

III. MITTEL UND VERMITTLUNG: SPRACHE ZWISCHEN GEIST, MATERIE UND RAUM

5 Haptik und Text: Neokonkretismus zwischen den Disziplinen

Gemeinsam ist den vielfältigen Ansätzen der neuen Skulptur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts die implizite Kritik an einem scheinbar überkommenen Kunstbegriff, an Werken, die unantastbar im White Cube präsentiert werden und in ihrer Selbstreferenzialität die Lebenswirklichkeit des Betrachters nicht erreichen. (Autsch und Hornäk 2010, 177)

Die eher großformatigen und raumgreifenden Arbeiten, die auch gewisse Affinitäten zur Architektur aufweisen und in den vorangegangenen Kapiteln besprochen wurden, bilden nur einen Teil der Kunstwerke, die in der Neo-Phase in Rio de Janeiro entstanden. Den anderen Teil bilden kleinformatige, „handliche“ Werke, deren Besonderheit darin liegt, dass sie eine affektiv-leibliche Beziehung zum Betrachter herstellen, indem sie als manuell manipulierbar konzipiert sind. Gleichzeitig sind diese Arbeiten an der Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Poesie angesiedelt und eröffnen neue Möglichkeiten der Umwertung des Konstruktiven/Konkreten über ihre haptisch-leibliche Aneignung.

Edwards, Gosden und Philips, die Herausgeber des Bandes *Sensible Objects* (2006), und die österreichisch-ungarische Kunstphilosophin Madalina Diaconu haben herausgestellt, dass nicht nur der Körper in der Moderne zum Ort von Disziplinierungsmaßnahmen (Foucault) wurde, sondern Moderne außerdem wesentlich mit einer Kontrolle von sensorischer Erfahrung verbunden sei (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 16; Diaconu 2005, 17). Diaconu spricht sogar von einer „traditionellen Abwertung des Tastens, Riechens und Schmeckens in der Philosophiegeschichte“ zu bloß sekundären Sinnen, die unter anderem bereits auf Kant und Hegel zurückgeht (Diaconu 2005, 17).¹²⁴ In ihrer

124 Diese Abwertung geht auf eine historische Systematisierung der Sinne zurück, die z. B. in Jütte (2000) nachzulesen ist. Diaconu beschreibt, dass die Hierarchisierung

Asthetik, die als Sinnlehre gleichbedeutend mit einer Phänomenologie der Leiblichkeit verstanden werden kann, entwickelt sie auch eine Ästhetik der Taktilität.¹²⁵ Gerade die zeitgenössische Kunst oszilliere zwischen „musealer Berührungshobie“ und von bestimmten künstlerischen Arbeiten forcierte Berührungslust, sodass eine Ästhetik der Taktilität diese beiden Pole vereinen müsse (2005, 106). Dieses Spannungsverhältnis zwischen Institution und Werk dupliziere sich auf der Ebene Theorie/Praxis, denn diese divergieren in hohem Maße. Einige Theoretiker klassifizieren jede Kunst als haptisch, während andere sich lediglich auf die Praktiken der Künstler (collage, dripping, etc.) beziehen statt auf die Rezipienten (2005, 107).¹²⁶ Diaconu identifiziert daher einen impliziten „Widerstand der Kunsttheoretiker“ gegenüber dem Tastsinn bezogen auf die Kunstrezeption, den sie in ihrer Ästhetik zu überwinden versucht (Diaconu 2005, 103). Kunstrezeption bestimmt sie dazu als „eine wortwörtliche Erfahrung des Werkes oder als ein Betreten und Durchgehen der Aura“ (2005, 132), also als synästhetische, leibliche Erfahrung.

Eine taktile Ästhetik stelle ein „taktiles, landschaftliches Denken“ dar, das Diaconu mit dem Lesen eines Buches vergleicht. „Die Lektüre eines Buches ähnelt dem haptischen Wahrnehmungsvorgang – das ästhetische Objekt lässt sich nur schrittweise konstituieren, und das Ganze am Anfang und am Ende des hermeneutischen Zirkels ist eher in der Art einer Atmosphäre als eines deutlichen Gesamtbildes“ (2005, 132/33). Daher ist ein wesentliches Merkmal der taktilen Ästhetik ihre zeitliche Dimension, die doppelt konstituiert ist. Einerseits ist das Ertasten eines Objektes gebunden an eine subjektive oder – in Bergsons Worten – reale Zeit, die *durée* (vgl. Kap. 1.1). Andererseits führt die Berührung von Objekten stets auch zu ihrer Deterioration, die im besten Falle zur Akkumulation von Patina führt und im schlimmsten zur Zerstörung (2005,

der Sinne keinesfalls ausschließlich ein Phänomen der Moderne sei, sondern bereits auf Aristoteles zurückgeht (2005, 57).

125 Unter Ästhetik versteht Diaconu die „Theorie einer sinnlichen Wahrnehmung auf ihrer höchsten Stufe und der darauf geschaffenen Werte“ (2005, 17/8).

126 Diaconu nennt Didier Ottinger (1993) als Verfechter der These, alle Kunst sei haptisch, die aus der Nähe betrachtet werden müsse (2005, 106).

136/37). Die taktile Ästhetik vom Buch her zu denken, ist für dieses Kapitel zentral, da die Künstler und Dichter im Neokonkretismus in Brasilien selbst die Taktilität ihrer Werke ausgehend vom Buch entwickelten, wie später noch ausführlich dargestellt wird.

Den Ausgangspunkt haptischer Aneignung von Kunst im Buch zu finden, ist auch deshalb bemerkenswert, weil das Buch als einer der zentralen Träger von Schrift gilt. Schrift ist die visuelle Symbolik der Sprache, die – der Philosophin Susanne K. Langer zufolge, auf die sich die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest beziehen – für „eine freie, gekonnte Verwendung von Symbolen als Ausdrucksmittel“ steht (Langer 1965, 109). Sprache ist für sie „Formulierung und Ausdruck von Vorstellungen“ (1965, 122). Der Mensch setzt sich dadurch von allen anderen Lebewesen ab, weil er zum Symbolgebrauch und zum Erkennen und Transformieren von Symbolen in Bedeutung fähig ist (1965, 95), d. h. er assoziiert Eindrücke und visuelle Erfahrungen mit bestimmten Worten, bis letztere zum Namen für diesen Eindruck geworden sind (1965, 123). Die in diesem Kapitel diskutierten Arbeiten rekurrieren auf diese spezifische Seinsweise des Menschen, indem sie schriftsprachliche Symbole mit konkreten leiblich erfahrbaren Eindrücken verbinden.

In diesem Kapitel wird die Verbindung von Poesie und im weiter gefassten Sinne Text und visueller Kunst in den Blick genommen und herausgearbeitet, welche Bedeutung diese Verbindung über den Tastsinn für die Entwicklung einer leiblich-haptischen Perspektive in den Arbeiten der neokonkreten Künstler hatte. Speziell die Arbeiten des Dichters Ferreira Gullar und der Künstlerin Lygia Pape bilden den Ausgangspunkt der Untersuchung, da sich beide von zwei verschiedenen künstlerischen Kategorien her dieser Thematik nähern. Dabei wird das Buch als Ort künstlerischer Praxis in den Fokus genommen.

In einem zweiten Teil (5.2) wird schließlich Fragen der Präsentation derjenigen neokonkreten Arbeiten nachgegangen, denen ein haptisches Moment innewohnt. Dazu werden auch die Ausstellungssituationen der neokonkreten Künstler untersucht.

5.1 Symbole begreifen, Begriffe symbolisieren

Brazilian modernism had been essentially a literary movement: the plastic arts served above all to illustrate their metaphors and their characters. An important detail helps to explain the sudden irresistible attraction for geometric abstractionism at that precise moment: it finally freed us from the guardianship of the word, it opened up a sovereign field for the exercise of visual thought. (Brito 2011, 20)

Die U.S.-amerikanische Kunsthistorikerin Mariola Alvarez (2012) hat in ihrer Dissertation eingehend dargelegt, dass eine der Besonderheiten der neokonkreten Künstler ihre explizite Interdisziplinarität war. Sie waren nicht nur im Bereich der plastischen Kunst tätig, sondern ebenso in den Sparten Poesie, Musik und Theater. Die ursprüngliche Gruppe der neokonkreten Künstler, die das Manifest unterschrieben hatten, bestand aus drei Dichtern (Ferreira Gullar, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim), zwei plastischen Künstlerinnen (Lygia Pape und Lygia Clark) und zwei Bildhauern (Franz Weissmann und Amilcar de Castro).

Dabei nahm die Verbindung von neokonkreter Kunst und Poesie eine zentrale Stellung ein. Die brasilianischen Kunsthistoriker Lorenzo Mammi (Mammi et al. 2006, 28) und Sergio Martins (Martins 2013, 31) behaupten, dass die Verbindung von Kunst und Poesie in Brasilien nicht nur einzigartig, sondern außerdem ein konstitutives Element der konstruktivistischen Tendenzen des Landes war. Die brasilianische Kunsthistorikerin Vanessa Rosa Machado formulierte die These, dass es unmöglich sei, die neokonkrete Bewegung zu verstehen, „ohne den Arbeiten im Bereich der Poesie Rechnung zu tragen“ (Machado 2008, 80).

In diesem Unterkapitel soll daher die Verbindung zwischen Poesie bzw. im weiteren Sinn zwischen Text und bildender Kunst untersucht werden, denn diese Schnittstelle erweist sich als ein entscheidender Schritt, der die Tendenz zur leiblichen Affizierung der neokonkreten Objekte möglich gemacht hat. Dabei spielt das Buch als Ort künstlerischer Praxis eine zentrale Rolle, denn es ist *per definitionem* ein handhabbares Objekt.

5.1.1 Sprache und Objekt

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts lasse sich eine generelle Tendenz zur Verschränkung und gegenseitigen Erhellung verschiedener Kunstgattungen erkennen, behauptet die Kunsthistorikerin und Künstlerin Katrin Ströbel. Dabei käme „der Schrift eine wesentliche Rolle, sogar eine Vorreiterrolle zu“ (Ströbel 2013, 12). „Ob Dadaismus, Kubismus, Surrealismus oder Pop Art, Konzeptkunst und Informel: Schrift und Sprache werden konstituierende Komponenten vieler Avantgarde-Strömungen“ (ibid). Es ist bemerkenswert, dass die Kunsthistorikerin hier nicht die konkrete Kunst nennt, während der konkreten Poesie in der Annäherung von Literatur an die bildende Kunst ein ganzes Unterkapitel gewidmet ist. Dennoch folgert Ströbel, dass die konkrete Poesie letztlich in „sprachimmanentem Denken“ gefangen bleibt (2013, 30) und Entgrenzungs- und Verschränkungsversuche der Gattungen Literatur und bildende Kunst vor allem seitens der Kunst – insbesondere in den von ihr genannten Avantgarde-Strömungen – vorgenommen wurden (2013, 25 ff). Die Verbindung von Sprache und Kunst in der neokonkreten Bewegung wurde jedoch von beiden Ausdrucksformen her gedacht. Sprache ist dabei im Sinne des Sprachsystems zu denken, *la langue* (Saussure), die zunächst nicht an den körperlichen Sprechakt gebunden ist, sondern sich lediglich auf das Zeichensystem der Sprache bezieht. Dabei steht jedoch nicht die „Lingualisierung“¹²⁷ der Kunst im Vordergrund, sondern eine Verschränkung der beiden Gattungen, sodass sie erst gemeinsam Bedeutung entwickeln.

Sprache und visuelle Kunst waren für die neokonkreten Künstler der ersten Stunde ohnehin untrennbar miteinander verbunden, schon allein durch ihre Arbeit als Graphikdesigner und Journalisten. Das *Jornal do Brasil*, das in Rio seit dem Ende des 19. Jahrhunderts produziert wurde, führte bis Mitte der 1950er Jahre ein Schattendasein als Werbejournal, das im Stadtjargon auch *Jornal das Cozinheiras* (Zeitung der

127 Der Ausdruck „Lingualisierung“ wurde von Wolfgang Max Faust geprägt und bezeichnet verschiedene Verbindungsmöglichkeiten von Kunst und Sprache: „Ihre Einbeziehung ins Kunstwerk, ihre Verwendung als Medium der bildenden Kunst, ihre Benutzung neben dem Werk“ (Faust 1987, 15).

Köchinnen) genannt wurde (aufgrund der vielen Jobanzeigen in diesem Bereich) (Alvarez 2012, 120). 1956 wurde eine sonntägliche Kulturbeilage geschaffen, das *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (SDJB). Aufgrund ihres Erfolgs wurde schließlich die ganze Zeitung umstrukturiert und in ein seriöses Nachrichtenblatt umgewandelt (ibid.). Die neue Kulturbeilage wurde überwiegend von Beteiligten an der neokonkreten Bewegung erstellt und fungierte deshalb auch als zentrales Verbreitungsorgan der neokonkreten Ideen. Reynaldo Jardim wurde Herausgeber der Sonntagsbeilage, Amilcar de Castro war verantwortlich für einen Großteil der graphischen Neuerungen und Ferreira Gullar publizierte regelmäßig Aufsätze über Kunst.¹²⁸

Insbesondere Lygia Clark und Hélio Oiticica betrieben neben ihrer Arbeit als plastisch arbeitende Künstler eine intensive Textarbeit, die sogar dazu geführt hat, dass die visuellen Werke der Künstler anders wahrgenommen bzw. neu bewertet wurden. So schreibt beispielsweise der brasilianische Kunsthistoriker Sergio Bessa, dass „die Schriften [Lygia] Clarks die seltene Möglichkeit eröffnen, ihre Visionen vor dem Hintergrund eines erhellenden Berichtes über die Prozesse zu erforschen, die diese [Visionen] zur Entfaltung brachten“ (Bessa 2014, 301). Der brasilianische Kunsthistoriker Frederico Coelho beschreibt den Zugang zu Oiticicas unveröffentlichten Texten¹²⁹ als entscheidend für ein gewandeltes Verständnis des Künstlers, denn so entdeckte er selbst, dass Oiticicas Werk nicht nur visuell, sondern vor allem textueller Natur war (Coelho 2010, 13). Unter den Schriftstücken befinden sich verschiedene Textsorten, die auch Poesie, Übersetzungen fremdsprachlicher Dicht-

128 Diese Affinität zu Sprache und visueller Kunst ist auch schon bei den russischen Konstruktivisten zu finden, auf die sich die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest beziehen. Insbesondere der Suprematist „Malewitsch maß der Sprache als Vermittlungsmedium große Bedeutung zu [...]. Für ihn würde Malen, Schreiben, Denken und Sein die gleiche Position und den gleichen Stellenwert einnehmen“ (Röder 2006, 148)

129 Das Projeto Hélio Oiticica führte 2010 gemeinsam mit dem Itaú Cultural ein Digitalisierungsprojekt durch, in dem alle Texte Oiticicas gesammelt und auf einer Onlineplattform zugänglich gemacht wurden (<www.itaucultural.org.br/programa-ho/>). Die eher schlecht verschlagwortete Suchmaske erschwert jedoch die Recherche auf diesem Portal.

kunst und Prosa sowie Literaturkritik und eigene Prosatexte beinhalten. Seine diversen Texte plante der Künstler außerdem, in einem Buch zusammenzufassen und zu veröffentlichen. Darin wollte er „all jene Probleme“, die ihn bereits seit 1959 beschäftigten, „auf eine objektivere Weise“ neu diskutieren (Oiticica 26.10.1971)¹³⁰. Dass die Publikation zu seinen Lebzeiten von ihm nie realisiert wurde, ist u.a. dem frühen Tod des Künstlers zuzuschreiben¹³¹.

Die Verbindung von bildender Kunst und Poesie ist jedoch am stärksten mit der Künstlerin Lygia Pape und dem Lyriker Ferreira Gullar verknüpft. Eine Analyse ihrer Arbeiten eröffnet Einsichten in die Art und Weise, wie die neokonkreten Experimente zwischen den künstlerischen Kategorien funktionierten und wie damit ein Weg geebnet wurde, der eine völlig andere Interpretation konstruktivistischer Ideen zuließ.

Gullar galt nicht nur als theoretische Stimme der Bewegung – er war sowohl der Verfasser des Neokonkreten Manifests als auch der *Theorie des Nicht-Objektes* sowie zahlreicher kunstkritischer Essays zur Verteidigung der neokonkreten Prämissen –, sondern trat selbst auch als Dichter in der Bewegung in Erscheinung. Als Poet experimentierte er jedoch mit der Verräumlichung von Sprache und bezog den Tastsinn mit ein. Alvarez weist hier auf eine Forschungslücke hin: “This [Gullar’s] last foray into art production before completely abandoning Neoconcretism in 1961 remains ignored in the literature [...]” (Alvarez 2012, 71). Diese Ignoranz mag vielleicht dem Bruch „mit den literarischen Traditionen“ geschuldet sein, der “trotz aller Hinwendung zum Visuellen“ in der Literatur ausgeblieben ist (Ströbel 2013, 30). Gullar wurde und wird vornehmlich als Dichter wahrgenommen und rezipiert und nicht als visuell arbeitender Künstler.¹³² Dazu hat sicher auch sein Selbstverständnis als solcher beigetragen und sein eigener radikaler

130 Brief von Oiticica an Lygia Clark, 26.10.1971, Projeto HO # 0855.71.

131 Fast vierzig Jahre später wurden große Teile der in dem Zeitraum von 1971 bis 1977 in New York entstandenen Texte Hélio Oiticicas von dessen Neffen César Oiticica Filho und dem Literaturwissenschaftler Frederico Coelho als Buch herausgegeben: *Hélio Oiticica. Conglomerado Newyorkaises* (2013).

132 Die einzige rezente Publikation, die Bezug auf Gullar als visueller Künstler nimmt, ist eine Zusammenstellung seiner theoretischen Texte zu Kunst (2014).

Bruch mit den neokonkreten Experimenten ab 1961. Dennoch ist eine Untersuchung seiner Arbeiten, welche die Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst durchdringen, für das Verständnis der neokonkreten Experimente im Allgemeinen von zentraler Bedeutung.

Die konkrete Poesie war die am stärksten international vernetzte literarisch-künstlerische Bewegung, die in Brasilien bisher entstanden war. Die Konstituierung des Terminus Mitte der 1950er Jahre beruhte auf einem deutsch-brasilianischen Einverständnis, als sich Décio Pignatari (ein Vertreter der *Noigandres*-Dichtergruppe aus São Paulo) und Eugen Gomringer (Sekretär an der Hochschule für Gestaltung in Ulm) bei einem Gespräch in Ulm auf den Begriff einigten (Maltrovsky 2004, 106). In Brasilien konzentrierte sich die konkrete Poesie vornehmlich auf die Metropolen São Paulo und Rio de Janeiro und hatte enge Verbindungen zur konkreten Kunst. Dennoch waren Dichter und Künstler in São Paulo in jeweils eigenen Gruppen organisiert (*Noigandres* für die Dichter, *Ruptura* für die Künstler). In Rio hatte sich mit dem Neokonkretismus eine gemeinsame Bewegung beider Kunstformen etabliert, die sogar Gemeinschaftswerke wie das *Balé Neoconcreto* (I und II) von Lygia Pape und Reynaldo Jardim hervorbrachten, das in Kapitel 3.2.3 beschrieben wurde. Die konkreten Dichter schufen zunächst visuelle Gedichte, die als lyrisch-visuelle Gesamtkomposition wahrgenommen werden sollten. Das Gedicht *Beba coca-cola* (1957, Abb. 33) von Décio Pignatari ist beispielsweise ein Spiel mit den Buchstaben, die in der Aufforderung *beba coca cola* (Trink Coca-Cola) stecken. Der Titel ist auch die erste Zeile des Gedichts. In der nächsten wird das erste Wort zu *babe* (sabbere) verdreht und es bleibt nur *cola* stehen, das im Portugiesischen auch Klebstoff bedeutet. In der dritten Zeile kommt das Wort *caco* hinzu, sodass sich die Kombination „sabbere klebe Scherben“ ergibt. Die nächsten drei Zeilen enthalten jeweils nur ein Wort, *caco* und *cola* und in der letzten werden die Buchstaben der bisher verwendeten Wörter noch einmal neu gemischt, sodass das Wort *cloaca* (Kloake) entsteht. Das Gedicht ist in Quadratform angeordnet, sodass in den Zeilen, in denen nur ein oder zwei Wörter stehen, diese graphisch langgezogen oder Lücken dazwischen geschoben sind. Der quadratische Untergrund des Gedichts ist rot gestaltet und die Buchstaben sind in weiß gedruckt, sodass die Assoziation

mit dem Getränk Coca-Cola auch farblich abgestimmt ist. Da das letzte Wort *cloaca* jedoch am breitesten gedruckt ist, springt es dem Betrachter als erstes ins Auge, sodass über die Kombination der Marken-Farben der Firma Coca-Cola (Rot und Weiß) sofort die Assoziation des Getränks mit einer Kloake entsteht, die wiederum über die nicht mehr dargestellte Farbe Braun (des Getränks und der Kloake) funktioniert.



Abb. 33: Décio Pignatari, *Beba coca cola*, 1957. Papier (Quelle: Ledesma 2016, 237).

