugt von einem labyrinthischen Bewegungsmuster, das für jeden Versuch, in das Innere der Kiste zu gelangen, neu konfiguriert wird. Das Paradigma des Labyrinths erscheint in den *Bólides* also vor allem in der Bewegungsform der tastenden Hand. Die Offenheit der Struktur des Favela-Labyrinths, die Berenstein Jacques als grundlegende Existenzform der Favelas identifiziert, erweist sich in Oiticicas *Bólides* als der Bewegung der Hand eingeschrieben, die spontan einen Weg ins Innere der Box sucht.

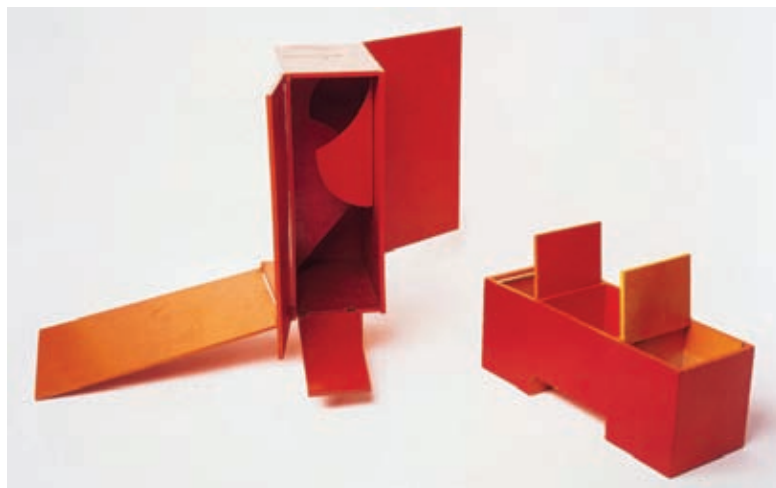


Abb. 31: Hélio Oiticica, *B 3 Bólide caixa 3 „Africana”*, 1963. Polynenylacetatmulsion auf Sperrholz, 59,5 x 23,8 x 30 cm. „*Addendum*”, 1963. Öl auf Holz, Sand, Pigment, 18,2 x 42,3 x 18,2 cm. Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Ramírez et al. 2007, 266).

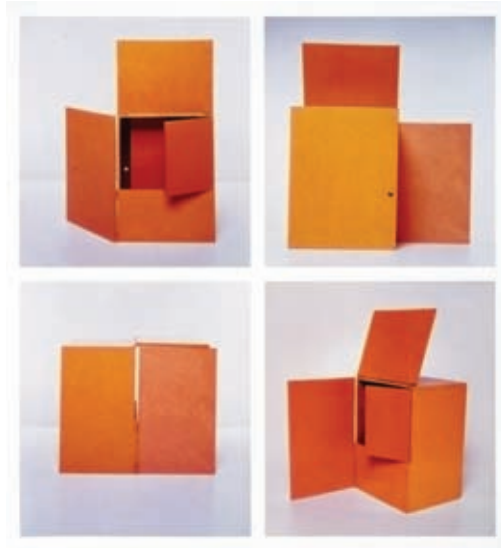


Abb. 32: Hélio Oiticica, *B 2 Bólide caixa 2 „Platónico”*, 1963. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Sperrholz, 33,8 x 27 x 20,9 cm, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Ramírez et al. 2007, 265).

4.3 Konklusion

Lygia Clark und Hélio Oiticica entwickeln ein Verständnis affektiver Raumstrukturen, die sich in die Leiblichkeit des Betrachters einschreibt, indem sie sich mit architektonischen Fragen beschäftigen. Architektur bleibt dabei jedoch mit Ausnahme der frühen Arbeiten von Lygia Clark, rhetorische oder bisweilen sogar utopische Referenz. Beide Künstler entwickeln Werke mit einer unabgeschlossenen, offenen Struktur, die vom Menschen veränderbar bleibt und auf diese Weise mit ihm in einen kreativen, leiblich eingeschriebenen Dialog treten kann.

Clarks frühe, Architektur-affine Arbeiten zeigen noch deutlich ihre anfänglichen Ambitionen, tatsächlich in die Schaffenssphäre der damals

arbeitenden Architekten einzudringen. Sie sind im Stile architektonischer Maquetten konzipiert, die als dreidimensionale Entwurfsmodelle für tatsächlich zu realisierende Häuser, Gebäude und Innenansichten fungieren, wie die *Maquete para interior* (1955) und der Landhausentwurf *Construa você mesmo o seu espaço para viver* (1960). In ihren Entwürfen entwickelt sie über die künstlerische Intervention am Bau ihr integratives Verständnis von Kunst weiter, sodass räumliche Strukturen eine ästhetische Dimension erhalten, einerseits durch das Eingreifen des Künstlers selbst und andererseits durch das Bereitstellen manipulierbarer Elemente. Dabei geht sie von einem gegebenen architektonischen Grundmodul aus, das erst durch die Intervention ästhetisiert wird.