Das Gedicht *Velocidade* von Ronaldo Azeredo (1957, Abb. 34) beispielsweise wiederholt das Wort *velocidade* (Geschwindigkeit) zehnmal. Die Wörter sind dabei so untereinander geschrieben, dass dadurch graphisch ein Quadrat entsteht. Doch das Wort ist nur in der letzten Zeile vollständig. In den darüber liegenden Zeilen ist jeweils ein V zu Beginn mehr zu sehen und dafür fällt am Ende des Wortes ein Buchstabe weg, sodass in jeder Zeile immer die gleiche Anzahl von Buchstaben steht. In der ersten Zeile ist deshalb nur noch der Buchstabe V zu sehen. Dadurch entsteht beim Lesen der Eindruck das Wort *velocidade* würde mit hoher Geschwindigkeit wie ein schnelles Auto „vorbeirauschen“. Die Verteilung der Wörter auf dem Blatt ist entscheidend, um das Gedicht zu verstehen, da Wortsemantik und visuelle Darstellung gegenseitig aufeinander verweisen. Die Kunsthistorikerin Mariola Alvarez hat diese Wirkung so beschrieben, dass das visuelle konkrete Gedicht auf

den Leser wie ein „Straßenschild oder eine Werbung“ wirkt, „ein aktives graphisches Objekt“ (Alvarez 2012, 78).



Abb. 34: Ronaldo Azeredo, *Velocidade*, 1957. Papier.

Ferreira Gullar stellte jedoch ein Problem dieser Herangehensweise in der konkreten Poesie fest, das für ihn zentral werden sollte. Zwar wirkten die Gedichte nun als visuelle Zeichen, aber auf diese Weise wurden sie nicht mehr gelesen. Die häufig verwendeten Wortwiederholungen führten dazu, dass potentielle Rezipienten das gesamte Gedicht zwar als graphisches Konglomerat, also als Objekt wahrnahmen, ohne jedoch über den Leseprozess die Bedeutung der einzelnen Wörter zu entziffern (Gullar 2007, 35/123).

Gullar schuf auf diesen Gedanken hin eine Serie von *Poema-objetos* (Buch-Objekte, 1959)¹³³, die er später in *Poemas espaciais* (Raum-Gedichte) umtaufte, da er auch einige raumgreifende Objekte anfertigte, auf die später noch eingegangen wird. Die *Poema-objetos* bestehen überwiegend aus weißen, quadratischen Holzplatten, auf denen ein oder mehrere Wörter gedruckt sind. Die Wörter sind jeweils durch eine

133 Von den Arbeiten Ferreira Gullars sind keine Abbildungen in diesem Buch zu finden, denn sein Gesamtwerk wird zurzeit katalogisiert (nach seinem Tod am 4. Dezember 2016) und die jeweiligen Bildrechte konnten zum Zeitpunkt des Drucks nicht abschließend geklärt werden. Von Lygia Papes Arbeiten fehlen ebenfalls Abbildungen, da die Nachlassverwaltung (Projeto Lygia Pape) zu keinem Zeitpunkt auf die Anfragen zu den Bildrechten reagiert hat.

geometrische Figur verdeckt, die vom Leser angehoben werden muss. In dem *Poema-objeto Lembra* ist das Wort *lembra* auf die Mitte der Holzplatte in eine quadratische Vertiefung gedruckt, auf der ein kleiner blauer Kubus ruht. Das Wort erscheint erst, sobald der Leser den Kubus anhebt, und verschwindet sogleich wieder, wenn er ihn wieder dort platziert. Dadurch, dass der Leser das Gedicht erst „ent-decken“ muss und es nur noch aus einem Wort besteht, konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Lesers wieder auf das Lesen des Wortes. Seine semantische Wirkung wird durch die Handlung des Lesers potenziert, denn sobald er das Wort *lembra* wieder verdeckt hat, kann er das Gedicht tatsächlich nur noch in der Erinnerung abrufen.

Für Susanne K. Langer, auf die sich die neokonkreten Künstler explizit in ihrem Manifest beziehen, ist die „Transformation von Erfahrung in Begriffe“ das Kerninteresse von Sprache überhaupt (Langer 1965, 130). Im Falle von Gullars Gedicht wird dieser Vorgang jedoch umgedreht. Zuerst wird der Begriff *lembra* gelesen, dessen Verständnis zwar auf der wiederholt erlebten Erfahrung des Sicherinnerns beruht, aber dadurch schließlich zum abstrakten Symbol *irgendeines* Erinnerungsvorganges geworden ist. Erst im zweiten Schritt, nämlich der Handlung des Zurückstellens des Kubus auf das Wort, wird der Begriff erneut in eine konkrete Erfahrung transformiert, indem es nämlich jetzt erinnert werden muss, weil es nicht mehr sichtbar ist.

Gullars *Poema-objetos* wirken nicht mehr wie graphische Objekte, die vor allem durch ihr Erscheinungsbild semantische Bedeutungen kreieren, vielmehr wird ihnen eine Tiefe verliehen, indem sie ihre Bedeutung nicht mehr rein graphisch-semantisch entfalten, sondern über die tastende Partizipation des Lesers. In dieser Entwicklung liegt einer der zentralen Unterschiede der *Noigandres* (São Paulo) und der neokonkreten Dichter (Rio). Alvarez behauptet daher zu Recht, dass sich das Objektverständnis beider Gruppen in dem unterscheidet, „wie das Objekt operiert, was es kommuniziert und wie es sich durch den sozialen Raum bewegt“ (Alvarez 2012, 76ff).

Zur Eröffnung der zweiten Ausstellung neokonkreter Kunst in Rio de Janeiro 1960 veröffentlichte Ferreira Gullar die *Teoria do não-objeto* (Theorie des Nicht-Objektes) im *Suplemento Dominical* des *Jornal do*

Brasil, dem Hauptaustragungsort theoretischer Debatten über Kunst in Rio in diesen Jahren. Wie in Kapitel 2.3 bereits dargelegt, wurde die Theorie bisher häufig zur Interpretationsgrundlage der neokonkreten Kunst generell (Alvarez 2012; Martins 2013), was jedoch nicht in dem Maße gerechtfertigt ist, zumal sich einige Künstler damit von vornherein nicht oder zumindest wenig identifizieren konnten (zum Beispiel Lygia Clark). Da es nun aber um Gullars eigene Experimente geht, ist es an dieser Stelle angebracht, einen Blick auf seine theoretischen Ausführungen zu werfen. Gullar konzipierte das *não-objeto* (Nicht-Objekt) als ein „spezielles Objekt, in dem eine Synthese aus sensorischen und mentalen Erfahrungen beabsichtigt ist“ (Gullar 2007, 142). Das Nicht-Objekt ist ein „Körper, der transparent gegenüber phänomenologischem Wissen und vollkommen wahrnehmbar ist und sich der Wahrnehmung restlos öffnet“ und als „pure Erscheinung“ hervortritt (ibid.)¹³⁴. Der Bezug auf ein mögliches phänomenologisches Wissen, dass sich nur ganz-leiblich dem Betrachter eines solchen Nicht-Objektes erschließt, lässt auf einen Einfluss von Maurice Merleau-Pontys Schriften schließen. Seine Texte hatte Gullar nach der *I Exposição Nacional de Arte Concreta 1956/57* zu lesen begonnen (Gullar und Jiménez 2012, 69). Bemerkenswert ist, dass Gullar dabei offen lässt, wie die leibliche Aneignung nun konkret stattfindet. Einen Hinweis auf Taktilität beispielsweise sucht man vergeblich.

Vermutlich hat Gullar die *Poema-objetos* später auch deshalb in *Poemas espaciais* umbenannt, um den Terminus „Objekt“ aus dem Titel zu entfernen, nachdem er zu der Bezeichnung *não-objeto* gelangt war. Der Terminus *não-objeto* bezieht sich im Falle von *Lembra* auf den semantischen Körper des Gedichts, der sich aus dem semantischen Gehalt des Wortes *lembra* beim Lesen, der real-haptisch erfahrbaren Form (Kubus) während des Auf- und Zudeckens und dem geistigen Prozess des Erinnerns des Lesers generiert.

Dennoch war Gullar nicht der erste, der wahrnahm, dass Poesie ohne den Leseprozess kaum noch als Poesie gelten könne. Bereits 1951 hatte der italienische Künstler Carlo Belloli, der sich selbst zu den Futuristen

134 “um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência”.

zählte, Textobjekte entworfen, die aus „transparenten geometrischen Körpern wie Kugeln, Pyramiden, Kuben“ bestehen, auf die er Wörter oder Wortgruppen angebracht hat. Diese Objekte nennt er *corpi di poesia*. Der Künstler sträubte sich zwar erst dagegen, als konkreter Dichter bezeichnet zu werden, doch nimmt seine Vorgehensweise das Arbeiten konkreter Dichter und Künstler bereits vorweg (Maltrovsky 2004, 104). Vor allem wehrte er sich gegen die „radikale Auffassung, dass konkrete Dichtung die semantische Ebene völlig ausklammern müsse, da seiner Meinung nach zur Konkretisierung des sprachlichen Materials auch die Wortsemantik gehöre“ (ibid.). Diese Einstellung – in Verbindung mit der Idee, dass „der Betrachter in den Prozess der Textbildung“ mit einbezogen werden sollte, und zwar in einer „unmittelbaren, fast körperhaften Begegnung mit der Sprache als Objekt“ (Weiss 1984, 62) – antizipiert, zumindest auf theoretischer Ebene, Gullars und Papes Experimente.

Lygia Papes *Poema-objetos* (Objekt-Gedichte) sind ein frühes Beispiel der Umsetzung dieser Ideen. Noch bevor die neokonkreten Künstler sich über ihr Manifest zusammenfanden, fertigte Pape mehrere *Poema-objetos* an, in denen sie teilweise Worte verwendet. Dabei handelt es sich um manipulierbare Kartonkarten (< 22x22 cm), die vom Betrachter aufgeklappt, gedreht oder gewendet werden können, wodurch in der Regel erst die Schrift zum Vorschein kommt wie in den *Poema-objetos vem* und *em vão* (*Objekt-Gedichte Komm und vergeblich*) oder das Wort zusammengesetzt wird, wie in *Void* (*Lücke*). Pape nimmt dabei die körperliche Begegnung mit Sprache als ein Zeichensystem wörtlich: Die Hände des Lesers manipulieren die Seite, sodass das graphische Objekt – ein Wort – erscheint. Dieser Prozess bringt den Leser wieder zum Lesen des Wortes, ohne dabei dessen graphische Qualitäten zu opfern. Die Interrelation von Sprache und Form wird in Papes *Poema-objetos* zum zentralen Thema. Pape setzt das neokonkrete Formverständnis als bewegliche Synthese von Raum und Zeit sehr genau um, indem ihre *Poema-objetos* mehrere bewegliche Elemente besitzen, die vom Betrachter manipuliert werden können. *Vem* und *em vão* bestehen jeweils aus einem weißen Kreis, der durch einen Einschnitt auf der quadratischen Grundfläche entstanden ist. Auf der rechten Kreishälfte zieht sich längs ein roter Balken schräg nach links unten durch

den Kreis und teilt ihn in zwei ungleiche Hälften. Bei *em vão* befindet sich außerdem in der Kreismitte eine metallene Umschlagklammer, die durch die Kartonkarte gesteckt ist. *Vem* kann der Betrachter entdecken, in dem er die größere Kreishälfte aufklappt und darunter eine gleichgroße rote Fläche zum Vorschein kommt, auf der in der Mitte ein schwarzer Schriftzug auf weißem Grund platziert ist (*vem*). Bei dem *Poema-objeto em vão* muss der Betrachter stattdessen die Kreishälfte um den Mittelpunkt herumschieben, sodass in gleicher graphischer Erscheinung die Worte *em vão* hervortreten. Auf diese Weise tritt eine Verzeitlichung der Formerfahrung ein, die einher geht mit einer zeitlichen Ausdehnung der semantischen Erfahrung des Schrift-Zeichens (Wort). Form ist dabei mobil, der Kreis verändert sich durch den Eingriff des Betrachters. Obwohl beide *Poema-objetos* ursprünglich fast identisch aussehen, führen ihre Manipulation und die zu entdeckenden Worte zu völlig unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Erfahrungen. Die Bewegungen der Hand (Öffnen und Verschieben des Kreises) generieren unterschiedliche neue Formen, bei *vem* wird der Kreis verdoppelt, bei *em vão* zerstückelt. *Vem* lädt außerdem imperativ zu weiteren Aktionen ein: Komm! *Em vão* hingegen entmutigt den Leser: vergeblich. Die Kategorien Raum und Zeit geraten durch die Verbindung von Text und Form performativ in Bewegung. Die Schrift ist ebenfalls eine Form, die durch ihre Sprachlichkeit jedoch auch immer zeitlich strukturiert ist. Der Eingriff des Lesers zeigt, dass die Form nur momentabhängig existiert, jedoch über einen längeren Zeitraum nicht fixiert werden kann, sondern mobil bleibt. Zeit und Raum werden auf diese Weise in Papes Arbeit in einander verschränkt.

Dem Tastsinn, den manipulierenden Händen, kommt dabei eine zentrale Rolle in der Werkgenese zu. Dem deutschen Literaturwissenschaftler Nikolaus Largier zufolge ist der Tastsinn so unbestimmt, dass er potentiell „alle Empfindung und Wahrnehmung“ mit einschließt (Largier 2010, 109). Damit entziehe er sich nicht nur der in der Moderne vorgenommenen Hierarchisierung der Sinne, sondern fungiere als „Sphäre der Modalität und der Relation“ (2010, 108).

Er [der Tastsinn] ist Hand und Haut, haptischer Zugriff und taktileserspüren, darin jedoch zugleich ein Modus, in dem Aktivität und Passivität zusammenfallen

und so das Spezifische sinnlicher Wahrnehmung als Einheit von Produktion und Rezeption beschreibbar wird (Largier 2010, 109).

Der manipulierende Betrachter ist gleichermaßen Mitautor von Papes *Poema-objetos*. Nur im Prozess der manuellen Handhabe entfalten diese ihre Bedeutung – und zwar sowohl auf der formalen wie auch der semantischen Ebene. Gleiches lässt sich auch für Gullars *Poema-objetos* sagen.

Papes *Poemas Luz* (Lichtgedichte, 1956/57) kommen hingegen ohne Manipulation aus. Zeit und Raum spielen jedoch auch in diesen Arbeiten eine zentrale Rolle und weisen in die gleiche Richtung wie Bellois Text-Objekt-Experimente. Die *Poemas Luz* sind mit Tempera-Farbe bemalte Glasplatten (später Plexiglas), auf denen jeweils nur ein Wort aufgedruckt ist (*SENDÓ, sono, EM VÃO* – seiend, Schlaf, vergeblich). Die Glasplatten werden von der Decke herab an Nylonschnüren in den Raum gehängt. Da sie jedoch durchsichtig sind, entsteht durch das Licht und das teilweise Überschneiden der Platten eine neue Farbmischung. Der Betrachter kann zwar um die Licht-Gedichte herumgehen und so die Farbmischungen und Überlappungen verändern, ist aber auf eine Seite angewiesen, um die darauf gedruckten Worte lesen zu können. Ebenso verhält es sich mit der Lichteinstrahlung, die von den räumlichen Bedingungen abhängt, in denen die *Poemas Luz* hängen. Form ist in höchstem Maße mobil in diesen Arbeiten und wird als rein raumbezogene Kategorie dekonstruiert; da sie durch das Licht modelliert und verändert wird, befindet sie sich in ständiger Auflösung und Neuzusammensetzung. Die einzigen fixierten Elemente scheinen die aufgedruckten Worte zu sein, die über ihre semantische Struktur feste Bedeutungen produzieren. Allerdings sind die Worte, die Pape verwendet, weit davon entfernt, Objekte in der realen Welt zu bezeichnen. Im Gegenteil, sie verwendet ausschließlich Wörter, die in ihrer Semantik höchst offen und vage sind und keineswegs mit begrifflicher Konkretion spielen. Sie beziehen sich stattdessen auf philosophische Konzepte (sein), auf temporäre Seins-Zustände (Schlaf) oder verweisen auf eine nicht-definierte Aktion, die in der Ergebnislosigkeit endet (vergeblich). Die semantische Bedeutung dieser Wörter ist verhandelbar und eröffnet riesige Assoziationsfelder, anstatt zu einer Konkretion zu führen. Sie sind daher ebenfalls

so mobil in ihrer Bedeutung wie Form und Farbe in den *Poemas Luz*. Licht wird zu einer Metapher für unaufhörliche Bewegung in Raum und Zeit, die Bewegung des Betrachters, der das Werk umrundet, die dabei wechselnde Erscheinung von Farbe und Form sowie die verhandelbare semantische Bedeutung der Wörter. Durch die Bewegung des Betrachters werden außerdem die Wörter in immer wieder anderes Farblicht getaucht und mit wandelbaren Formwahrnehmungen verschränkt, wodurch die Semantik der Wörter sich ebenfalls verändert. Die semantische Bedeutung von *SENDÓ*, *sono* und *EM VÃO* ist also von der zeitlichen Bewegung des Betrachters durch den Raum abhängig und wird jeden Moment durch die veränderte Wahrnehmung von Form und Farbe neu generiert.

5.1.2 Das Buch als Ort künstlerischer Praxis

Der brasilianische Kunsthistoriker Paulo Venancio Filho behauptet, dass das Buch während der neokonkreten Bewegung zu einem bedeutenden Objekt in der Kunst in Brasilien wurde (Venancio Filho 2011, 217). Sowohl Lygia Pape als auch Ferreira Gullar arbeiteten mit dem Buch als aktives Objekt, das den Leser zunehmend in einen potentiellen Teilnehmer verwandelte. Die Entwicklung des Buches als spatiale Entität für künstlerische Praxis ist zentral für das neokonkrete Verständnis der konstruktivistisch-konkreten Ideen.

Der Kunsthistoriker Frederico Coelho hat bereits auf das transformative Potenzial des Buches als Medium künstlerischer Aktion an den Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst hingewiesen: „Objeto físico, espaço de ação estética e de criação verbal, o livro se torna um território pleno de subversão ou adoração por parte de artistas que transcendem os limites demarcados entre o campo literário e o campo visual”.¹³⁵ (Coelho 2010, 189). Die russischen Konstruktivisten, auf die sich die neokonkreten Künstler in ihrem Manifest beziehen,

135 „Als physisches Objekt, Ort der ästhetischen Aktion und verbalen Schöpfung, wird das Buch zum reinen Territorium der Subversion oder Anbetung derjenigen Künstler, die die Grenzen zwischen dem literarischen und visuellen künstlerischen Feld transzendieren.“

hatten das transformative Potenzial des Buches für die visuelle Kunst bereits entdeckt. Sie betrachteten das Buch als Vermittlungsmedium für neue künstlerische Ideen, in dem „radikal veränderte Ausdrucksformen in bildender Kunst, Literatur, Theater und Architektur ihre geistig-theoretische und visuelle Umsetzung [fanden]“ (Röder 2006, 141).

Sowohl Ferreira Gullar als auch die Künstlerinnen Lygia Pape und Lygia Clark schufen Arbeiten, die das Buch als ein aktiviertes Objekt nutzten, das den potentiellen Leser in einen Teilnehmer verwandelt. Gullars Erfahrungen mit der visuellen Poesie und ihren Begrenzungen führten ihn schließlich zur spatialen Entität des Buches, die der Operationsweise des neokonkreten Objektes eine neue Wendung gab. Seine Buch-Gedichte (*Livro-poemas*) erweisen sich als zentral, um die neokonkrete Verschiebung der Funktionsweise und Kommunikabilität ihrer Objekte zu verstehen. Um den Betrachter wieder zum Lesen zu bringen, band Gullar ihn in den Buch-Gedichten einfach in den Entstehungsprozess des Gedichtes mit ein. In diesen Experimenten ist jeweils nur noch ein Wort auf einer Seite zu sehen und der potentielle Leser muss umblättern, um das nächste Wort hervorzuholen. Die Buch-Gedichte beschränken sich also nicht mehr auf eine visuelle Rezeption, sondern setzen eine haptische Partizipation des Betrachters/Lesers voraus, der das Buch manuell öffnet, die Seiten umblättert und durch diese Tätigkeit das Gedicht entstehen lässt. Gullar führt also einerseits eine Verräumlichung seiner Gedichte ein, indem er sie jeweils über ein ganzes Buch verteilt, andererseits aber auch eine Verzeitlichung, denn der Entstehungsprozess des Gedichts wird verzögert – im Gegensatz zu den visuellen Gedichten, deren Schriftbild auf einen Blick erfasst werden konnte. Das Buch als Idealtypus des gefalteten Raums ist die Grundlage für Gullars Raum-Zeit-Verständnis. Sowohl Inhalt bzw. Bedeutung des Buches als auch seine Form eröffnen sich erst durch das Aufklappen und Umblättern der Seiten. Der Leseakt – die Verkettung des semantischen Gehalts einzelner Wörter zu einer Sinneinheit – hat die körperliche Interaktion mit dem Buch und seinen Seiten zur Grundlage. Indem Gullar versucht, die semantische Bedeutung der Wörter wieder zurück in die konkrete Poesie zu holen, die fast ausschließlich auf ihre graphische Bedeutung fokussierte, benötigte er ein konkretes, im realen Raum existierendes Objekt.

Die ersten zwei *Livro-poemas* (Buch-Gedichte), die Gullar anfertigt, funktionieren noch wie herkömmliche Bücher, denn ihre Lese- und folglich auch Umblätterrichtung ist, wie in Büchern mit lateinischer Schrift Usus, von links nach rechts. Erst das dritte *Livro-poema fruta* bricht mit dieser herkömmlichen Form des Handhabens von Büchern. Dazu verwendet Gullar Faltungen und Einschnitte, die die Buchseiten in zwei Dreiecke teilen. Hat man das erste Dreieck „umgeblättert“, erscheint zunächst das Wort *flauta* (Flöte) am äußeren Rand der rechten Buchseite. Da auch diese wieder aus einem Dreieck besteht, ist die quadratische Grundform des Buches durch eine Querlinie von rechts oben nach links unten geteilt. Das untere Dreieck ist ebenfalls in der Mitte geteilt, da darunter noch anders geformte Seiten warten. Darauf folgt eine leere Seite. Erst auf der dritten Seite ist wieder ein Wort an gleicher Stelle zu lesen: *prata* (Silber). Danach folgt wieder eine leere Seite und nun muss der Leser die Blätterrichtung verändern und ein Dreieck von links nach rechts umblättern, sodass auf dem letzten, quadratischen Blatt im Zentrum das Wort *fruta* (Frucht) zu lesen ist. Auf phonetischer Ebene ist *fruta* eine lautliche Verschränkung von *prata* (Silber) und *flauta* (Flöte), zu der man erst durch das Umblättern gelangen muss. Semantisch könnten die Wörter unterschiedlicher nicht sein. Durch jeweils eine leere Seite, die sich zwischen den Seiten mit Wörtern befindet, fügt Gullar eine Pause ein. Der Leseprozess wird verzögert, bzw. zeitlich und räumlich ausgedehnt.

Das Gedicht *fruta* funktioniert auf ähnliche Weise wie Oiticicas Raumreliefs. Gullar geht es jedoch nicht um die Farberfahrung, sondern darum, die Semantik des Wortes *fruta* als räumliche Erfahrung performativ herzustellen. Semantik wird dabei nicht mehr *a priori* vorausgesetzt, sondern aktiv durch den Leser konstruiert. Ähnlich wie in Lygia Papes *Poemas Luz*, bleibt *fruta* jedoch ein abstraktes Konzept, das jegliche Art von Früchten bezeichnen kann. Die Wortsemantik wird also einerseits durch den performativen Akt des Umblätterns konkret; da sie jedoch auf einen abstrakten Begriff verweist, bleibt sie gleichzeitig wandelbar. Der Leser vollzieht durch seine manuelle Partizipation den Akt des Fruchtschälens, in dem er die Seiten umblättert und ausfaltet, denn erst wenn er in der Mitte des Buches angekommen ist, erscheint

das Wort *fruta*. Auf sprachlicher Ebene wird aus dem Wort *flauta* über *prata* das Wort *fruta* „herausgeschält“. Die semantischen Assoziationen, die den Worten Flöte und Silber innewohnen, sind zweitrangig. Sie scheinen nur Vehikel zur Formbildung des Wortes *fruta* zu sein. Der Akt des Schälens erhält eine Doppelfunktion. Er ist einerseits das Mittel, um an die Frucht, die essbare Realität, heranzukommen und andererseits, um den Begriff – also das Schriftsymbol für Frucht – zu entdecken. Das heißt, die semantische Bedeutung des Wortes *fruta* wird performativ durch den Leser hergestellt bzw. mimetisch nachvollzogen. Objekt und Wortsinn stehen also in einer sich gegenseitig konstituierenden Relation, die durch die Manipulation des Lesers initiiert wird. Das Wort wird zur konkreten Erfahrung. Darin kippt das Konkrete/Konstruktive auf entscheidende Weise. Der Kunsthistoriker Ariel Jiménez bezeichnete die Herstellungsweise des Buch-Gedichts *fruta* ebenfalls als analog zur Natur, da Gullar es von innen heraus produziere (Gullar und Jiménez 2012, 76). Durch den Prozess des Schälens, den der Leser vornimmt, wird aber auch das ganze Buch zur Frucht.

Für Gullar ergab sich außerdem die partizipative Kraft späterer Werke Hélio Oiticicas und Lygia Clarks als eine logische Konsequenz aus seinen Experimenten mit dem Buch: „De fato, a origem da participação do espectador na obra não poderia ter sido mais natural e simples: nasceu do livro, que é, por definição, um objeto manuseável” (Gullar 2007, 50)¹³⁶. Tatsächlich sind in der ersten neokonkreten Ausstellung noch keine manuell manipulierbaren Werke zu sehen – bis auf Gullars Buch-Gedichte.

Etwa zur gleichen Zeit entstanden auch Lygia Papes *Livro-poemas* (Buch-Gedichte), die jedoch zunächst nicht im Rahmen der neokonkreten Kunst ausgestellt wurden. Pape kam in der gesamten Zeit ihres Schaffens immer wieder auf das Medium Buch zurück. In ihren *Livro-poemas* verbindet die Künstlerin druckgraphische Arbeiten mit Wörtern. Dabei stellt sie „eine Beziehung zwischen der Positionierung der Wörter auf dem Blatt und den Drucken her, um die Bedeutung des Gedichts

136 „Der Ursprung der Beteiligung des Zuschauers am Kunstwerk hätte nicht natürlicher und einfacher sein können: Sie kam vom Buch, das per Definition ein handhabbares Objekt ist.“

auszudrücken“ (Machado 2008, 79). Einige sind sehr direkt und dadurch fast humoristisch. Eines (*Livro-poema*) zeigt zunächst ein weißes Quadrat, das durch einen dicken schwarzen Strich umrandet ist und sich dadurch vom weißen Grund des ebenfalls quadratischen Buches abhebt. Ein senkrechter, durch die Mitte des Blattes (und Quadrates) verlaufender Einschnitt suggeriert, dass der Leser das Buch an dieser Stelle öffnen kann. Wenn er der Leserichtung folgend zuerst die linke Hälfte aufklappt, erscheinen die Wörter *em quebra* (durch den Bruch) in der Mitte der Blatthälfte darunter. Klappt der Leser nun die rechte Seite auf, erscheint dort das Wort *revela* (enthüllt sich). Die Worte verweisen also auf den Akt des Öffnens zurück und verschränken damit den manipulativen Akt des Lesers mit der Bedeutung des Gedichts, sodass in Papes *Livro-poemas* Wortsinn und Objekt sich gegenseitig konstituieren.

Diejenigen *Livro-poemas*, die mit den druckgraphischen Arbeiten der Künstlerin verbunden sind, sind eher philosophischer Natur. Zum Beispiel *cheio/vagar*. Diese *Livro-poemas* bestehen aus einer quadratischen Doppelseite, auf deren linke Seite die Wörter gedruckt sind und auf deren rechte die Graphiken. Das Wort *cheio* (voll) befindet sich in der oberen, linken Hälfte, während *vagar* (frei werden, aber auch Zeit und Muße sowie als Verb herumstreuen) ganz am unteren rechten Rand platziert ist. Die Druckgraphik nimmt die ganze linke Seite ein. Zu sehen ist die senkrecht über das Blatt verlaufende, linienförmige Struktur des Holzes, die jedoch an einigen Stellen so unterbrochen ist, dass dadurch optisch für den Betrachter ein Kreis entsteht. Das vermeintlich dualistische Wortpaar *cheio/vago* (voll/ leer, frei) nimmt durch das stattdessen verwendete und phonetisch sehr ähnliche Verb *vagar* (herumstreuen) Bezug zur optischen Erscheinung des Kreises. Eigentlich entsteht die abgedruckte Struktur des Holzes durch eben diese Dualität voll/leer (imme Sinne von frei von etw.). Durch die Verschiebung der Linien, die sich von der Norm abweichend verhalten (*vagar*), entsteht eine neue Struktur: der Kreis. Der manipulative Akt des Lesens tritt in diesen *Livro-poemas* eher in den Hintergrund, da er für die Gedichtkonstitution nicht relevant ist. Im Zentrum steht die für Pape typische Beziehung zwischen Form und Text, die auch schon in ihren *Poema-objetos* bedeutend war.

Die Haptik des Lesens wird allerdings in den Büchern *Livro da criação* (Buch der Zeit, 1960–61) und *Livro da arquitetura* (Buch der Architektur, 1959–60), die sie wenig später kreiert, zentral. Beide Bücher funktionieren noch annähernd auf die gleiche Art und Weise wie Bücher im herkömmlichen Sinne. Sie bestehen aus Karton-Seiten (< 30 x 30 cm), die zwar nicht gebunden sind, aber einzeln in einem Kästchen oder einer Hülle aus Karton aufbewahrt werden. Anders als Gullar geht Pape jedoch nicht von der Sprache oder dem geschriebenen Wort aus, sondern vom Entfalten der Buchseiten als Dispositiv der aktiv vom Leser/Betrachter vollzogenen Formgenerierung. Papes Bücher kommen daher auch völlig ohne Wörter aus. Die Seiten präsentieren sich zunächst zweidimensional und bedürfen der Manipulation durch den Leser, der nunmehr zum Teilnehmer wird, indem er die geometrischen Formen, die die Seiten enthalten, als kleine Papierskulpturen in den dreidimensionalen Raum entfaltet. Dies funktioniert, anders als etwa bei einem Pop-up-Buch, nicht ohne menschliche Interaktion.

Pape vertritt mit dem *Livro da criação* einen radikalen Ansatz, denn in ihm findet Narration einzig über die Form statt. Wie der Titel bereits suggeriert, erzählt das Buch der Künstlerin zufolge die biblische Schöpfungsgeschichte, jedoch allein durch abstrakte geometrische Formen. Der Ort künstlerischer Praxis, das *Livro da criação*, ist der Platz, an dem Literatur und visuelle Kunst transzendiert werden; denn wenn Form als narrative Dimension auftritt, dann werden Gegensätze wie Form versus Inhalt/Semantik und Raum versus Zeit aufgelöst und miteinander verflochten. An dieser Stelle lässt sich zu Recht fragen: Wenn der Form die Möglichkeit des Erzählens innewohnt, inwiefern kann sie dann noch konkret sein und auf nichts anderes mehr verweisen als sich selbst? Darin scheint zunächst ein Widerspruch zu stecken.

Die Abwesenheit von Text im *Livro da criação* hat zur Folge, dass Bedeutung nur durch die individuelle Erfahrung des „Lesers“ mit der Form generiert wird (Mattar 2003, 68), das heißt, dem Teilnehmer bleibt offen, die Seiten selbst mit Bedeutung zu füllen (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 31). Das Konkrete erwächst aus einem Prozess, nämlich der Interaktion des Zuschauers/Teilnehmers mit den Buchseiten. Pape hat den Konstruktivismus wörtlich verstanden, er manifestiert

sich im *Livro da criação* durch die Konstruktion selbst. Das Konkrete ist die Konkretisierung, die Herstellung der Form durch den „Leser“. Dieses Konzept des Konkreten ist also in höchstem Maße mobil und flexibel und kippt von einem relativ statischen Verständnis (der europäischen Avantgarden) in ein sich stetig wandelndes Gestaltungsprinzip. Schließlich verweist der Name des Werkes auch auf den schöpferischen Akt des Teilnehmers selbst, denn er ist es, der das Buch letztlich zum Entstehen bringt. Die Künstlerin schreibt über ihr Werk:

The first – basic – meaning that arises has led to the formation of the book: the existential experience of man confronting the forces of nature, water, fire, then the major cultural periods, inventions, etc. Being able to attach meaning to the book through the viewer's contribution does not change its meaning, since the book is revealed to each person as novel and unique. [...] There is no historical intention of narrating more or less important facts, but rather, things that touch all humans in an existential or universal sense. (Pape, Borja-Villel und Velázquez 2011, 179)

In dieser Erläuterung erweist sich das Verständnis des Konstruktiven/Konkreten der Künstlerin, ähnlich wie bei Ferreira Gullar, als gleichzeitig universell und individuell und schließt weder eine mögliche Symbolhaftigkeit der konkreten Erfahrung noch semantische Bedeutungen aus. Die Begegnung des Menschen mit den Naturgewalten (Feuer, Wasser und sogar die verschiedenen Kulturperioden) ist gleichzeitig eine konkrete und abstrakte, mythisch aufgeladene Situation (durch die Metapher der Schöpfungsgeschichte), die erst durch die physische Intervention des Lesers auf den Seiten überhaupt hergestellt wird. Zugleich verweist das *Livro da criação* auf die menschliche Erfahrung, die zwar individuell ist, aber universelle Themen anspricht, die jeden Menschen betreffen und daher ansprechen. Für Pape ist daher auch die Verbindung zwischen Mythischem und Konkretem kein Widerspruch, sondern Teil ein und desselben Konzepts. Diese Vorstellung ist auch auf ein bei Ernst Cassirer entlehntes Raumverständnis zurückzuführen, der den ästhetischen und den mythischen Raum als „echten Lebensraum“ bezeichnet, der „aus den Kräften des reinen Gefühls und der Phantasie aufgebaut ist“ (Cassirer 2006, 498). Der Unterschied zwischen den räumlichen Einheiten (mythisch und ästhetisch) bestehe lediglich in der größeren Distanz

zwischen Objekt und Subjekt, die ersterem zu einem „eigenständigen Sein“ verhelfe. Die neokonkreten Künstler haben jedoch gezeigt, dass nicht das Objekt emanzipiert werden muss, sondern die es konstituierenden Strukturelemente – und zwar vor allem über die Auflösung der dualistischen Kategorien Subjekt und Objekt.

Für die Künstlerin Lygia Clark war das Buch als Ort künstlerischer Praxis zwar nicht so zentral wie für ihre Kollegin Lygia Pape und den Dichter und Theoretiker Ferreira Gullar, doch auch sie stellte Arbeiten her, die sich mit dem Buch auseinandersetzen. Sie fertigte ein Künstlerbuch mit mehreren Volumina an, indem sie in Skizzen und Miniaturmodellen aus Pappe, Papier, Schnur oder Kunststoff Werke aus ihrer neokonkreten Phase visuell-haptisch reflektierte und daneben in Texten theoretisch untermauerte (Abb. 35). Das *Livro-obra* (1984) besitzt so viele Volumina wie das portugiesische Alphabet Buchstaben hat. Das Buch wurde zwar bereits 1964 von ihr fertiggestellt, jedoch erst 1984 mit einer sehr geringen Auflage von nur 24 Stück publiziert (Coelho 2010, 194). Die Bücher sind als Leporello gestaltet und jeweils die linke Doppelseite enthält Text, die rechte eine Zeichnung, ein Foto oder etwas Ausgeschnittenes oder Geklebtes. Die gestalteten Seiten sind außerdem bis zu einem gewissen Grad interaktiv bzw. manipulierbar, sodass der Konstruktionsprozess des dargestellten Werkes nachvollzogen werden kann. So sind beispielsweise Studien für ihre *Planos* darin enthalten, die aus verschiedenen aus Buntpapier ausgeschnittenen Teilen bestehen, die der Leser selbst zusammenfügen kann. Wird die Seite aufgeklappt, so ist nur eines der Teile auf der Seite befestigt, die anderen liegen in einer auf der Seite angebrachten Kunststoffhülle durcheinander. Andere Seiten zeigen ihre Gedankengänge zu bestimmten Themen, wie z. B. zur Torsion des Raumes am Beispiel eines Fadens. Die Künstlerin demonstriert dabei verschiedene Torsionsmöglichkeiten durch eine gezeichnete Bleistiftlinie und hat gleichzeitig einen echten Faden auf der Seite angebracht, sodass der Leser ihr Gedankenspiel haptisch nachvollziehen kann.

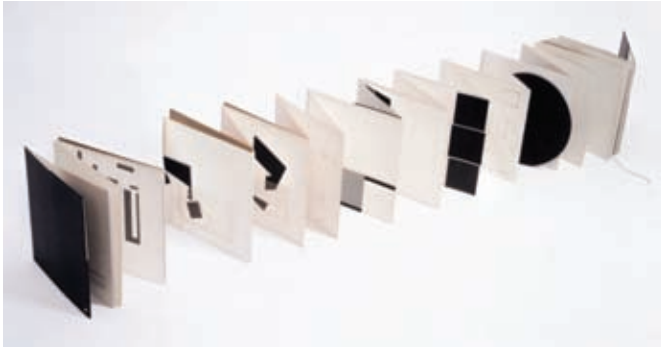


Abb. 35: Lygia Clark, *Livro-obra*, 1964/1983. Ein Volumen, Buchstabe N, Papier, Kunststoff, Karton, Schnur, 21 x 21 x 4 cm, Sammlung Marta und Paulo Kuczynski, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 200).

Es ist anzunehmen, dass Clark ursprünglich gar nicht an eine Publikation gedacht hat, da ihr im Verlauf ihrer Karriere der Gedanke an eine Vermarktung ihrer Arbeiten zunehmend abwegiger erschien (Bessa 2014, 301). Doch nachdem sie 1976 aus ihrem sechsjährigen Pariser Exil zurück nach Rio gegangen war, hatten sich ihre alten Freundes- und Künstlerkreise zerstreut. Die zunehmende Repression in der Militärdiktatur hatte Ende der 1960er Jahre fast alle Kulturschaffenden und Künstler aus dem Land getrieben und nur wenige waren zurückgekommen. Vor diesem Hintergrund ist ihre Zusammenarbeit mit dem Kunsthändler Paulo Klabin zu sehen, der eine retrospektive Ausstellung ihrer neokonkreten Arbeiten auf den Weg brachte, deren zentrales Werk das Künstlerbuch war, welches er selbst publizierte (ibid.).

Da das Buch eine Art reflektierten Rückblick auf ihre neokonkrete Werkphase bietet, ist es nicht verwunderlich, dass sie es als *Livro-Obra* (Buch-Werk) bezeichnete. Es ist Dokumentation und autarkes Werk zugleich. Es katalogisiert Werke und Denkprozesse der Künstlerin und stellt damit eine Gleichzeitigkeit der rationalen und sensoruell-materiellen Ebenen her. Das Buch wird zum Erfahrungs- und Reflexionsraum gleichermaßen. Wie oben bereits erwähnt, hatte auch Oiticica in den 1970er Jahren einen ähnlichen Plan verfolgt. Dieses Bestreben sowie

Clarks Künstlerbuch sind Zeugnisse davon, welch hohen Stellenwert die Künstler der Verquickung von Theorie und Praxis beimaßen und wie wichtig es ihnen war, die Prozesse ihrer Werkgenerierung nachvollziehbar zu gestalten.

1966 fertigte Lygia Clark ein weiteres Buch an, das *Livro sensorial* (Abb. 36). Dieses Buch umfasst mehrere Seiten, die jeweils aus einem Kunststoffumschlag bestehen, in dem sich unterschiedliche vom Menschen gefertigte Materialien und Objekte aus der Natur befinden, wie z. B. Holzstücke, Muscheln, Stahlwolle, Wasser, Steine, Gummibänder. Ähnlich wie in *Lygia Papes Livro da criação* kommt Clarks Tast-Buch ebenfalls ohne Worte aus und der Leser ist dazu angehalten, über die Tasterfahrung der einzelnen Objekte selbst einen Sinn zu kreieren. Da die Kunststoffhüllen-Seiten vollkommen transparent sind, kann das Buch auch rückwärts „gelesen“ werden, sodass dem Leser nicht einmal eine Leserichtung und damit zumindest ein Interpretationsweg vorgegeben ist. Dieser offenbart sich erst auf der letzten Seite, die aus einem Spiegel besteht, sodass sich der Betrachter am Schluss der tastenden Lektüre mit sich selbst konfrontiert sieht. Die Objekte lassen sich zwar in den Hüllen hin und her bewegen, doch herausnehmen kann man sie nicht, sodass die Tasterfahrung immer durch den Kunststoff der Hülle vermittelt bleibt. Auf diese Weise erhält der „Leser“ lediglich einen Eindruck von Größe, Gewicht und Beschaffenheit der zu ertastenden Materialien, die konkrete Oberflächenstruktur bleibt jedoch verborgen. Der Spiegel, der den „Leser“ schließlich auf sich selbst verweist, zeigt jedoch auch nur ein nicht zu ertastendes Bild, die tastbare Oberfläche, die Haut des Menschen, bleibt genauso verborgen wie die Textur der Materialien im Buch. Der Leser „trifft seine Realität und die der Welt, nachdem er bereits alles berührt hat“ (Brett, Herkenhoff und Borja-Villel 1997, 206). Diese Realität zeigt, dass man dem Blick nur bedingt vertrauen kann, denn eine Muschel, die der Leser sieht, fühlt sich in diesem Buch nicht an wie eine Muschel, sondern wie Kunststoff. Auch das Selbst ist nur bedingt jenes, das der „Leser“ auf der letzten Seite im Spiegel erkennen kann, seine wahre Textur verbirgt sich hinter der glatten Oberfläche des Spiegels.



Abb. 36: Lygia Clark, *Livro Sensorial*, 1966. Wasser, Meeresmuschel, Spiegel, Kunststoff, Stein, Metall, Stahlwolle, Associação „O Mundo de Lygia Clark“, Rio de Janeiro (Quelle: Pape, Braja-Villel 2011, 263).