Später, als deutlich wurde, dass ihre Entwürfe seitens der Architekten zwar auf Interesse, aber nicht auf Unterstützung stießen, nahmen ihre Entwürfe zunehmend utopische Züge an und wurden hinsichtlich ihrer tatsächlichen Umsetzung abstrakter, wie die hier besprochenen Arbeiten *Arquitetura fantástica Bichos* (1963), *A casa do poeta* (1964), *Abrigo poético* (1960) und *Estruturas de caixas de fósforos* (1964). In diesen Arbeiten nehmen Clarks persönliche Themen, die in ihrem Verständnis von Architektur zwar zentral sind, aber gleichzeitig im konkreten Entwurf relativ abstrakt bleiben können, eine zunehmend prominente Rolle ein. Die Aushandlung von Werkstruktur und poetischer Bedeutung, von materiellem In-der-Welt-Sein und emotionaler Responsivität ist als spannungsgeladenes Wechselspiel zweier Pole in jeder dieser Arbeiten präsent. Sie erforscht das grundlegende Bedürfnis nach Geborgenheit und Obdach und fragt, wie es sich auf materieller Ebene ausdrücken kann und gleichzeitig das ästhetisch-poetische Empfinden des Menschen berücksichtigt. In den *Estruturas* lässt sie den Menschen an der Konstruktion teilhaben, indem er die Möglichkeit erhält, selbst in die Struktur einzugreifen.

Oiticica entwickelt die Denkfigur des Labyrinths zu einer eigenen Kategorie der Gestaltung weiter. Auch er verwendet verschiebbare Wände und veränderbare Module in seinen Arbeiten, die den Betrachter leiblich involvieren, doch ist er nicht an einem tatsächlichen Dialog mit Architekten oder der von ihnen geschaffenen Architektur interessiert,

sondern an der ästhetischen Aktivierung räumlicher Strukturen durch ihre leiblich-affektive Kommunikation mit dem Menschen. Das Labyrinth dient dabei vor allem als Modell der Bewegung durch den Raum. Durch die labyrinthische Struktur des *Projeto cães de caça* und einiger hier diskutierter *Bólides* sowie dem ersten *Penetrável*, wird dem tastend oder gehend teilnehmenden Betrachter die Art und Weise sich durch die Arbeit zu bewegen vorgegeben. Das Labyrinth ist daher bei Oiticica nicht als architektonische Figur zu verstehen, sondern als Denkfigur, die ein Bewegungsregime vorgibt, das den Betrachter leiblich involviert. Er endet beim Durchschreiten bzw. Ertasten seiner Arbeiten in Sackgassen, muss nach neuen Wegen suchen oder diese selbst schaffen, indem er Wände verschiebt oder Türchen aufklappt. Es handelt sich also um ein verhandel- und beeinflussbares Bewegungsregime, das jeder Teilnehmer immer wieder selbst neu erschafft.

Die Unmöglichkeit einer statischen Fixierung in Raum und Zeit, das heißt, sich im ständigen Wandel und in dauerhafter Bewegung zu befinden, betrachten sowohl Oiticica als auch Clark als Wesen des Organischen, das ihrem Verständnis des Konstruktiven/Konkreten zugrunde liegt. So kann sich Clarks Hausentwurf *Construa você mesmo o seu espaço para viver* mit den darin lebenden Menschen gemeinsam verändern. Die bewegliche Modulstruktur ermöglicht eine performative Architektur, die immer nur im Entstehen begriffen und niemals endgültig fertiggestellt ist. Mit diesen transformierbaren Strukturen reflektieren die Künstler mehr (*Casa do poeta, Abrigo poético, Cães de caça, Bólides*) oder weniger (*Maquete para interior, Construa você mesmo seu espaço para viver*) abstrakte eigene Wohn- und Lebensraumkonzepte, die sich mit dem existentiellen Bedürfnis des Menschen nach einem eigenen Ort befassen (Clark), und die Ästhetisierung menschlicher Konstruktion im Verhältnis zur Natur thematisieren, sowie ihr Bewegungsmuster durch diese ästhetisierten Räume (Oiticica). In dieser Reflexion wird das konkret-konstruktivistische Gedankengut auf eine Weise umgewertet, sodass die leibliche Präsenz des Menschen zur Voraussetzung der konstruktivistischen Arbeiten wird. Manipulierbarkeit durch den Betrachter/Bewohner und die Möglichkeit ästhetische Strukturen als begeh- und bewohnbar zu konzipieren, führen in den hier

diskutierten Arbeiten zu einem leiblich eingeschriebenen Verständnis des Konkret-Konstruktiven.

Die häufig heute noch stattfindende Rezeption der konkret-konstruktivistischen Kunst und speziell der neokonkreten Kunst als Teil eines ästhetischen Ausdrucks der Moderne, die von den Entwicklungen der Architektur ausgeht, erweist sich als oberflächlich und verdeckt vielmehr die Spezifik des affektiven Raumverständnisses von Oiticica und Clark, das in diesem Kapitel eingehend untersucht wurde.