5.1.3 Kisten und Kästen

Neben dem Buch entwickeln einige der Mitglieder der neokonkreten Bewegung auch eine Präferenz für Gefäße und Behältnisse als Orte künstlerischer Praxis. Dies ist besonders in der Endphase der Bewegung der Fall. Ferreira Gullar entwickelt 1959 eine Reihe von Raum-Gedichten (*Poemas espaciais*), wovon einige im Format von Kästchen oder Boxen gestaltet sind. Oiticica entwirft ab 1963 eine

Serie von Behälter-Arbeiten, die in Kisten, Flaschen und Glasbehältern gestaltet sind, und auch Lygia Clark greift, wenn auch selten, auf das Format des Kastens zurück. Lygia Pape entdeckte das Kästchen-Format erst, nachdem sie im Anschluss an die Phase des Neokonkretismus einen Ausflug ins Filmgenre gemacht hatte und sich schließlich wieder konstruktivistischen Arbeiten zuwandte.

Ferreira Gullars Raum-Gedichte bestehen überwiegend aus weißen, quadratischen Holztafeln, in deren Mitte eine kleine Einbuchtung eingelassen ist, auf der eine hölzerne geometrische Form steht (Kubus, Pyramide etc.). Um das Gedicht „lesen“ zu können, muss die geometrische Form angehoben oder beiseitegeschoben werden, denn es ist – nunmehr reduziert auf ein einzelnes Wort – unter dieser Figur versteckt.

Erst das dritte Raum-Gedicht *Não* (Nein) hebt sich von den anderen ab. Es erhält eine räumliche Qualität in dem Sinne, dass es aus einer schwarzen quadratischen Holzbox besteht statt aus Holztafeln. Diese Box muss vom Leser zunächst aufgeklappt werden wie ein Buch oder mehr noch eine Flügeltür, hinter der etwas zu erwarten ist. Auf der weißen Innenseite befindet sich in der Mitte eine Platte in Form eines schwarzen Quadrats, das auf einem der Ecken steht und das auch entnommen werden kann. Darunter kommt ein rotes Quadrat zum Vorschein, auf dem in der Mitte das Wort *Não* steht. Die Rolle des Lesers verändert sich in diesem Prozess entscheidend: Wie ein Archäologe muss er zunächst das Wort *Não* buchstäblich „ent-decken“, indem er mehrere Schichten zunächst anhebt. Die Nicht-Farben Schwarz und Weiß, obgleich sie eine Dichotomie aufbauen, wirken neutral und lassen im Leser Neugierde aufsteigen, herauszufinden, was sich darunter befindet.

Das *Não* (Nein) auf rotem Grund löst dann einen regelrechten Schock aus. Der Leser erfährt leiblich die semantische Bedeutung des Wortes. Er *fühlt*, dass er etwas Verbotenes getan hat, vielleicht ein Geheimnis lüften wollte, zu dem ihn zu Beginn die Neugierde getrieben hat, doch zu dessen Kenntnis er nicht befugt ist. Er fühlt die Zurückweisung, die in der Bedeutung des Nein steckt und die über die rote Untergrundfarbe noch verstärkt wird. Farbe und Form werden in Gullars Raumgedichten zu Vehikeln der Konkretion leiblich erfahrbarer

Semantik, indem sie über haptisch-visuelle Reize die Affektivität des Lesers ansprechen.

Das Raumdichtung *Pássaro* (Vogel) funktioniert auf ganz ähnliche Weise: Es besteht aus einem weißen Kasten, dessen Volumen durch eine weiße Holzplatte in der Mitte geteilt ist. Unter dieser Platte versteckt sich jedoch eine weitere weiße Platte, die herausgezogen werden kann, sodass das Wort *Pássaro* darauf zu lesen ist. Hier aktiviert der Teilnehmer das Gedicht, in dem er den Akt einer Befreiung (des Vogels) vornimmt, von der er jedoch erst im Moment des Lesens erfährt, dass es eine Befreiung ist, also nachträglich. Die Handlung des Teilnehmers in Interaktion mit dem weißen Kasten wird also zur Konkretion des Begriffs Freiheit, die auf affektiver Ebene semantisch durch den Vogel kommuniziert ist. Handlung und Wortsemantik greifen auf eine Weise ineinander, indem sie nur gemeinsam dem Gedicht Bedeutung verleihen können.

Der Künstler Hélio Oiticica begann ab 1963 eine Präferenz für Behältnisse als Medien künstlerischen Ausdrucks zu entwickeln. Zu diesem Zeitpunkt war die neokonkrete Bewegung bereits dabei, sich wieder aufzulösen. Insbesondere Ferreira Gullar begann seine Entwicklung hin zu einem visuell arbeitenden Künstler in Frage zu stellen und damit die Richtung und Arbeitsweise des Neokonkretismus skeptisch zu betrachten (Gullar und Jiménez 2012, 85). Oiticica hingegen war eher enttäuscht über Gullars Kehrtwende, denn er hielt Gullars neokonkrete Arbeiten zwischen Gedicht und visueller Kunst für genial. Die Werkserie der *Bólides* (Feuerbälle/Meteore), die Oiticica ab 1963 schuf, steht zwischen zwei Werkphasen des Künstlers. Insbesondere die frühen *Bólides* stehen noch ganz im Zeichen seiner Erforschung der Farbe – eine Thematik, die ihn während des Neokonkretismus beschäftigte. In späteren *Bólides* wird seine soziokulturelle Ausrichtung auf populärkulturelle Problematiken deutlich, die ihn ab 1964 zunehmend beschäftigten, als der Künstler mit Menschen aus einer der größten Favelas Rio de Janeiros (Mangueira) in Kontakt tritt.

Grundsätzlich lassen sich die *Bólides* in zwei Gruppen unterteilen, die *Bólides-caixas* (Kisten-Feuerball, Abb. 37), die aus Holz gefertigte Behältnisse sind, und die *Bólides-vidros* (Glass-Feuerball, Abb. 38), die aus Glas bestehen. Sie sind – wie auch seine früheren Werkserien – in

den Farben Rot, Gelb und Orange gehalten und laden den Betrachter ein, die Behältnisse zu öffnen. An Scharnieren befestigte Holzplatten können aufgeklappt oder Schubladen herausgezogen werden. Innen findet der Teilnehmer weitere Farbformen, Farbe in Form von Pigmentpulver, bevor sie zum Malen angerührt wird, oder auch nur einen leeren Farbraum. Die Glas-*Bólides* sind nur bedingt zur Interaktion bestimmt und werden von Oiticica vorwiegend entweder als Behältnisse von Farbpigmenten oder Farbflüssigkeiten verwendet. Vor allem in den Box-*Bólides* bedient er sich der Materialien Tüll und Kunststoff und ab 1964 integriert er außerdem Sprachelemente. Über die *Bólides* schrieb Oiticica:



Abb. 37: Hélio Oiticica, *B 4 Bólide caixa 4*, „*Romeu e Julieta*“, 1963. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz und Sperrholz, 60 x 89 x 39,2 cm (offen), Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 267).



Abb. 38: Hélio Oiticica, *B 32 Bólido vidro 15*, 1965–66. Glas, Kunststoffbeutel, Pigment, 46 x 35,8 cm, Umfang: 152 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 291).

Na experiência dos *Bólides* principalmente, sinto-me assim como uma criança que começa a experimentar os objetos para aprender suas qualidades [...]. É o começo da percepção das qualidades específicas dos objetos, só que aqui, evidentemente, trata-se de despir esses objetos existentes, úteis ou não, de suas qualidades conotativas[...]. É a renovação interior, de caráter estético, do nosso mundo gasto de objetos, do nosso cotidiano.¹³⁷ (Oiticica 2008a, 145)

Die *Bólides* markieren nicht nur die Transition zwischen zwei Werkphasen des Künstlers, sondern verleihen dem Objekt in der Kunst in Brasilien eine neue Bedeutung. Oiticica theoretisiert sie nämlich nicht mehr als Objekte, sondern über ihren Existenzstatus, als *Bólido*-Erfahrung.

137 In der Erfahrung mit den *Bólides* fühle ich mich wie ein Kind, das anfängt mit Objekten herumzuxperimentieren, um etwas über ihre Eigenschaften zu erfahren [...] Das ist der Ansatz für die Wahrnehmung der spezifischen Eigenschaften von Objekten, [...] [um sie] ihrer Konnotationen zu entkleiden [...]. Es geht um eine innere, ästhetische Erneuerung unserer alltäglichen Welt und ihrer Gebrauchsgegenstände (Übersetzt in: Oiticica 2013d 145).

Der Name *Bólide* – Feuerball oder auch Meteorit – indiziert bereits die explosive und transformative Natur der Werke, die vor allem als leiblich erfahrbare Artefakte Bedeutung erlangen. Dafür verwendet Oiticica den Begriff Transobjekt (*trans-objeto*), den er von Mário Pedrosa entlehnt hat. Der Kunstkritiker und -theoretiker hatte diesen Namen einst in einer Diskussion über das von Ferreira Gullar erfundene Nicht-Objekt eingeführt, da er der Meinung war, in der bildenden Kunst käme die Transzendenz, die das Nicht-Objekt beinhaltet, eben nicht von der Sprache – wie etwa in Gullars Raumgedichten – sondern vom Objekt selbst (Clark 1997g, 142).

Mit der Bezeichnung Transobjekt meint Oiticica jedoch nicht das Objekt selbst, sondern die Erfahrung, d. h. seine eigene sowie die des Teilnehmers, mit dem Ding. Insbesondere bezogen auf die Glass-*Bólides*, die er nicht selbst baut, sondern für die er bereits gegebene Ding-Strukturen verwendet, grenzt sich Oiticica vom Konzept der Duchamp'schen Readymades ab. Er behauptet, es sei „nicht einfach die Poetisierung des Objekts oder seine Platzierung außerhalb des Alltäglichen, sondern dessen Inkorporation in eine ästhetische Idee“, die seine *Bólides* ausmachen und die damit einen Objektivierungsprozess auslösen, der „zugleich unmittelbar und symbolisch ist“¹³⁸ (Oiticica 2013d, 147). Dementsprechend ist es nicht die Kontextverschiebung, die den *Bólide* zu einem Kunstobjekt macht, sondern seine Ästhetisierung – und zwar sowohl durch den Künstler als auch durch den Betrachter. Denn erst die Interaktion mit dem *Bólide*, das Öffnen und Hineinschauen, ästhetisiert ihn durch diesen Akt der ästhetischen Erfahrung.

An dieser Stelle möchte ich speziell auf denjenigen *Bólide* eingehen, in dem Oiticica auch Schrift verwendet und von dem er im Laufe der Jahre verschiedene Variationen anfertigte. Frederico Coelho zufolge weisen diese Arbeiten bereits auf eine zunehmende Textaffinität des Künstlers hin, denn sie transzendieren bereits die Grenzen zwischen dem Visuellen und dem Textuellen (Coelho 2010, 193). Der erste *Bólide*, den Oiticica *B 1 Bólide caixa 1 “cartesiano”* (1963, Abb. 39) getauft hat, besteht aus einer hölzernen Box, die mit gelber Acrylfarbe bemalt ist und ebenfalls

138 „O que faço ao transformá-lo numa obra não é a simples ‘lirificação’ do objeto, ou situá-lo fora do cotidiano, mas incorporá-lo a uma idéia estética [...] de maneira direta e metafórica”.

zur Interaktion einlädt. Der Teilnehmer kann das Behältnis öffnen und hineingreifen. Der Name des Werkes ist nicht ohne eine gewisse Ironie zu verstehen, denn der partizipative Aspekt des *Bólide*, der dem visuellen Eindruck des Gelb eine leiblich-haptische Komponente hinzufügt, unterminiert gerade die cartesianische Trennung von Körper und Geist.

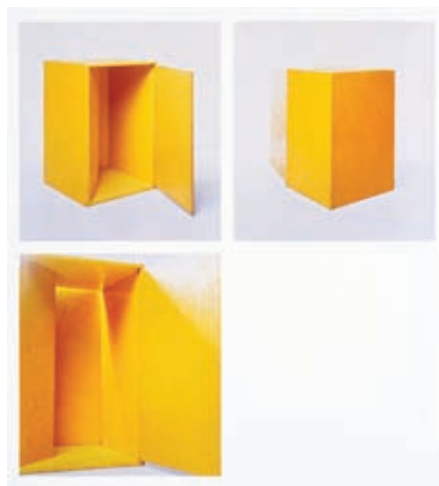


Abb. 39: Hélio Oiticica, *B 1 Bólide caixa 1 „Cartesiano“*, 1963. Temperafarbe mit Polyvinylacetatemulsion auf Sperrholz, 32 x 21,5 x 20,6 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 264).

Nur drei Jahre später kreiert der Künstler eine Variation (*B 30 Bólide caixa 17 „poema caixa“*, Abb. 40) seines ersten *Bólide*, der dieses Mal jedoch auch ein Gedicht beinhaltet: „do meu sangue/do meu suor/este amor viverá“ („Von meinem Blut/von meinem Schweiß/wird diese Liebe leben“). Das Jahr 1964 führt den Künstler zu einem entscheidenden Wendepunkt in seiner Schaffensphase. Nachdem er über einen befreundeten Künstler Kontakt zu Bewohnern der Favela Mangueira aufgenommen hat, beschäftigt er sich in seinen Werken zunehmend mit sozialen Themen. Mangueira war und ist eines der größten Elendsviertel von Rio de Janeiro, das in den 1960er Jahren weitgehend aus un- oder wenig befestigten Behausungen bestand. Die sozialen Klassendifferenzen waren und sind in Brasilien so stark markiert, dass es

für einen Künstler aus der Oberschicht keineswegs selbstverständlich war, ein solches Viertel aufzusuchen. Die Favelas bilden eine andere, eine Parallelwelt zur Stadt, die weitgehend autark funktioniert und selten an die urbanen Strukturen (Strom-, Wasserversorgung, öffentliche Verkehrsmittel sowie öffentliche Plätze oder Parks) angeschlossen ist.



Abb. 40: Hélio Oiticica, *B 30 Bólido caixa 17 „poema-caixa” – Variação do Bólido caixa 1*, 1965–66. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz, Kunststoffplane, Sackleinen, Pigment, 32 x 23 x 21,5 cm, Sammlung Guy Brett, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 289).

Der *B 30 Bólido* ist an den Außenseiten mit bemaltem Sackleinen gespannt und jede Seite der quaderförmigen Box ist in einer anderen Farbe gehalten. Oiticica verwendet hier jedoch nur Grundfarben und Schwarz und Weiß. Öffnet man die Box, so kann ein Kunststoffbeutel mit blauen Farbpigmenten entnommen werden. Er ist an einem transparenten Kunststoffband befestigt, auf dem in gelben Lettern das Gedicht steht. Der Leseakt wird ähnlich wie in den Raumgedichten von Gullar zu einer leiblichen Erfahrung, denn erst wenn der Teilnehmer die Box geöffnet hat und den Beutel mit Farbpigmenten herausnimmt, entfaltet sich das Kunststoffband und das Gedicht wird lesbar. Dabei nimmt die haptische Erfahrbarkeit des Farbbeckens eine zentrale Stellung ein. Der Teilnehmer

kann das Gewicht des Beutels in der Hand spüren und die Materialität der blauen Farbe tritt in seiner Prä-Malphase als Pigmentpuder besonders hervor. Obgleich die *Bólides* einen stark spielerischen Aspekt haben, wird in diesem *Bólide* die Stimmung des Entdeckers getrübt, da das Gedicht eher melancholisch und schwer anmutet. Gleichzeitig kann die im Gedicht beschriebene Anstrengung – repräsentiert durch die Körperflüssigkeiten (Blut, Schweiß) – auch als Allegorie zum performativen Akt des Öffnens und Schließens des *Bólide* gelesen werden. Anders als in Gullars Raumgedichten ist es aber nicht das Wort, dessen semantische Bedeutung über die Form- und Farberfahrung vermittelt wird. Vielmehr bildet der Leseakt des Gedichts nur einen Teil der *Bólide*-Erfahrung. Das Gedicht ist lediglich als weitere Komponente zu verstehen, die den Teilnehmer affiziert und die die Wirkung der Farbe (des blauen Pigmentbeutels) auf emotionaler Ebene verstärkt. Dieser *Bólide* funktioniert daher genau umgekehrt wie Gullars Raumgedichte, denn die semantische Bedeutung des Schriftzuges verstärkt die Farberfahrung bzw. bricht sie. Das Gedicht affiziert den Leser und versetzt ihn in eine „blaue“, melancholische, traurige Stimmung, dessen Konkretion über den Farbbeutel kommuniziert ist. Gleichzeitig kommen in dem Gedicht zwei andersfarbige Flüssigkeiten vor (Blut und Schweiß), die zudem dem menschlichen Körper entstammen und auf diese Weise den Betrachter noch stärker leiblich affizieren. Die Farben werden mit Elementen des Leibes gleichgesetzt (Rot – Blut, Blau – Melancholie, Gelb – Schweiß). Die Aggregatzustände der Stoffe spielen in ihrer Wandelbarkeit eine besondere Rolle. Blut, ursprünglich flüssig, gerinnt zu roter Farbe an der Luft, Schweiß produziert gelbe Flecken, wenn er sich im Stoff festsetzt, und die Melancholie, für die Blau nur eine Metapher ist, wird durch den Pigmentzustand der Farbe besonders prägnant repräsentiert, da der Pigmentbeutel auch ein gewisses Gewicht hat, das wiederum als Metapher für Melancholie steht. Die körperliche Arbeit des Öffnens und Schließens des *Bólide* – Schweiß und Blut – hat sich in die Innen- und Außenwände des *Bólide* eingeschrieben. Im Falle des gelben Sackleins ist das Material sogar von ihr durchdrungen. Der Gefühlszustand der Melancholie wird sowohl auf semantischer (Gedicht) als auch auf materieller (Farbbeutel) Ebene kommuniziert, wobei die metaphorische Verschlüsselung auf beiden Ebenen wirkt, sodass das Gefühl

sowohl leiblich-haptisch als auch geistig-semantic erfahrbar ist. Der Dualismus von Form und Farbe wird dadurch gleichzeitig aufgehoben, denn die blaue Farbe als Pigmentbeutel wird zu einer materiellen Kategorie. Das Mondrian'sche Prinzip der Verwendung reiner Grundfarben zur plastischen konstruktivistischen Gestaltung kippt bei Oiticicas *Bólides* in eine leibliche Symbolordnung dieser Farben, indem sie auf verbaler Ebene kommuniziert und über den Leib erfahren werden.

Den verwendeten Materialien kommt dabei eine besondere Rolle zu. Der *Bólides* ist an zwei Seiten statt mit Holzplatten verschlossen, mit bemaltem Sackleinen (Rot/Gelb) bespannt. Ist das Türchen bereits geöffnet und Licht scheint hinein, kann durch die halbtransparente Struktur des Sackleinens bereits der Schriftzug des Gedichts erahnt werden. Das Gelb der Wände steht in komplementärem Kontrast zu dem Blau der Farbpigmente in dem Kunststoffbeutel. Letzterer hat eine zentrale vermittelnde Funktion als Vehikel haptischer Erfahrbarkeit. Einerseits hält der Beutel den Teilnehmer davon ab, in direkten Kontakt mit den Farbpigmenten zu kommen, und fungiert in diesem Sinne als Mediator zwischen Mensch und Farbe. Andererseits dient das Kunststoffband als durchsichtiger, faltbarer Untergrund für das Gedicht. Um es besser lesen zu können, kann der Teilnehmer seine Hand darunter halten und so einen organischen Untergrund, eine Verbindung zwischen Wort und Mensch erzeugen, die wiederum durch den Kunststoff vermittelt ist. Diese „Barriere“ schafft jedoch gleichzeitig eine Distanz, die das eigentliche Spüren verhindert und den Schmerz ausdrückt, den das Bewusstsein der Trennung zwischen Welt und Ich hervorruft.

In den Jahren zwischen 1965 und 1966 fertigte Oiticica noch zwei weitere Variationen des ersten *Bólides* an, die jedoch keine Schriftzüge enthalten. Ebenfalls Behältnisse in der gleichen Größe, jedoch in Blau/Gelb (*B 29 Bólides caixa 16*, Abb. 41) und Blau/Rot (*B 25 Bólides caixa 14*, Abb. 42) bemalt, enthalten sie eine weitere tastbare Komponente. In dem *Bólides B 29* ist die Rückseite statt mit einer Holz- mit einer Glasplatte verschlossen, hinter der sich Strandmuscheln befinden. Der *Bólides B 25* ist genauso aufgebaut, nur, dass die Glasplatte hinter der zu öffnenden Holztür versteckt ist und statt Muscheln kleine bunte Schaumstofffetzen zeigt. Beide *Bólides* arbeiten damit, das natürliche

Zusammenspiel der Sinne zu irritieren. Oiticica verwendet in beiden Behältnissen stark haptisch aufgeladene Materialien, Muscheln und Schaumstoff, die schon beim Gedanken an sie Erinnerungen an die Erfahrung ihrer materiellen Beschaffenheit hervorrufen. Allerdings wird der Teilnehmer getäuscht, indem er glaubt, die Materialien berühren zu dürfen, durch die Glasplatte jedoch daran gehindert wird. Durch diesen Akt der Unterbrechung sinnlicher Erfahrbarkeit wird jedoch gerade erst die Materialität und ihre sinnliche Wirkkraft in den Vordergrund gestellt. Die Entrückung wirkt gleichsam als besondere Hervorhebung. Das tastbare Material bekommt in den *Bólides* eine zentrale Bedeutung als Träger haptischer Eigenschaften, die bestimmte affektive Prozesse auslösen. Sie sind haptische Räume, die gleichzeitig raum-zeitliche Interferenzen schaffen, indem Berührung zwar in Aussicht gestellt, schließlich aber verweigert wird. Die Hand des Teilnehmers, der hineingreift oder zumindest hineingreifen möchte, wird zum (meist) absenten Bestandteil der Werkkonzeption. Das Konkrete ist in höchstem Maße ins Organische gekippt und mit ihm untrennbar verbunden.

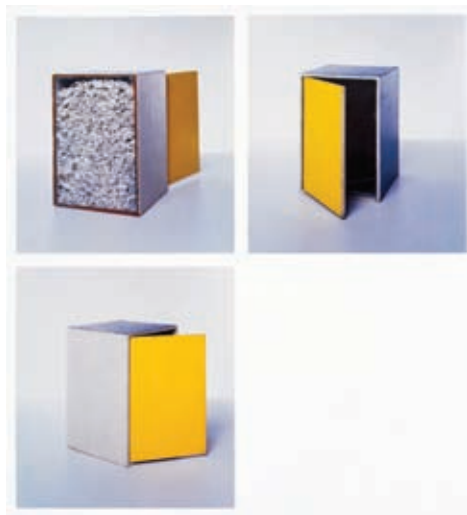


Abb. 41: Hélio Oiticica, *B 29 Bólide caixa 16 – Variação do Bólide caixa 1*, 1966.
 Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz, Glas, Kohle, Strandmuscheln, 32 x 22,7 x 21, 5 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 288).



Abb. 42: Hélio Oiticica, *B 25 Bólide caixa 14 – Variação do Bólide caixa 1*, 1965–66. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Holz, Glas, Polyuretan-Schaum, 95 x 19 x 19 cm, Museum of Fine Arts, Houston (Quelle: Ramírez 2007, 286).

Die Künstlerin Lygia Clark fertigte 1964 die Serie der *Trepantes* (Kletterer) an (Abb. 43). Diese Phase war relativ kurz, verglichen mit anderen Werkserien, die sie über viel längere Zeiträume bearbeitete. Die *Trepantes* (Kletterer) sind aus verschiedenen Metallen (Kupfer, Stahl und Aluminium) gebaut und bestehen in der Regel aus zwei kreisförmigen Platten, in die spiralförmig hineingeschnitten wurde und deren Enden entweder lose oder verdreht miteinander verbunden wurden, sodass ein Möbius-Band-Effekt entsteht. Die *Trepantes* werden in der Regel mit einem unbehandelten Stück Holz oder einem nur grob geschliffenen Baumstumpf, um den sie sich herumwinden oder -wickeln präsentiert. Die *Trepantes*-Baum-Gebilde variieren sehr stark in ihrer Größe (zwischen ein paar Zentimetern und einem ganzen Meter Höhe). Einige werden daher auf dem Boden stehend ausgestellt und sind für

den Betrachter auf Hüfthöhe rezipierbar, andere sind so klein, dass sie an der Wand hängend präsentiert werden. Auf materieller Ebene geht es in den *Trepantes* zunächst um eine dualistische Gegenüberstellung. Rohes, kaum behandeltes Holz, das in seiner Form noch stark an den organischen Materialsponder, den Baum, erinnert, bringt die Künstlerin mit verschiedenen Metallen zusammen, vom Menschen bearbeitete glatte Oberflächen, die spiegeln. Dieser Dualismus wird jedoch auf der formalen Ebene gebrochen. Die spiralförmig eingeschnittenen Metallplatten sind in die verschiedensten Richtungen auseinandergezogen und erinnern kaum noch an ihre ursprünglich geometrische Form, den Kreis. Die Spirale ist zudem die Urform, die dem Lebendigen inneohnt und es ausmacht. Von der spiralförmigen DNA bis hin zur Anordnung der Muskeln in den Extremitäten von Säugetieren und Menschen wiederholt sich diese Form stets wie ein Muster im Organischen. Sie suggeriert außerdem zugleich Bewegung, die der Form bereits eingeschrieben ist. Der Name dieser Werke, *Trepantes* (Kletterer), verweist ebenso auf Bewegung wie auf seine daraus folgende Lebendigkeit. Die Art und Weise, wie die Metallspiralen auf den Baumstümpfen bzw. Ästen drapiert sind, erweist sich ebenfalls als Indikator für Leben; sie scheinen sich am Holz festzuklammern, auf ihm zu sitzen. Doch ist es gerade die dualistische Anordnung des Materials (Holz und Metall), die diese Wirkung unterminiert. In der Gegenüberstellung mit dem materiell Organischen erscheint die Metallspirale nur noch wie ein Imitat des Lebendigen. Ihre glatte und kühle Oberflächenstruktur verweist ebenfalls darauf. Gleichzeitig stellt jedoch die sterile Umgebung des *White Cube* die Seins-Berechtigung des Baumstumpfs und des Asts in Frage. Sie verlieren ihren Status als solche und werden zu Kunstobjekten aus Holz. Die dualistischen Kategorien von organisch und konstruiert erweisen sich als flexibel und unentwirrbar ineinander verwoben.



Abb. 43: Lygia Clark, *Trepante, versão 1*, 1964. Stahl, variable Dimensionen, Private Sammlung, Rio de Janeiro, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 213).

Die *Caixa Trepante* (Box Kletterer, 1965, Abb. 44) fällt aus dieser Serie heraus, denn sie ist das einzige Werk, das weder Holzstück noch Baumstumpf als Stützstruktur benötigt, sondern sich in einer würfelförmigen Box entfaltet. Die Kiste ist zu einer Seite hin geöffnet; der *Trepante* entfaltet sich auf beiden Flächen, der Grundfläche der Box und ihrer verdoppelten Außenfläche (also der eigentlichen Seitenfläche). Sowohl die Kiste als auch der *Trepante* sind aus Kupfer und Blech gearbeitet. Die Künstlerin hat zwei Versionen davon hergestellt, die auch als solche bezeichnet sind. In der Urversion wächst der

Trepante aus der Innenwand des Behältnisses heraus und entfaltet sein erstes Zentrum noch innerhalb der Box. Das zweite Zentrum liegt auf der ausgeklappten Außenseite und das Ende des *Trepante* verschwindet in der Fläche. Würde man die Kiste nun zuklappen, falteten sich die beiden Spiralen wieder zu zwei kreisförmigen Flächen zusammen und lägen übereinander. Die Kreise sind dann jedoch dem Blick des Betrachters entzogen. Eine dualistische Opposition auf materieller Ebene ist im *Caixa Trepante* nicht gegeben, da er ohne Holzelemente auskommt. Die der Spirale innewohnende Bewegung wird hier performativ nachempfunden. Die Auf- und Zuklapp-Bewegung verlebendigt die *Trepantes* in der Kiste, denn sie veranlasst die Transformation zweier Kreise in die sich spiralförmig entfaltenden *Trepantes*. Die Entfaltung des *Trepantes* funktioniert ähnlich wie Gullars Buch-Gedicht *Não*. Erst durch den Akt des Öffnens entsteht Bedeutung, bei Gullar ist es semantische Bedeutung, bei Clark die Formentfaltung. Hatte sie zuvor in den *Casulos* (vgl. Kapitel 3.2.2) die Bildfläche zusammengefaltet, um Dreidimensionalität zu erlangen, ging sie mit den *Trepantes* den Schritt, den ihr neokonkreter Kollege Amilcar de Castro von Beginn an gewählt hatte: die Fläche einschneiden, um so neue dreidimensionale Formen entstehen zu lassen. Anders als Castro, der sich auf Einschnitte in geometrischen Formen – gerade Linie oder Halbkreis – konzentriert hatte, verwendete Clark die Spirale als Grundform und heftete verschiedene spiralförmig eingeschnittene Kreise an den Enden aneinander, zum Teil seitenverkehrt, sodass sie die Form eines Möbius Bands erhalten. Auch nahm sie letztlich keine Faltungen mehr vor, sondern überließ die Form sich selbst. Die Kiste wird zur spatialen Einheit der Formentfaltung, die zwar durch einen potentiellen Teilnehmer initiiert wird, indem er die Kiste öffnet, doch der Entfaltungsprozess ist relativ anarchisch, da durch die Spiralförmigkeit praktisch keine feste Richtung vorgegeben ist.



Abb. 44: Lygia Clark, *Caixa trepante*, 1965. Kupfer, 25 x 50 x 25 cm, Sammlung Eugenio Pacelli P. dos Santos, Associação „O mundo de Lygia Clark“ (Quelle: Butler et al. 2014, 208).

Ein weiterer *Trepante* fällt aus der Reihe des Dialogs mit dem organischen Material des Baumes. Dieser *Trepante* (1965), bestehend aus zwei Kupferspiralen, die jeweils in zwei Richtungen aufgeschnitten wurden, windet sich stattdessen um einen auf der Seitenkante aufgestellten Karton. Dieser hat keinen Deckel, ist also nicht zuklappbar oder anders verschließbar. Er gibt also einen möglichen Raum vor, der eingeschlossen werden könnte, und der *Trepante* kokettiert mit dieser Möglichkeit. Gleichzeitig ist sie jedoch real gar nicht gegeben.

Ein entscheidender Unterschied zu den anderen *Trepantes* stellt die Perforation des Kartonmaterials dar. An drei Stellen durchsticht das

Ende der Spirale den Karton von außen nach innen. Die Konnotation der Materialien ist in diesem *Trepante* invertiert. Der Karton, der, aus Pappe bestehend, eher ephemerer Natur und wenig resistent ist (er wird vom Kupfer perforiert), wirkt im Gegensatz zu den Kupferspiralen – eigentlich aus einem wesentlich resistenteren Material als Pappe – robust und hart. Den Kupferspiralen hingegen, die sehr fein gearbeitet sind, ist eine gewisse Fragilität immanent. Das Wechselspiel zwischen organisch und konstruiert entfaltet sich in diesem *Trepante* auf der Materialebene. Der eigentlich fragile Pappkarton erweist sich als harte geometrische Form, während die Kupferspiralen sich scheinbar weich um ihn herumwinden.

Die sehr variationsreichen Arbeiten, die in diesem Unterkapitel diskutiert wurden, zeigen auf unterschiedliche Weise, wie sie durch die spezifischen Beziehungen, die sie zwischen Materialität, Form und sensorialer Erfahrung aufbauen, das Primat des Konstruktiven/Konkreten in eine Leibperspektive versetzt haben. Zunächst wurde aufgezeigt, wie Sprache und Form in den Arbeiten von Ferreira Gullar und Lygia Pape als Ausdrucksmedien des jeweils anderen eingesetzt werden. Ihre Experimente konzentrierten sich daher auf den Ort, an dem der Signifikant das Signifikat austrägt: das Blatt Papier, das auch eine Fläche ist, und das Buch als ein dreidimensionaler Container. Ausgehend von dem Container als Aktionseinheit der Künstler wurden außerdem Arbeiten von Hélio Oiticica und Lygia Clark untersucht, die sich diesem speziellen Medium widmeten. Die Werkanalyse hat dabei gezeigt, dass vermeintlich dualistisch ausgerichtete Kategorien wie Raum und Zeit organisch und konstruiert in einander verwoben sind und diese Verflechtung das Konstruktive/Konkrete erst zu einer Kippfigur werden lässt.

5.2 Der Leib und der *White Cube* – kulturelle Kodierungen ästhetischer Erfahrbarkeit

Die neokonkreten Arbeiten und insbesondere diejenigen, die eng mit der konkreten Poesie verbunden waren, sind – wie im letzten Unterkapitel

dargelegt wurde – hauptsächlich kleinformatige, „handgerechte“ Objekte, die überwiegend aus fragilen Materialien wie Papier und Karton sowie Sperrholz, Blech und Aluminium gefertigt sind. Ein Großteil dieser Objekte war zudem für die manuelle Interaktion des Betrachters bestimmt. Das konstruktive/konkrete Moment kippt in diesen Arbeiten auf eine Weise, dass der nunmehr zum Akteur gewordene Zuschauer die Objekte über die taktile Manipulation selbst semantisch auflädt. Diese Werke warfen und werfen jedoch die Frage auf, wie sie in einem Ausstellungskontext überhaupt funktionieren können, der – als *White Cube* konzipiert – ein Verhaltensregime oktroyiert, in dem alle anderen Sinne außer dem des Sehens kategorisch ausgeschlossen sind. Das Paradigma des *White Cube* ist im Westen auch nach dem kritischen Essay des Künstlers und Kritikers Brian O’Doherty in den 1970er Jahren im Zentrum kuratorischer Praxis geblieben (Ryan und O’Doherty 2012, 12). Dieses Paradigma ist auch im brasilianischen Kunstkontext etabliert worden. Die taktile Erfahrbarkeit der neokonkreten Werke ist daher in hohem Maße von ihrem Ausstellungskontext abhängig, der zwar in Brasilien wie in Europa auf dem Prinzip des *White Cube* beruht, der jedoch kontextabhängig unterschiedlich konstituiert ist, wie bereits in Kapitel 2.1 beschrieben. Zunächst löst der *White Cube* Kunst aus jeglicher Zugehörigkeit heraus:

The ‚white cube‘ [...] constitutes a synonym for a North American and European art that conceals all social, gender, religious, ethnical differences in the name of aesthetic autonomy and a universal language of forms, thus suppressing the social, national, ethnic, religious, and gender conditions of the origin of art (Weibel 2007, 139).

Diese Herauslösung von Kunst aus jeglicher Kontextualisierung in machtaufgeladenen Zusammenhängen, also aus Geschichte und Gesellschaft generell, um sie einer scheinbar unabhängig davon existierenden universellen Ästhetik zu verschreiben, ist einerseits bereits Ausdruck der Moderne und dem ihr inhärenten Anspruch auf Universalität selbst. Andererseits kann ein solches Unterfangen nur scheitern, da die weiße Zelle als Raum dennoch an irgendeinem spezifischen realen Ort existiert, der sowohl historisch als auch sozial in bestimmte Gefüge eingebunden ist. Damit produziert der *White Cube* vor allem Ausgrenzung,

in dem er das Ästhetische vom Sozialen und Kognitiven trennt (2007, 140).

Der *White Cube* hat sich in Brasilien nicht immer in seiner nord-amerikanisch-europäisch geprägten Konsequenz durchgesetzt, schon allein aufgrund der manchmal prekären räumlichen Situationen, mit denen sich die Künstler konfrontiert sahen. Dennoch testeten gerade die neokonkreten Objekte, die sich im Grenzgebiet zwischen Literatur und Kunst bewegen und durch taktile Aneignung aktiviert werden, die Grenzen des Transformationspotenzials des *White Cube*-Konzeptes aus.

Eine Ausstellung in São Paulo¹³⁹ (2012) widmete sich den Medien Buch und Behälter als Orte künstlerischer Praxis in Brasilien, denn ihre Verwendung lässt sich bis in die Gegenwart verfolgen. Der britische Kunstkritiker Guy Brett stellte in einem Aufsatz im dazugehörigen Katalog folgende zentrale Frage:

The phenomenon is founded in a fascinating paradox. Why, when they were concerned with projecting art out of the gallery and museum into life-situations were Brazilian artists of the avant-garde so interested in these restricted and contained vehicles with their association with the library and the archive. (Brett 2012, 10)

Brett beantwortet diese Frage mit dem gleichen Argument, das häufig verwendet wird, um die konstruktivistischen Tendenzen in Lateinamerika und insbesondere in Brasilien zu erklären. Das Paradoxon entspringe dem Wunsch nach Ordnung in der Konfrontation mit dem „permanenten Chaos“, „der unkontrollierbaren Realität des Kosmos, der Natur oder der Stadt, die uns immer umgibt“ (2012, 10). Konstruktion wird als Heilmittel gegen die als chaotisch-anarchisch erfahrene Realität verstanden.

Diese Interpretation birgt jedoch eine Einschreibung der Kunstpraxis in Diskurse, die festgeschriebene und statische Konstrukte kultureller Differenz zum Ausgangspunkt nehmen, denen diese Arbeit gerade entgegenwirken will. Vielmehr ist es notwendig, die konkreten historischen Ausstellungsbedingungen sowie den Umgang der beteiligten Künstler selbst mit dieser Frage zu untersuchen. Eine kultursensible

139 *Aberto/Fechado: Caixa e livro na Arte Brasileira*, Ausstellung in der Pinacoteca do Estado, São Paulo (20.08.2012–13.1.2013).

Analyse fragt außerdem nach dem Status, den die verwendeten Objekttypen – Buch und Behältnis – in Brasilien in den 1950/60er Jahren besaßen. In einem Land, das über ein relativ kleines Verlagswesen verfügt und Auflagen produziert, die häufig nach kurzer Zeit vergriffen sind und in dem man in den 1950er Jahren ausschließlich erwartungsvoll in die Zukunft blickt, werden Bücher nur bedingt als zuverlässige Speichermedien für Wissen betrachtet. Das Schaffen von Identität durch Praktiken des Konservierens und Archivierens ist historisch zunächst in Europa geprägt worden. Institutionalisierte Archive sind zudem eng mit einer kolonialen Praxis verknüpft. Die Möglichkeit, Wissen – auch über Artefakte – systematisieren und speichern zu können, wurde als eine Form der Machtausübung bzw. –sicherung erkannt. Wie in Kapitel 2.1 bereits dargelegt wurde, ist eine Institutionenbildung in Brasilien vielfach erst in den späten 1940er Jahren begonnen worden. Bücher existieren dort also zunächst in der Gegenwart ihres Herstellungsmomentes und dem Kontakt mit dem Leser.

In diesem Unterkapitel werden daher zunächst die historischen Ausstellungen in den Blick genommen und in einem zweiten Schritt wird darauf eingegangen, wie die Künstler mit der Körperbezogenheit ihrer Arbeiten umgegangen sind.

Zunächst muss angemerkt werden, dass die neokonkreten Künstler nicht alle und auch nicht von Beginn ihrer Bewegung an darauf aus waren, Kunst außerhalb des musealen Kontextes zu positionieren. Die beiden bildhauerisch arbeitenden Künstler der Bewegung, Amilcar de Castro und Franz Weissmann, schufen zwar vorwiegend Skulpturen, die für den öffentlichen Raum gedacht und ohnehin nicht auf das Museum angewiesen waren, doch waren sie auch kaum an der Zuschauerbeteiligung interessiert, wie ihre visuell und poetisch arbeitenden Kollegen (Gullar 2007, 103).

Vielmehr entstanden die künstlerischen Experimente der Neokonkreten bereits in einem institutionalisierten Kontext. Die erste neokonkrete Ausstellung¹⁴⁰ fand im März 1959 im Museum für Moderne

140 Beteiligt waren nur die Künstler, die auch das Manifest unterschrieben hatten: Lygia Clark, Lygia Pape, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Theon Spanudis und Reynaldo Jardim.

Kunst in Rio de Janeiro statt, wo die beteiligten Künstler in den Malklassen von Ivan Serpa ihr Handwerkszeug gelernt und sich mit den Theorien der europäischen Avantgarden vertraut gemacht hatten. Wie bereits in Kapitel 2.1 dargelegt wurde, waren die Museen in Brasilien nach europäischem Vorbild geschaffen worden und übernahmen für die Präsentation moderner Kunst auch den *White Cube* als idealen Ausstellungsraum. Der Künstler und Kunstkritiker Brian O'Doherty schrieb in seinem bereits kanonisierten Text über den *White Cube*, dass dieser den „Gedanken nahelege, dass, während Augen und Verstand in ihm willkommen [seien], dies für raum-greifende Körper nicht [gälte]“ (O'Doherty 1996, 11). Das Museum – und damit auch der *White Cube* – habe jedoch gleichzeitig eine zentrale Rolle in der „Institutionalisierung westlicher Annahmen darüber [gespielt], wie wir Objekte durch kulturelle Prozesse begreifen“ (Edwards, Gosden und Phillips 2006, 3). Gleichzeitig wirkt jedoch die Institutionalisierung des *White Cube* in regional/national geprägten visuellen Kulturen wiederum auf eine Diversifizierung seiner Konzeption.

Die neokonkreten Arbeiten und insbesondere Aspekte körperbezogener Zuschauerintervention sind daher in dem Spannungsverhältnis zu betrachten, das die verschiedenen Wahrnehmungsmöglichkeiten ästhetischer Objekte in Brasilien mit sich bringt. Auf der einen Seite reproduzieren die Museen in dem Land die westliche Hierarchie der Sinne, auf der anderen ist jedoch weder diese Museumspraxis noch das cartesianische Denken, auf dem diese Hierarchie basiert, historisch in Brasilien verwurzelt. Das zeigen die Studien von Serge Guilbaut (1997, 2009), der die unterschiedlichen Vorstellungen herausgearbeitet hat, die der französische Kunstkritiker Leon Degand und seine brasilianischen Mitarbeiter hatten, als sie gemeinsam das erste moderne Kunstmuseum in Brasilien aufbauen wollten. Die Museenlandschaft in Rio und Brasilien generell war zum Zeitpunkt der ersten neokonkreten Ausstellung jedoch längst nicht so stark ausgeprägt wie in Europa und der Grad der Institutionalisierung des gerade einmal zehn Jahre alten MAM-Rio eher gering. Eine kuratorische Instanz gab es nicht und die beteiligten Künstler bauten selbst ihre Ausstellungen auf.

5.2.1 Die neokonkreten Ausstellungen 1959–1961

Insgesamt gab es vier neokonkrete Ausstellungen zwischen 1959 und 1961, wobei offiziell nur drei gezählt werden, da die zweite in Salvador de Bahia als Wiederaufbau der ersten Ausstellung gilt (Galeria de Arte Banerj 1984, ohne). Nachdem die erste im MAM-Rio und die zweite im selben Jahr in Bahia stattfanden, wurde die dritte 1960 im Ministerium für Bildung und Kultur in Rio de Janeiro aufgebaut und die vierte ein Jahr später im Museum für Moderne Kunst in São Paulo. In der ersten neokonkreten Werkschau waren allerdings noch kaum interaktive Werke zu sehen. Sie war beschränkt auf die Unterzeichner des neokonkreten Manifests (Lygia Pape, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Theon Spanudis, Reynaldo Jardim und Ferreira Gullar) und zeigte einige von Papes Holzdrucken (*Tecelares*) und ausgewählte Stücke der Serie *Superfícies moduladas* von Clark. Castro und Weissmann zeigten Skulpturen und die einzigen haptisch rezipierbaren Werke waren Gullars *Livro-poemas*. Es ist bemerkenswert, dass die *Poemas-livros/xilogravuras* und die *Livro-objetos* von Lygia Pape auf dieser Ausstellung nicht zu sehen waren, obwohl sie zwischen 1957 und 1960 entstanden und letztere auch manipulierbar waren. Gender könnte dabei eine wichtige Rolle gespielt haben. Zwar waren zwei Künstlerinnen Mitglieder der neokonkreten und zuvor auch konkreten Bewegung, doch der Bereich der Poesie blieb eindeutig männlich dominiert. Die Dichter der neokonkreten Bewegung waren bis auf Lygia Pape, die eine Zwischenposition einnahm, alle männlich. Ferreira Gullar dominierte sowohl die theoretische Untermauerung der Gruppe als auch den Bereich der Poesie. Pape berichtete in einem Interview, dass sie die *Poemas-livros* zunächst unter einem Pseudonym an das *SDJB* sandte, obwohl sie selbst dort zeitweise arbeitete. Erst als Gullar und Reynaldo Jardim ihre Gedichte für gut und daher für wert befanden, abgedruckt zu werden, gab sie sich als Autorin zu erkennen. (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 14)

Acht Monate nach der Eröffnung der ersten neokonkreten Ausstellung, wurde sie im *Belvedere da Sé* bzw. der *Galeria do Departamento Municipal de Turismo* in Salvador de Bahia gezeigt. In der Zwischenzeit war der Bildhauer Willys de Castro formal der Bewegung beigetreten

und auch die Künstler Hélio Oiticica, Aluísio Carvão sowie die Dichter Carlos Fernando Fortes de Almeida und Cláudio Melo e Souza nahmen an der Ausstellung in Bahia teil. Dort wurden erstmals interaktive Werke wie Lygia Papes *Livro da criação* gezeigt. Insbesondere die dreidimensionalen Werke Lygia Clarks und Hélio Oiticica sorgten in Bahia für Aufmerksamkeit (Midlej 2014, ohne). Der überwiegende Teil der beteiligten Künstler reiste zum Aufbau der Ausstellung an und die Lokalpresse berichtete sogar über die unzulängliche Unterstützung, die sie dabei erhielten.

Lamentavelmente ontem à noite a exposição ainda estava por montar e a falta de qualquer assistência material aqui na Bahia, obrigou os expositores a lavarem com as próprias mãos o chão e as paredes do Turismo e depois levantarem os painéis (*Jornal do Diarios Associados* 1959, 3, zit. nach Midlej 2014).¹⁴¹

Es ist bemerkenswert, dass diese Ausstellung nicht als zweite neokonkrete Ausstellung in die brasilianische Kunstgeschichte eingegangen ist, sondern nur als Variante der ersten, obwohl nicht nur wesentlich mehr Künstler beteiligt waren, sondern auch die Künstler, die ursprünglich das Manifest unterzeichnet hatten, Werke zeigten, die sie erst in den letzten acht Monaten angefertigt hatten und die deshalb in Rio noch gar nicht gezeigt worden waren. Es handelte sich also de facto um eine ganz andere Ausstellung. Dass sie dennoch nicht offiziell als eigenständig in die Kunstgeschichte eingegangen ist, zeugt von der in Brasilien reproduzierten Achse von Zentrum und Peripherie, mit der lange Zeit die Beziehungen zwischen Europa und Lateinamerika beschrieben wurden. Innerhalb Brasiliens verlief diese Achse zwischen dem ökonomisch besser stehenden Süden (allen voran São Paulo, aber auch Rio und Porto Alegre) und dem Norden und Nordosten zu dem auch die Stadt Salvador de Bahia gehört. Dabei hatte die Ausstellung in Bahia besonders große Wirkung. So behauptet der Kunsthistoriker Dilson Midlej, sie sei Ausgangspunkt für Überlegungen zur Einrichtung einer eigenen

141 “Gestern Abend war die Ausstellung leider noch nicht fertig aufgebaut und das Fehlen jeder materiellen Unterstützung hier in Bahia zwang die Aussteller, den Boden und die Wände mit den eigenen Händen zu reinigen und erst dann ihre Werke anzubringen.”

Biennale gewesen, die fünf Jahre später stattfand (2014, ohne). Die Ausstellung in Bahia erweist sich auch deshalb als besonders zentral, weil auf ihr erstmals die wichtigen haptisch erfahrbaren Werke gezeigt wurden. Offenbar gab es außerdem Pläne, die Bahia-Ausstellung nach Deutschland zu holen und in Stuttgart im Rahmen einer internationalen Konkreten Kunstaussstellung zu zeigen (o.A., 14. November 1959).

Die haptischen Arbeiten stießen aber gerade im Publikum eher auf Skepsis. Midlej beschrieb das als ironischen Widerspruch zu den hohen Ansprüchen der Künstler selbst.

O irônico é que ainda que o neoconcretismo pregasse a participação ativa das pessoas, a dificuldade encontrava-se exatamente na aceitação das obras junto ao público, em função da radicalidade das proposições e da pouca artisticidade emanada visualmente pelas peças, artisticidade esta que deve ser aqui entendida como manufatura e elaboração dos elementos plásticos¹⁴² (Midlej 2014, ohne).

In den letzten beiden Ausstellungen der Bewegung in Rio und São Paulo hatte sich die Zusammensetzung der teilnehmenden Künstler bereits vollkommen verändert. Während ursprüngliche Mitglieder wie Franz Weissmann und Theon Spanudis nicht mehr teilnahmen, zeigten stattdessen Willys de Castro, Décio Vieira, Hércules Barsotti, Osmar Dillon und Roberto Pontual ihre Werke. Décio Vieira war bereits Mitglied der Gruppe *Frente* gewesen und hatte Anfang der 1950er Jahre auch an den Malklassen von Ivan Serpa teilgenommen. Seine konkrete Malerei ähnelte der Alfredo Volpis, mit dem er später zusammenarbeitete. Volpi nimmt eine Zwischenposition ein, da seine konstruktivistischen Werke naive Elemente enthalten und ebenso wie Décio Vieiras Malerei geprägt ist vom sichtbaren Pinselstrich und der auffallend häufigen Verwendung von Pastellfarben. Willys de Castro und Hércules Barsotti waren beide Künstler, die in São Paulo lebten und arbeiteten und von dort aus an der Neokonkreten Bewegung teilnahmen. Sie betrieben dort gemeinsam ein Graphikstudio. Barsotti verwendete als Industriechemiker nur flüchtig

142 „Obwohl der Neokonkretismus die aktive Beteiligung der Zuschauer predigt, befand sich die Schwierigkeit ironischerweise gerade in der Anerkennung der Arbeiten durch das Publikum aufgrund ihrer Radikalität und des (vermeintlich) fehlenden visuell-ästhetischen Anspruchs der Arbeiten.“

aufgetragene Farben und trat eher durch seine ungewöhnliche Formatwahl bei den Leinwänden hervor (Rauten, Hexagone etc.). De Castro fertigte in der neokonkreten Zeit die Serie der *Objetos ativos* an, mit Ölfarbe bemalte geometrische Holzobjekte (Kuben, Quader), auf denen er optische Täuschungen zwischen Zwei- und Dreidimensionalität hervorrief. Osmar Dillon war – ähnlich wie Lygia Pape – sowohl Dichter als auch Maler und versuchte um 1960, die beiden Medien zu verbinden, woraufhin er von Ferreira Gullar eingeladen wurde, an den neokonkreten Ausstellungen teilzunehmen. Roberto Pontual war als Dichter vertreten, machte sich später jedoch vor allem als Kunstkritiker einen Namen.

1960 erreichte die Präsenz konkreter Kunst der landeseigenen Produktion einen Höhepunkt. Neben der neokonkreten Ausstellung war im MAM-Rio eine Retrospektive der konkreten Arbeiten der Gruppe *Ruptura* aus São Paulo zu sehen (Bottallo 2011, 112). Im Gegensatz zur Ausstellung in São Paulo 1961, die verrissen und kaum wahrgenommen wurde, löste die Werkschau der neokonkreten Künstler in Rio positive Reaktionen aus (vor allem der Kunstkritiker Mario Barata schrieb ausführlich im *Suplemento Literário* des *Diário de Notícias* über die Ausstellungen (Gullar 2015, 203–8), nicht zuletzt auch deshalb, weil Ferreira Gullar eine ausführliche Kritik im *SDJB* veröffentlichte (Gullar, 12. November 1960).

5.2.2 Der Umgang der Künstler mit taktiler Erfahrbarkeit

Die Frage nach der möglichen taktilen Rezeption einiger neokonkreter Werke beschäftigte auch die Künstler selbst. Sie hatten durchaus ein ambivalentes Verhältnis dazu, wohin ihre Experimente führen würden und welche Implikationen damit verbunden waren. Lygia Papes *Livro-objetos* sowie die *Livro-poemas* und die Serie der Bücher, in denen sie ihre konkreten Druckgraphiken den Gedichten aus dieser Zeit gegenüberstellt, wurden zuerst 1957 in der Redaktion des *Jornal do Brasil* präsentiert und erst in der zweiten Neokonkreten Ausstellung in Rio de Janeiro 1960 auch öffentlich ausgestellt. Allerdings wurden die *Livro-objetos* in dieser Ausstellung auch an der Wand hängend ausgestellt, wo

sie nicht per Hand manipuliert werden konnten (Machado 2008, 80). Auch Ferreira Gullar räumt ein, dass die aktive Zuschauerbeteiligung zu einem nahezu unlösbaren Problem wird.

Não obstante, a efetiva participação do espectador implica, no caso dos Bichos de Lygia Clark, por exemplo, problema de difícil solução: é que a manipulação dessas obras e as placas de metal se articulam mediante frágeis dobradiças. Deste modo, a participação se mantém como uma possibilidade virtual. (Gullar 2007, 102)

Auch Lygia Pape behauptete in einem Interview, es sei schmerzhaft für sie zu sehen, dass das Buch der Schöpfung (*Livro da criação*) in den Händen der Ausstellungsbesucher langsam „zerfledderte“, vor allem, da sie nur eine einzige Kopie davon angefertigt hatte. Sie hätte darüber nachgedacht, Repliken oder Prototypen aus haltbarerem Material für zukünftige Ausstellungen herzustellen. (Mattar 2003, 96) Zunächst hatte sie für jede erneute Ausstellung eine weitere Kopie des *Livro da criação* per Hand angefertigt und die durch Intervention zerstörte Version weggeworfen (Pape, L. Carneiro und Pradilla 1998, 34). Gleichzeitig wollte sie aber auf keinen Fall auf die Manipulierbarkeit der Buchseiten verzichten, da sie dies als zentral für ihre Arbeit empfand. Schließlich entstand eine Edition von drei (gleichen) Büchern und zwei Prototypen, die die Künstlerin selbst behielt (ibid.). Es muss außerdem beachtet werden, dass die neokonkreten Ausstellungen eher klein und überschaubar waren¹⁴³. Die Künstler waren von Anfang an nicht auf eine Vermarktung oder einen möglichen Verkauf ihrer Werke aus, denn von der Existenz eines Kunstmarktes kann in Brasilien Ende der 1950er Jahre kaum die Rede sein. Daher zeugen die verwendeten Materialien, das Kleinformat und die Möglichkeit des Anfassens bestimmter Werke auch von den damaligen Produktionsbedingungen in Brasilien und dem eher geringen Aquisitions Potenzial der Künstler.

Für die neokonkrete Ausstellung löste Pape das Problem zunächst, indem sie die Seiten einzeln herausnahm und im Stadtraum von Rio de Janeiro an einem Ort und in einem bestimmten Kontext fotografierte,

143 Die erste neokonkrete Ausstellung bestand aus 63 Objekten und 11 ausgestellten Gedichten. Für die weiteren neokonkreten Ausstellungen sind kein Katalog und daher auch keine konkreten Zahlen überliefert.

welcher die semantische Bedeutung der Seite in der Schöpfungsgeschichte hervorhob. Dabei kam den Lichtverhältnissen während des Fotografierens eine wichtige Rolle zu. In der Seite *Luz* ist dies besonders markant. *Luz* besteht lediglich aus einer gelben Fläche, aus der in der Mitte ein quadratisches Loch herausgeschnitten wurde. Auf dem Foto hält die Künstlerin die Platte gegen die Sonne und ein Lichtstrahl fällt durch den Ausschnitt und hinterlässt im Schatten der gesamten Seite einen quadratischen Sonnenfleck. *Luz* und das Sonnenlicht stellen das Bild her, das auf dem Foto gezeigt wird. *Luz* wird so überhaupt erst semantisch aufgeladen, eine Wirkung, die ein potentieller Ausstellungsbesucher im *White Cube* kaum in gleicher Weise erzeugen konnte. Das künstliche Licht der Präsentationsräume würde nicht die gleiche Wirkung bieten.

Acht Jahre später, als sich die Künstlerin bereits dem Medium Film zugewandt hatte und verschiedene Filme drehte, fertigte sie außerdem einen Film vom Buch der Schöpfung an, in dem sie selbst die Seiten manipuliert und dabei den Text aus dem Off spricht, den sie für die Vorstellung des Buches während der Vernissage der neokonkreten Ausstellung geschrieben hatte und der die Schöpfungsgeschichte poetisch wiedergibt. Auf diese Weise hat die Künstlerin zwar eine Möglichkeit gefunden, den ursprünglichen Sinn dieses Werkes festzuhalten, aber gleichzeitig ihre eigentliche Intention aufgegeben. Der Betrachter/Teilnehmer sollte selbst das Buch kreieren und seine eigene „Schöpfungsgeschichte“ herstellen. Durch den gesprochenen Text auf dem Video ist das Buch nun doch auf die biblische Schöpfungsgeschichte festgeschrieben und die fehlende taktile Intervention verunmöglicht die ursprünglich intendierte Erkenntnisweise.

Als Sammlungsstück im MoMA New York ist das Buch der Schöpfung mittlerweile Teil des internationalen Kanons moderner Kunst geworden und nur noch in einer Vitrine zu betrachten. Der Film fungiert als Hilfsmittel zur Überbrückung der zeitlichen Diskrepanz zwischen Herstellungsmoment und aktuellem Ausstellungsmoment. Doch die Frage ist, ob das eigentliche Werk, das Buch, nicht vielmehr zur bloßen dinglichen Dokumentation seiner selbst geworden ist. Andererseits ist es kaum möglich, diese Art von Werk anders dem „Zahn der Zeit“ zu entreißen, als es seiner ursprünglichen Bedeutung zu berauben und dem

Ausstellungsbesucher erneut rein visuell erfahrbar zu präsentieren. Doch dabei stellt sich die Frage: Ist in diesem Falle die Dokumentation nicht ausreichend? Wozu ist es noch notwendig weiterhin vorzugeben, es handle sich um das eigentliche Werk, wenn es seine ursprüngliche Bedeutung längst eingebüßt hat? Das Verhaltensregime des *White Cube* wirkt hier gemeinsam mit dem internationalen Kunstmarkt weiter. Werke, die nicht in diesen Kontext hineinpassen, werden zu solchen gemacht: Das *Livro de criação* in der Vitrine ist zu einem auratischen Objekt à la Benjamin verkommen, das nur noch visuell bewundert werden darf.

Insbesondere Lygia Clark und Hélio Oiticica wurden für ihre materiell ephemeren Arbeiten der späten 1960er und 1970er Jahre bekannt. Clark widmete sich in ihrem Pariser Exil (1970–78) mit ihren Kunststudenten an der Sorbonne performativen Experimenten, während Oiticica zunehmend Environments gestaltete, die er als Vorschläge, später auch als Programme bezeichnete. Vor allem für Oiticica war jedoch die Präservierung seiner Werke von zentraler Bedeutung. Er fertigte detaillierte Skizzen von seinen Objekten an und hinterließ konkrete Beschreibungen zum Nach- und Aufbau seiner Werke in Gallerieräumen. Zu Beginn seiner Schaffenszeit war er noch nicht an einer Überwindung des *White Cube* interessiert. 1960 schrieb der Künstler über seine Serie der weißen *Bilaterais*: „Branco em cima, branco em baixo; quisera ver um quadro meu numa sala vazia, toda cinza claro. Só aí creio que viverá em plenitude“¹⁴⁴ (Oiticica 2008j, 78).

Als Ferreira Gullar 1961 zu dem Schluss kam, dass die neokonkreten Experimente in eine Sackgasse geführt hatten, schlug er verschiedene Endszenarien vor, um den Bruch öffentlich zu machen. Als eine Art „terroristischer Akt“ wollte Gullar die Objekte der neokonkreten Künstler bei Nacht im Stadtraum von Rio verteilen, „sodass die Menschen diese merkwürdigen Objekte auf den Straßen, in den Parks und öffentlichen Plätzen verstreut vorfinden, wenn sie erwachten“ (Gullar und Jiménez 2012, 85). Oiticica reagierte mit entschiedener Ablehnung auf diese Idee, er hielt Gullars Vorschlag für völlig verrückt. Vor allem

144 “Weiß oben, Weiß unten; ich würde gerne eines meiner Bilder in einem leeren Raum sehen, der vollkommen Hellgrau gestaltet ist. Nur dort glaube ich, würde es sich vollkommen entfalten.”

aber soll er Bedenken gegenüber dieser Idee geäußert haben, da die Menschen die Objekte mit großer Wahrscheinlichkeit zerstören würden (ibid.). In dieser Debatte zeigt sich das Dilemma der neokonkreten Künstler besonders deutlich. Das Bedürfnis, den Betrachter taktil partizipieren zu lassen und der damit einhergehend schwindenden Bedeutung des Objektes als dingliche Präsenz der Kunst kollidiert mit dem Wunsch, die eigenen Werke zu konservieren und dokumentieren. Papes Fotografien der Seiten des *Livro de criação* zeugen von einem Versuch, diese Bedürfnisse zu vereinen.

Gullar ging jedoch noch einen Schritt weiter. Er schlug vor, eine letzte einstündige Ausstellung zu organisieren, die im Moment der Schließung explodieren und schließlich die gezeigten Werke vernichten würde (ibid.). Diese Ausstellung fand niemals statt, denn seine neokonkreten Kollegen waren damit nicht einverstanden. Letztendlich führte die Diskrepanz zwischen dem Anspruch, ihre Werke für die Nachwelt zu konservieren, und der Idee der Zuschauerbeteiligung zum Bruch zwischen den Künstlern und Dichtern. Während Oiticica, Clark und Pape durch diese Diskrepanz zu noch radikaleren Werkentwürfen fanden, führte sie Gullar in eine Krise. Er distanzierte sich von den Zielen und Arbeitsweisen der Avantgarde und betrachtete seine Arbeit „am Rande der Sprache“ als Endpunkt, die für ihn nur zur „Auflösung der Poesie“ selbst führen konnte (Gullar und Jiménez 2012, 85). Dabei spielten auch praktische Überlegungen eine Rolle. „Was I going to continue constructing architectural spaces and objects I didn't even have a place to store?“ (ibid.).

Das Werk *Vergrabenes Gedicht* (*Poema enterrado*, 1959) kann bereits als paradigmatisch für den Höhe- und Wendepunkt in Gullars Arbeit betrachtet werden. Mit dieser Gedicht-Installation bewegte er sich nicht nur am Rande der Sprache, sondern war auf dem besten Wege, sich in einen bildenden Künstler zu verwandeln, wie er selbst feststellte (Gullar und Jiménez 2012, 85). Bemerkenswert an dieser Installation ist jedoch vor allem, dass Gullar dabei den Ausstellungsraum gleich mitkonzipierte. Der „Leser-Besucher“ – dieses Wort verwendet Gullar selbst – betritt über eine Treppe einen unterirdischen, quadratischen, weißen Raum (3 x 3m), wortwörtlich einen *White Cube*, in dessen Mitte

ein roter Würfel (50 x 50cm) auf dem Boden steht, dessen Unterseite offen ist bzw. fehlt. In einem kleinen Vorraum fand der Leser-Besucher zunächst die Verhaltensanweisungen vor. Er ist dazu angehalten, den Würfel anzuheben, unter dem sich zwei weitere Würfel (grün, 30 x 30cm, weiß, 10 x 10cm) verbergen, die, dem Matroschka-Prinzip folgend, als jeweils kleinere Version des vorherigen ineinander stehen. Unter dem letzten, dem weißen Würfel, ist das Wort *rejuvenesça* („verjüngen“ im Imperativ) versteckt. Der Aufruf zum Verjüngen kann auch als radikale Haltung Gullars zur Erneuerung der Kunst gelesen werden. Bedeutungen von Kunstwerken müssen generell immer wieder aufs Neue performativ hergestellt werden, und Gullar will den Leser zu genau einer solchen Aushandlung anhalten.

Nachdem der Leser-Besucher das Wort gelesen hat, sollte er die Würfel wieder in die Ausgangsposition zurückstellen und noch in dem Raum verweilen. Der Ausstellungsraum ist zugleich Teil des Gedichts und der Leser-Besucher penetriert diesen körperlich, er betritt das Gedicht, sodass der Leseakt nur noch ein Teil der Gedichtrezeption ist. Die taktile Erfahrung des Anhebens der Würfel sowie die Raumerfahrung im *White Cube* tragen gleichwertig zum Verständnis des Gedichtes bei. Auf diese Weise hat Gullar nicht nur die vollständige leibliche Integration des Leser-Besuchers in das Gedicht geschaffen, sondern auch den Ausstellungsraum der Moderne in das Gedicht integriert. Dennoch benötigt auch der scheinbar zeit- und ortlose *White Cube* letztendlich einen Platz in der Welt, an dem er konstruiert werden kann. Dieser sollte im *Poema enterrado* unterirdisch sein. Der *White Cube* muss gleichsam begraben werden, damit neue Kunst daraus hervorgehen kann (*rejuvenesça*), die einzig vom Leser-Besucher aktiviert wird. Eine solche Installation hat schwerlich Platz in einem Museum – es wäre paradox, das Begräbnis des *White Cube* im *White Cube* zu zelebrieren. Die Installation wurde zunächst auch nur als Konzeption im *Jornal do Brasil* veröffentlicht. Doch was für Gullar das Ende der Poesie und der Kunst und eine Krise bedeutete, eröffnete Oiticica einen neuen Weg. Er war so begeistert von Gullars *Poema enterrado*, dass er seinen Vater überredete, die Installation im Garten seines neuen Hauses aufzubauen (Gullar und Jiménez 2012, 84). Dass der unterirdische *White Cube* am Tag der Einweihung durch

einen tropischen Regenguss geflutet und zerstört wurde (ibid.), mutet wie Ironie des Schicksals an. Schließlich bekam Gullar doch noch seine öffentliche Zerstörungszeremonie, die für ihn den Endpunkt seiner neokonkreten Phase darstellte. Dennoch ist davon auszugehen, dass auch ihm die neokonkreten Arbeiten nicht egal waren. Schließlich wird die Konzeption des *Poema enterrado* immer wieder abgedruckt (Gullar 2007; Gullar und Jiménez 2012) und er selbst bezeichnet es selbstbewusst als „einen der reichsten Beiträge, den der Neokonkretismus für die westliche Kunst geleistet hat“ (Gullar und Jiménez 2012, 86).

5.3 Konklusion

In diesem Kapitel standen die haptisch-leiblich rezipierbaren Werke der neokonkreten Künstler im Zentrum der Betrachtung. Es wurde die spezielle Beziehung zwischen Text und bildender Kunst der neokonkreten Objekte herausgearbeitet, um aufzuzeigen, wie die Verbindung beider Genres über die haptische Aneignung durch den Betrachter die Idee des Konkreten/Konstruktivistischen in einer Weise umwerten, sodass leiblich-körperliche Partizipation in konkreter Kunst möglich wird. Damit diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen überhaupt stattfinden konnte, war die Beziehung zwischen Künstlern und Dichtern essentiell, da sich beide Genres in einer bisher nicht dagewesenen Form gegenseitig befruchteten. Über den Symbolcharakter von Schrift hinaus, den die konkreten Dichter bereits für sich entdeckt hatten, wählten die Neokonkreten stattdessen einen Zugang über den Tastsinn und die tastbare Dimension von Literatur (Buch, Papier), um Bedeutung – sowohl von Worten als auch von Formen – leiblich erfahrbar zu gestalten.

Während Ferreira Gullar sich als Dichter der visuellen Kunst annäherte und seine Poesie dem Tastsinn öffnete, gingen Hélio Oiticica und Lygia Clark den umgekehrten Weg. Oiticica integrierte Poesie in einige seiner Werke und Clark verwendete das Buch als Ausdrucksort ihrer künstlerischen Praxis, ohne dabei jedoch Text zu benötigen. Lygia

Pape, die sich von vornherein als Dichterin und Künstlerin verstand, fusionierte beide Genres über ihre verschiedenen Buchobjekte, die teilweise mit und teilweise ohne Schrift operieren. Sowohl Clark als auch Pape arbeiteten mit dem Buch als Träger und Behältnis von Symbolen, die auf Bedeutungsstrukturen verweisen, ohne dabei jedoch auf Text zurückzugreifen. Vielmehr übertragen sie die ursprünglich als Text konzipierten Symbole, die normalerweise in einem Buch zu finden sind, auf Formen (Pape) und Materialien (Clark), die haptisch erfahrbar ebenso Bedeutung generieren wie Buchstabensymbole.

Im zweiten Teil sind die historischen neokonkreten Ausstellungen in den Blick genommen worden, um ihre ambivalente Dynamik und die spezifischen Situationen, in denen die diskutierten Werke entstanden sind, aufzuzeigen. In der Analyse der Positionen der Künstler im Umgang mit der *White-Cube*-Problematik in Bezug auf ihre haptisch-leiblich rezipierbaren Werke stellte sich heraus, dass die Künstler selbst keine klare Vorstellung von allen Implikationen besaßen, die ihre Werke im Ausstellungskontext hervorbringen, und selbst höchst ambivalent agierten. Diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist der spezifischen Situation der 1950/1960er Jahre in Rio zuzuschreiben. Diese Zeit war einerseits geprägt von der Übernahme europäischer Prämissen in der Kunstpräsentation, die sich teilweise in den neu gegründeten Kunstmuseen (MAM-RJ, MASP, MAM-SP, MAC) äußerte. Andererseits wurden zunehmend eigene, lokal und teilweise sogar von den Künstlern selbst entwickelte Ausstellungskonzepte umgesetzt, wie etwa die Präsentation der überwiegend europäischen Meisterwerke der Sammlung Chateaubriand im MASP, die, anstatt an Wänden, an durchsichtigen Glasplatten hingen und vom Betrachter umrundet werden konnten. Zudem entwickelten die neokonkreten Künstler ihre haptisch rezipierbaren Werke auch aus der konkreten Erfahrung heraus, dass die aus Europa importierten Konzepte und Ideen nicht ohne Transformation und Adaption an die lokalen Gegebenheiten funktionieren konnten. Darüber hinaus erweist sich das ambivalente Verhältnis sowohl der Ausstellungskontexte als auch der Künstler selbst zur Berührbarkeit ihrer Arbeiten als Spiegel des Spannungsverhältnisses zwischen Institution und Werk, das gerade die Ästhetik der Taktilität, wie sie mit Diaconu zu Beginn des Kapitels entwickelt wurde, ausmacht.

6 Leibliche Haptik, sprachliche Semantik und Konstruktivismus: *vontade construtiva* und *arte concreta semântica*

Der Übergang von den 1950er zu den 1960er Jahren in Brasilien wird meist als durch eine scharfe Zäsur sowohl auf kultureller als auch auf politischer Ebene geprägt beschrieben (Calirman 2012). Tatsächlich fand diese Zäsur schrittweise statt, beginnend mit einem Regierungswechsel 1960, gefolgt von einem Militärputsch 1964 und der Verschärfung der Repressionen der Militärdiktatur ab 1968, die auch das kulturelle und künstlerische Feld stark betrafen. Die Jahre vor dem Putsch zeichneten sich vor allem durch politische Instabilität aus. Nach dem Ende der Regierungszeit Juscelino Kubitscheks (1956–1960), die – verglichen mit den Jahren zuvor – relativ stabil und von einem wirtschaftlichen Aufschwung begleitet war, folgte der Präsident Jânio da Silva Quadros, der jedoch bereits wenige Monate später wieder zurücktrat. Sein Amt wurde daraufhin von seinem Vizepräsidenten João Goulart übernommen. Der eher links ausgerichtete, im Volksmund Jango genannte Präsident hatte sowohl die katholische Kirche als auch das Militär zur Opposition. Vom wirtschaftlichen Aufschwung der Kubitschek-Ära war wenig übrig geblieben. Goulart hatte stattdessen mit einer drastisch voranschreitenden Inflation und wirtschaftlicher Stagnation zu kämpfen. Zu einer dramatischen Wende kam es jedoch erst 1964, als das Militär einen Putsch durchführte und eine autoritäre Diktatur etablierte, die über zwanzig Jahre andauern sollte.

Auf kultureller Ebene zeichnete sich bereits mit dem Abdanken Kubitscheks eine Richtungsänderung ab. Als eine der letzten Amtshandlungen hatte der Präsident die neue Hauptstadt Brasília eingeweiht, die den Höhepunkt der modernen brasilianischen Architektur darstellte. Die eher kritische internationale Rezeption des Bauprojekts verdrängte die einstmals bewunderten Architekten aus dem internationalen

Blickfeld. Mit Kubitscheks Abdanken endete auch die Zeit, in der die konkrete Kunst neben der Architektur als nationale Ideologie zur Bebilderung des Fortschritts fungierte.

Die politischen Veränderungen der Folgejahre zeigten ihre Auswirkungen auch im Bereich der Kunst. 1961 deklarierte Ferreira Gullar, der als ihr Sprachrohr fungierende Dichter und Theoretiker, die neokonkrete Bewegung für beendet. Nachdem er den Posten des Direktors der *Fundação Cultural da Brasília* angenommen und in die neue Hauptstadt umgezogen war, fanden keine gemeinsamen Ausstellungen der neokonkreten Künstler mehr statt. Fast zeitgleich wurde das Publikationsorgan des Neokonkretismus, die Sonntagskulturbeilage des *Jornal do Brasil* (SDJB), eingestellt. Insgesamt hatte sich das nationale Panorama der Kunstszene diversifiziert und an Einheitlichkeit verloren, wobei die neuen technischen Möglichkeiten und Materialien zu dieser Veränderung beitrugen. Der Einfluss von Fernsehen und Printmedien mit großen Bilddrucken nahm stetig zu. Außerdem wurde in den 1960er Jahren der Einfluss der nordamerikanischen Massenkultur immer stärker und verdrängte zunehmend die ausschließliche Fixierung auf Europa als kulturellen Referenzpunkt der oberen Schichte. Eine wachsende Auseinandersetzung mit Massenmedien und nordamerikanisch geprägter Massenkultur ersetzte allmählich die formale Suche nach Universalität. Dennoch setzte sich – insbesondere bei den Künstlern, die zuvor an den konstruktiv-konkreten Gruppierungen teilgenommen hatten – eine konstruktivistische Tendenz fort, die sich bis in die zeitgenössische Kunstpraxis verfolgen lässt (Kudielka 2010). Nachdem Ferreira Gullar Rio de Janeiro verlassen hatte, übernahm Hélio Oiticica zunehmend die Rolle des Theoretikers. Er veröffentlichte im Verlauf der 1960er Jahre verschiedene Texte in Zeitschriften und Ausstellungskatalogen, in denen er das Konstruktive immer wieder als in der brasilianischen Kunst fortdauernd präsent Konzept betont. Die französische Kunsthistorikerin Anna Dezeuze behauptet außerdem, Oiticicas Arbeiten aus den 1960er Jahren könnten sowohl als „Extensionen des neokonkreten Projekts“ als auch als „Versuch ihre Mängel zu überwinden“ gelesen werden (Dezeuze

2004, 64)¹⁴⁵. 1963 hatte Waldemar Cordeiro, der Wortführer der Gruppe *Ruptura*, der Gruppe konkreter Künstler in São Paulo, das Ende der „arte concreta histórica“ deklariert, gleichzeitig jedoch das Konzept der „arte concreta semântica“ ins Leben gerufen (Couto 2012, 75).

Ab Mitte der 1960er Jahre wurde die Kunst in Brasilien zunehmend zum Ort politischen Aktivismus', einerseits, weil die starke Repression der Militärdiktatur andere Formen des Protests unterband, andererseits, weil das künstlerische Feld bis 1968 noch Freiheiten des Ausdrucks besaß, die auf anderen Ebenen bereits nicht mehr existierten. Diese relative Freiheit des kulturellen Feldes blieb jedoch eine Besonderheit der frühen Diktatur-Jahre und ist erstaunlich, da es vor allem von linksgerichteten Intellektuellen und Künstlern besetzt war. So entwickelten vor allem junge Künstler in diesen Jahren eine explizite Bildersprache, die die repressiven Praktiken der Diktatur kritisierte und teilweise mit klaren sprachlichen Botschaften arbeitete. Neue, junge Künstler wie beispielsweise Antonio Dias, Antonio Manuel, Marcello Nitsche, Rubens Gerchman oder Wesley Duke Lee hatten begonnen, sich wieder mit figurativer Kunst zu beschäftigen. Gleichzeitig verfolgten diese Künstler jedoch auch die von den neokonkreten Künstlern begonnene Auflösung der traditionellen Genres – Malerei, Skulptur etc. – weiter. In Rio fand im MAM-Rio die Ausstellung *Opiniã 65* statt, eine von Frankreich-affinen Kunstkritikern und -händlern organisierte Gegenüberstellung von Vertretern des französischen Nouveau Realisme und brasilianischen Positionen. In São Paulo organisierte der Künstler Waldemar Cordeiro ähnliche Ausstellungen (*Propostas 65* und *66*). Die relative Freiheit des künstlerischen Feldes endete abrupt Anfang des Jahres 1968, als die Militärregierung den AI-5 (Ato Institucional 5) mit sofortiger Wirkung verkündete. Dieser setzte die Verfassung des Vorjahres teilweise außer Kraft, billigte dem Präsidenten mehr Entscheidungsmacht zu und ging vor allem mit einer starken Repression und Zensur im kulturellen Bereich einher, die zu einem Exodus von Kulturschaffenden führte. Viele Künstler, Musiker, Schriftsteller, Filmemacher und

145 „extensions of the Neoconcrete project“ und „attempts to overcome its shortcomings“.

Intellektuelle verließen nach 1968 Brasilien und verbrachten mehrere Jahre oder Jahrzehnte im Exil.

Auch Hélio Oiticica und Waldemar Cordeiro entwickelten in den frühen 1960er Jahren, noch vor dem Militärputsch, Werke, die als *arte engajada* (soziopolitisch engagierte Kunst) bezeichnet werden können, behielten jedoch gleichzeitig konkret-konstruktivistische Prämissen bei, die sie auf theoretischer Ebene neu verorteten, wenn auch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Als der Dichter und Theoretiker Ferreira Gullar Rio de Janeiro verließ und Oiticica zunehmend seine Rolle als Theoretiker übernahm, versuchte letzterer auch, die in den neokonkreten Jahren aufgebauten Differenzen zwischen den *Paulista*- und den *Carioca*-Künstlern zu überbrücken und sie wieder einander anzunähern.

In diesem Kapitel soll daher der Frage nachgegangen werden, auf welche Weise das Festhalten an konstruktivistischen Prämissen mit politisch engagierter Kunst, die zum Teil sogar einen nationalen Impetus besitzt, in den frühen 1960er Jahren zusammenwirken konnte. Dazu werden sowohl Oiticicas und Cordeiros theoretische Positionen analysiert und gegenübergestellt als auch ausgewählte, exemplarische Werke beider Künstler. Anhand dieser Beispiele wird die Frage zugespitzt, wie das Konkret-Konstruktive erneut zu einer Kippfigur werden konnte, und sich damit vollkommen von seinem europäischen Erbe lösen und politisch-sozial engagierte Kunst mit einschließen konnte.

6.1 Gullar und Oiticica – unterschiedliche Wege zur *arte engajada*

Um die neuen theoretischen Positionen und Werke Hélio Oiticicas in den frühen 1960er Jahren besser verstehen zu können, muss zunächst eine differenzierte Darstellung über das unterschiedliche Verständnis Ferreira Gullars und Hélio Oiticicas von *arte engajada* erfolgen, das sie ab 1961 entwickeln. Interessanterweise gelangten beide Männer in den

1960er Jahren zu künstlerischen Positionen einer *arte engajada*, doch schlugen sie dabei vollkommen unterschiedliche Wege ein.

Nur ein Jahr, nachdem Gullar den Neokonkretismus für beendet erklärt hatte, schloss er sich 1962 dem neu gegründeten *Centro Popular de Cultura* (CPC) der *União Nacional dos Estudantes* (Nationale Studenten Union) an, einer marxistisch ausgerichteten Studentenbewegung, die die Kunst aus ihrer hermetischen Position der oberen Schichten befreien und stattdessen eine „*arte popular revolucionaria*“ (revolutionäre populäre Kunst) schaffen und verbreiten wollte. Dabei stand der kollektive und vor allem kunstdidaktische Charakter im Vordergrund (Martins 2013, 62). Die populäre Kunst sollte das Bewusstsein der Bevölkerung für politisch-nationale Ausdrucksformen stärken und die „entfremdenden Effekte des kulturellen Imperialismus“ zurückdrängen (Dunn 2001, 41). Einem der leitenden Theoretiker der CPC, Carlos Estevam Martins, zufolge war der Inhalt und der kommunikative Anspruch der Kunst stets über die Form zu stellen (2001, 42; Couto 2012, 76). Damit kehrte er die konstruktivistischen Prämissen, deren Inhalt auf die Form selbst reduziert ist, vollständig um. Die konstruktivistischen Avantgarden kritisierte er ohnehin stark für ihre fehlende Kommunikation mit der breiten Bevölkerung (Dunn 2001, 42). Die CPCs waren jedoch nur von kurzer Dauer, da sie bereits 1964 nach dem Staatsstreich vom Militär wieder geschlossen wurden.

Gullars Abkehr vom Neokonkretismus und den konstruktivistischen Prämissen war jedoch noch bevor er sich dem CPC zuwandte, Ausdruck einer persönlichen Krise. Seine mittlerweile dreidimensionalen Arbeiten, wie etwa das *Poema enterrado* (1959, vgl. Kapitel 5.2), befanden sich an der Schnittstelle zwischen Poesie und plastischer Kunst. Nachdem er das Konzept der konkreten Poesie im Bereich des taktile-leibbezogenen bis an die Grenzen ausgereizt hatte, sah er sich zu einer neuen Selbstdefinition gezwungen. Da er sich weiterhin als Dichter und nicht als bildender Künstler verstand, besiegelte dieses Verständnis nicht zuletzt seinen persönlichen Endpunkt im Neokonkretismus.

Oiticicas Hinwendung zu sozialen Themen in der Kunst ist dagegen nicht einer Krise geschuldet, sondern seiner „Entdeckung“ der Favelas ab 1964, als er Mitglied der Sambaschule *Estação Primeira*

de Mangueira wurde. Seine sich daraufhin entwickelnden intensiven Beziehungen zu den Bewohnern der Favela und seine Erfahrungen mit dem Sambatanzen bewirkten einen tiefgreifenden Wandel in Oiticicas Selbstverständnis als Künstler und als Mensch. Oiticicas Kontakt mit den Menschen aus der Favela führte ihn nicht wie Gullar zu einer Krise und totalen Abkehr von den Idealen und Prämissen der Avantgarde, sondern drückte sich in seinen Werken vielmehr als ästhetisch-soziale Revolution aus, die zusätzlich zu den formalen Fragestellungen in seine Kunst Eingang fand, sie jedoch keinesfalls ersetzte. 1961 war Oiticica mit dem von Ferreira Gullar proklamierten Ende des Neokonkretismus nicht einverstanden, sondern vielmehr zutiefst enttäuscht über Gullars Entscheidung, die ästhetisch-formalen Untersuchungen der Bewegung als beendet zu erklären (Gullar und Jiménez 2012, 85). Wie tief Oiticica die soziale Realität, die er drei Jahre später in Mangueira vorfand, erschütterte, zeigt sich auf vielfältige Weise in seinen Texten. Ab 1965 finden sich beispielsweise Zeilen wie diese: „Ich bin nicht für den Frieden; ich finde ihn unnützlich und kalt – wie kann es Frieden geben, wie kann man seine Existenz behaupten, solange es Herren und Sklaven gibt!“ (Oiticica 2013e, 177). Ohne einer Gruppierung wie dem CPC anzugehören, der eine klare politisch-ideologische Positionierung einschloss, setzte sich Oiticica persönlich mit der Realität der benachteiligten Bevölkerungsgruppen auseinander und forderte von sich selbst eine radikale „Entintellektualisierung“ (Oiticica 2013a, 161).

Entgegen den Leitlinien der CPC verband Oiticica mit seiner „Entintellektualisierung“ jedoch keinen didaktischen Anspruch, der die marginalisierten Bevölkerungsschichten zum Kunstgenuss erziehen sollte, sondern er setzte ein ästhetisches Empfinden im Menschen als gegeben voraus. Während die Mitglieder der CPCs ihre ideologischen Positionen auf der Grundlage eines abstrakten Bildes des Marginalisierten entwarfen, entstand Oiticicas Haltung aus dem direkten Kontakt mit einzelnen Menschen und persönlichen Erfahrungen. Der Kunstkritiker Mário Pedrosa beschreibt Oiticicas Eintritt in die Sambahule von Mangueira als „Initiationsritus“ (Pedrosa 1998a, 356). Indem der „aristokratische Jugendliche“ seinen „Elfenbeinturm“, sein Studio, verlässt und

sich einer „Initiation mit dem Volk“¹⁴⁶ unterzieht, schaffe er außerdem die Entwicklung vom modernen zum post-modernen Künstler¹⁴⁷ (ibid.). Die Wortführer der CPC, Carlos Estevam Martins und Ferreira Gullar, haben diesen Elfenbeinturm nicht verlassen. Im Gegenteil, die Einstellung der CPC entmündigte die armen Bevölkerungsschichten, indem sie ihnen die Fähigkeit zum avantgardistischen Kunstgenuss von vorn herein absprach. Oiticicas Idee, dass ästhetisches Empfinden eine universell menschliche Eigenschaft sei, konnte also nicht dazu führen, dass er die Avantgardeexperimente des Neokonkretismus – wie Gullar – als falschen Weg betrachtete. Vielmehr bedeutete diese Position, dass nicht die avantgardistische Kunst als hermetisch zu verstehen ist, sondern die Räume, in denen sie gezeigt wird, da diese – Museen und Galerien – praktisch ausschließlich den oberen Schichten zugänglich sind. Für Oiticica folgte daraus, dass – zumindest seine – Kunst in öffentlich zugänglichen Räumen wie Parks und freien Plätzen gezeigt werden müsse.

Auf der Grundlage dieser Überlegungen entwickelte er bis Mitte der 1960er Jahre das Konzept der Anti-Kunst, das mit den Prämissen der *arte popular revolucionaria* keine Übereinstimmung findet. Christopher Dunn hat richtig festgestellt, dass die Grenzen der von den CPCs propagierten Kunst gerade in ihrer Fokussierung auf die Definition des Populären lägen, da sie sich auf politisch motivierte Kunst beschränke, die von einer intellektuellen Elite geschaffen werde, um die Massen zu bilden. Darin widerspräche die Basisbewegung jedoch ihren eigenen Prämissen (Dunn 2001, 40–42). Oiticicas Konzept der Anti-Kunst hingegen radikalisiere den von ihm (und Lygia Clark und Lygia Pape) praktizierten Ansatz der Zuschauerbeteiligung, indem er in dem Künstler nur noch einen „Motivator für die Schöpfung“ (Oiticica 2013e, 169) sehe, die durch die „dynamische Beteiligung des ‚Betrachters‘“ vollendet

146 „iniciação popular“.

147 Es ist bemerkenswert, dass Pedrosa den Begriff post-modern im heute gebrauchten Sinne bereits 1966 verwendet, also zu einem Zeitpunkt, als dieser Umwertungsprozess des Begriffs von nordamerikanischen Literaturwissenschaftlern (Susan Sontag, Leslie Fiedler, Irving Howe) getragen wurde.

werde (ibid.).¹⁴⁸ Der Künstler stimuliert nur noch das in jedem Menschen vorhandene kreative Potenzial: „A antiarte está isenta disso – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades crativas vitais“¹⁴⁹ (Oiticica 2008l, 180).

Die Werke, die dieses Konzept auf paradigmatische Weise radikal umsetzen, sind Oiticicas *Parangolés* (1964–68, Abb. 45). Diese aus verschiedenen Stoffen und Materialien gearbeiteten Umhänge sind Karnevalskostüme, um darin Samba zu tanzen. Ihre ganze Dimension entfalten diese Werke erst, wenn sie getragen werden und der sie tragende Körper sich bewegt (tanzt), da die *Parangolés* viele verschiedene Lagen besitzen, die anders gar nicht zur Geltung kommen können. Die ganz-leibliche Immersion des Teilnehmer-Betrachters wird zur Bedingung für die Entfaltung des Kunstwerkes. Obwohl Oiticica behauptet, die *Parangolés* können von jedem getragen werden, sind sie so stark der Samba- und Favelakultur eingeschrieben, dass dies in der Realität kaum funktionieren kann. Diese Vermutung bestätigt sich auch in der Position von Anna Dezeuze, die in einem Selbstexperiment einen von Oiticicas *Parangolés* trug und sich damit im Park fotografieren ließ: „I, a white, European, middle-class art historian, can only feel uneasy about the distance that separates me from the culture of the favela when I put on a Parangolé“ (2004, 65). In retrospektiven Ausstellungen von Oiticicas Werken in Europa ist eine ähnliche Kluft zwischen dem Anliegen der *Parangolés* und der Rezeption durch die Museumsbesucher zu beobachten. Die eigenen Erfahrungen der Autorin beim Besuch der Retrospektiven in Lissabon (2012) und Frankfurt (2013) bestätigen dies. Von einer Kritik an den kuratorischen Entscheidungen soll an dieser Stelle bewusst abgesehen werden. In beiden Städten wurden die *Parangolés* auf einer Kleiderstange präsentiert, von der sie die Museumsbesucher herunternehmen und anziehen konnten. In Lissabon wurde ein unkommentiertes Video direkt neben der Kleiderstange gezeigt, in dem

148 „Motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do ‘espectador’“ (Oiticica 2008l, 180).

149 „Die Anti-Kunst [...] ist eine einfache Position im Inneren des Menschen selbst und im Bereich seiner vitalen, schöpferischen Möglichkeiten“ (Oiticica 2013e, 169).

Oiticica selbst zu sehen ist, wie er bekleidet mit einem *Parangolé* auf einer Straße in Rio tanzt. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Samba oder eine andere Art von Tanz mit vorgegebenen Schrittfolgen, sondern um eine freie Bewegung des Künstlers. Dieses Video sollte offenbar die Museumsbesucher dazu ermuntern, sich ebenfalls frei mit den *Parangolés* zu bewegen. In Frankfurt war lediglich ein überlebensgroßer Spiegel installiert, vor dem man „verkleidet“ posieren konnte. Dennoch gelingt es Oiticica mit diesen Werken, die Dialektik zwischen seinem hohen ästhetischen Anspruch und Denken und einer radikalen Anti-Ästhetik, die ihre Wurzeln in der Alltagskultur populärer Lebenspraxis hat, auf eine Weise zu verbinden, dass sie sich weder gegenseitig aufheben noch ausschließen müssen (Dezeuze 2004, 60).



Abb. 45: Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1964–68. Gruppe von Menschen in Mangueira mit *P 25 Cape 21* „*Xoxoba*“ (1968), *P 8 Cape 5* „*Mangueira*“ (1965), *P 4 Cape 1* (1964), verschiedene Materialien, während des Drehs für den Film *HO* (Ivan Cardoso, 1979), Foto: Andreas Valentin (Quelle: Ramírez 2007, 317).

Die *Parangolés* sind bereits vielfach und ausführlich in wissenschaftlichen Studien untersucht worden¹⁵⁰. Darin wird die Werkgruppe entweder in soziopolitische Zusammenhänge gestellt, oder es wird eine Lesart angeboten, die sie mit philosophischem Gedankengut verbindet, das Oiticica sich seinerzeit angeeignet hatte (z. B. Ernst Cassirer und Friedrich Nietzsche). Daher soll an dieser Stelle nicht näher auf die Ästhetik und Bedeutung der *Parangolés* im brasilianischen wie internationalen Kontext eingegangen werden. Die Einbettung der Arbeiten in die Festivitäten des Karnevals ist jedoch von Bedeutung, denn der Karneval erscheint als ideales Setting für die Umsetzung von Oiticicas Vorstellungen von Kunst außerhalb des hermetischen Kontextes von Museen und Galerien. Als Volksfest, das die gängige Werteordnung auf den Kopf stellt und die Rollen von Herrschenden und Beherrschten vorübergehend außer Kraft setzt, bietet er einen Raum, in dem sich die kreative Kraft der Menschen frei entfalten kann. Doch erhalten die *Parangolés* erst außerhalb des Rahmens dieser nur einmal im Jahr stattfindenden Feierlichkeiten ihre eigentliche Wirkung. Tatsächlich sollten sie erstmals im Museumskontext ausgestellt werden und in der Ausstellung *Opinião 65* im MAM-RJ zu sehen sein. Oiticica lud mehrere Sambatänzer aus Mangueira ein, die *Parangolés* tanzend während der Vernissage zu präsentieren, doch den Favelabewohnern wurde der Eintritt in die Museumsräume verwehrt. Daraufhin fand die Präsentation auf dem Museumsvorplatz unter freiem Himmel statt und lockte die Besucher der Vernissage aus den geschlossenen Räumen. Dieses Ereignis bestätigte Oiticicas Position, dass nicht die Kunstwerke, sondern ihr Präsentationskontext verändert werden müsse, um Kunst für alle Menschen zugänglich zu machen. Doch gleichzeitig zeigt die Präsentation die auch in Brasilien unüberbrückbare Distanz zwischen Favelakultur und an Europa orientierter Oberschicht: Auch hier bleiben die Museumsbesucher passive Zuschauer des Spektakels, anstatt daran teilzunehmen.

150 Die ersten umfassenden Studien auf Portugiesisch lieferten Favaretto und Oiticica (1992) und Salomão (2003). Auf Englisch bzw. zweisprachig erschienen mehrere Aufsätze: (Braga 2003; Rodrigues da Silva 2005; Asbury 2008; Crandall 2008; Jacques 2008; Dezeuze 2004); und zuletzt Amor (2016). Die jüngste umfassende Studie legte Small (2016) vor.

Die unterschiedlichen Auffassungen von Kunst zwischen Ferreira Gullar und Hélio Oiticica erweisen sich bei genauer Betrachtung also als Differenzen philosophischer Natur. Sie basieren auf verschiedenen Konzeptionen des Menschseins. Dem brasilianischen Kunsthistoriker Sérgio Martins zufolge liegt der unterschiedlichen Annäherung beider Männer an die *arte engajada* jedoch auch ein differierendes Geschichtsverständnis zugrunde (Martins 2013, 61). Gullars Interpretation der Kunstentwicklung hin zur *arte engajada* erweist sich als klassisch teleologisch, betrachtet man die Serie der Essays, die er zwischen März 1959 und Oktober 1960 in der Sonntagskulturbeilage des *Jornal do Brasil* publiziert hatte (Gullar 1985)¹⁵¹. Der als Sprachrohr fungierende Dichter und Theoretiker hatte der neokonkreten Bewegung seine Legitimation als Höhepunkt der konkreten Kunst gegeben, indem er sie als qualitative Weiterentwicklung der europäischen Tendenzen präsentierte. Seine Essays zielten einerseits darauf ab, das brasilianische Publikum überhaupt über die verschiedenen Kunstrichtungen zu informieren. Andererseits zeugen sie von einem starken Bedürfnis, Brasilien als gleichwertigen Teilnehmer in die Narration einer Telos-orientierten, europäischen Moderne einzuschreiben. Als besonderen ideologischen Kniff nimmt er dabei eine Umkehrung des europäischen Blicks vor, indem er den Neokonkretismus als Höhepunkt ans Ende dieser europäischen Kunstgeschichte stellt. Damit schreibt er jedoch gerade das Telos-geprägte Narrativ fort, das Brasilien erst zu einem zurückgebliebenen, zur ewigen Mimesis bestimmten Ort macht. Sein radikaler Bruch mit dem Erbe der europäischen Avantgarden ist daher als eine Desillusionierung zu verstehen. Als sich zum Ende der Kubitschek-Ära abzeichnete, dass der Traum von einem Brasilien, das neben den westlichen Mächten als Global Player den Makel der Rückständigkeit hinter sich lassen kann, geplatzt war, erwies sich Gullars Teleologie als kaum mehr vertretbar.

Hélio Oiticica habe demgegenüber ein Geschichtsverständnis des „retrospektiven Synchronismus“ (retrospective synchronism), schreibt der Kunsthistoriker Sérgio Martins (2013, 61). Auf diese Weise könne

151 Gullar hatte sie später (1985) selbst in einem Buch gesammelt herausgegeben: *Etapas da Arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel.

er den Dialog mit den europäischen konstruktivistischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fortsetzen und gleichzeitig das eigene Schaffen als unabhängigen Prozess behaupten (ibid.). Dieses Verständnis von der Gleichzeitigkeit historischer und zeitgenössischer Diskurse kann auch als postmodern betrachtet werden. Insofern ist die Transition vom Neokonkretismus zur Schaffensphase der 1970er Jahre, die Mário Pedrosa in Oiticicas Werken als Übergang zur Postmoderne betrachtet, nicht allein auf Oiticicas Entdeckung der Favela und des Sambas, auf seine „Initiation mit dem Volk“¹⁵², zurückzuführen (Pedrosa 1998a, 356), sondern manifestiert sich bereits auf gedanklicher Ebene in seinem Geschichtsverständnis. Letzteres drückt sich in seinen Texten aus, die zunehmend in Zeitschriften publiziert werden und daher einen strukturierteren Charakter besitzen als seine Texte aus den 1950er Jahren, die überwiegend aus erst posthum veröffentlichten Tagebucheinträgen bestehen. Die für eine Veröffentlichung geschriebenen Texte besitzen außerdem eine starke Tendenz zur Positionierung Oiticicas eigener Arbeiten im brasilianischen und internationalen Kontext. Zudem systematisiert er darin seine aktuellen Arbeiten als *Programa ambiental* (Oiticica 1967). Doch bevor hier näher auf Oiticicas Texte eingegangen wird, sollen zunächst die Arbeiten des Künstlers einen Einblick darin geben, wie sich das Verständnis von der Gleichzeitigkeit verschiedener Diskurse in seinem Werk ausdrückt.

6.2 Zwei Hommagen: Mondrian und Cara de Cavallo

Die Werkserie der *Bólides* kann als exemplarisch für Oiticicas Übergangsphase vom Neokonkretismus zur *Arte ambiental* und *Anti-arte* der 1970er Jahre verstanden werden, nicht nur, weil der Künstler selbst sie als *Trans-objetos* (Trans-Objekte) bezeichnete, sondern auch, weil sie im Gegensatz zu den *Parangolés* als Ausstellungsstücke im *White Cube*

152 „iniciação popular“.

funktionieren, obwohl sie durch ihre Interaktivität bereits die vorherrschenden Prämissen der Kontemplation im Museum in Frage stellen. Damit schreiben sie sich jedoch zunächst nur in einen internationalen Trend in den 1960er Jahren ein¹⁵³. Wie in Kapitel 5.1.3 bereits diskutiert wurde, verbindet Oiticica in den *Bólides* ab 1963 konkret-konstruktivistische Prämissen mit einer Leibperspektive, die sowohl den Tastsinn als auch den Geruchssinn – wie im *B 50 Bólido sacco 2 „Olfático“* (1967) – mit einbezieht. Obwohl Oiticica in vielen seiner Texte bereits Mitte der 1960er Jahre seine Abneigung gegenüber dem Museum bzw. der Galerie als Institution der Kunstpräsentation ausdrückt, stellt er weiterhin in diesem Kontext aus, nicht zuletzt, weil die Möglichkeiten in Rio, in den 1960er Jahren unter freiem Himmel und in Parks auszustellen, begrenzt waren. In lateinamerikanischen Städten war und ist der ohnehin nur begrenzt vorhandene öffentliche Raum stark stratifiziert.

Im Jahr 1965, in dem Oiticica den *B 30 Bólido caixa 17 (poema-caixa)* anfertigt (vgl. Kap. 5.1.3), entstehen außerdem die *Bólides B 17 Bólido vidro 5 „Homenagem a Mondrian“* (Abb. 46) und *B 33 Bólido caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo“* (Abb. 47). Die fast zeitgleiche Entstehung der beiden Hommagen erweist sich als repräsentativ für Oiticicas ästhetische Programmatik in den frühen 1960er Jahren und seine Praxis des „retrospektiven Synchronismus“ (Martins 2013, 61). Während die erste Hommage indiziert, dass Oiticicas Dialog mit den europäischen Konstruktivisten noch nicht abgeschlossen ist, handelt es sich bei der zweiten um eine sozial-kritische Arbeit, die einem von der Polizei erschossenen Faveleiro gewidmet ist. Obwohl ab Mitte der 1960er Jahre einige *Bólides* mit sozial-kritischem Hintergrund entstehen¹⁵⁴ und der „ethische Moment“, der ihnen dem Künstler selbst zufolge innewohnt,

153 Vgl. Dezeuze (2004) und Dezeuze (Oktober 2006).

154 1966–67 fertigt er den *B 44 Bólido caixa 21 caixa-poema 3 “porque a impossibilidade?”* an, in dem er ebenfalls ein Foto eines Delinquenten verwendet – Alcir Figueira da Silva, der 1966 Selbstmord begeht, um einer Bestrafung durch die Polizei zu entgehen, nachdem er eine Bank überfallen hatte. 1968 fertigt Oiticica einen weiteren *Bólido* an, der sich auf Manuel Moreira bezieht und ein Portraitfoto des Mannes zeigt: *B 65 Bólido caixa 24 “Caracara Cara de Cavalo”*. Das Foto des toten Alcir Figueira da Silva verwendet Oiticica außerdem für die Fahne (Estandarte) „seja herói, seja marginal“ (1968).

einige Forscher dazu veranlasst hat, diesen als Marker für eine „brüske Veränderung in seiner Produktion“ zu werten (Aguilar 2016, 34), bilden diese dennoch eher eine Ausnahme innerhalb der Serie. Im Gegensatz zu anderen, meist jüngeren Künstlern, die in den 1960er Jahren eine sehr klare Bildersprache verwenden, die eindeutig Regime-kritisch ist¹⁵⁵, sind Oiticicas Arbeiten in diesem Bereich begrenzt.



Abb. 46: Hélio Oiticica, *B 17 Bólido vidro 5* „Homenagem a Mondrian“, 1965. Öl mit Polyvinylacetatemulsion auf Nylongewebe und Sackleinen, Glas, Pigment in Wasser gelöst, 31 x 33 33 cm, Foto: Museum of Fine Arts Houston (Quelle: Ramírez 2007, 282).

155 Z. B. Antonio Dias, Antonio Manuel, Rubens Gerchman, später auch Cildo Meireles.



Abb. 47: Hélio Oiticica, *B 33 Bólide caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo“*, 1965. Nylongewebe, Fotografien, Sperrholz, Acrylfarbe, Kunststoff, Pigment, Eisen, Projeto Hélio Oiticica, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler et al. 2008, 152).

B 17 Bólide vidro 5 „Homenagem a Mondrian“ besteht aus einer tropfenförmigen Glasflasche, die mit einer gelb gefärbten Flüssigkeit gefüllt ist. Sie ist mit einem Korken verschlossen. Unter den Korken sind drei verschiedene Stoffteile geklemmt, die an den Seiten der Flasche herabhängen. Bei zweien dieser Stoffteile handelt es sich um Sackleinen unterschiedlicher Textur. Eines ist sehr grob gewebt und mit gelber Farbe bemalt, das andere ist etwas feiner und rot getüncht. Das dritte und größte Stoffteil besteht aus hellem oder mattblau bemaltem Nylon. Die Stoffteile sind so um die Flasche drapiert, dass sie wie Schichten übereinanderliegen und gleichzeitig an einer Seite den Blick auf die

Flasche freigeben. Der Betrachter konnte die Flasche in die Hand nehmen und auf diese Weise die Position der drei Stoffteile auf der Flasche verändern bzw. diese neu drapieren. Über die Glas-*Bólides* schreibt der Kunstkritiker Mário Pedrosa, sie seien „eine unbewusste Herausforderung des feinen Geschmacks der Ästheten“ (Pedrosa 1998a, 357). Doch erst durch die Bezeichnung dieses *Bólides* als Hommage an Mondrian wird die ästhetische Herausforderung explizit.

Die Arbeit verweist zunächst auf Mondrians neoplastisches Spätwerk aus seinen New Yorker Jahren (1938–44), das bereits frei von den schwarzen horizontalen und vertikalen Linien ist, die zuvor charakteristisch für seine neoplastizistische Phase waren. In Werken wie dem paradigmatischen *Broadway Boogie Woogie* (1942/43) operiert er zwar weiterhin mit vertikalen und horizontalen Linien, diese sind jedoch farbig.

Im *Bólide B 17* hat Oiticica mit der Verwendung von Glas als Farbbehälter eine Möglichkeit gefunden, die Farbe in eine bestimmte dreidimensionale Form zu bringen, ohne ihr begrenzende Linien setzen zu müssen. Oiticica erklärte in einem Interview die Verbindung dieser Arbeit zu Mondrian zunächst als überaus simpel: Es sei der Gebrauch der drei Grundfarben und die gleichzeitig völlig andere Verwendung dieser Farben als in den Werken Mondrians. Durch die Anordnung der farbigen Stoffe auf der Flasche entstehe eine „horizontal-vertikale Monumentalität“, die durch die Manipulation des Betrachters wiederum gebrochen würde. Diese widersprüchliche Operation bezeichnet Oiticica als „muito mondrianesco“. (Favaretto und Oiticica 1992, 99)

Der Bezug zu Mondrians theosophischem Verständnis von vertikalen und horizontalen Linien, das er in seinem neoplastischen Spätwerk (1938–44) entwickelte (Gamwell und Tyson 2016, 239–44), ist in Oiticicas *Bólide* jedoch nur mittelbar zu erfahren. Die Flasche mit der gelben Flüssigkeit besitzt einen langen Hals, sodass sie eine vertikale Linie bildet. Die Stoffteile breiten sich von der Flaschenspitze eher horizontal um die Flasche herum aus. Gleichzeitig brechen sie jedoch durch ihre chaotische Form Mondrians strenge Farbrhythmik und breiten sich dreidimensional im Raum aus. Durch das Bemalen der Stoffe sind die Textilien etwas steifer und weniger beweglich geworden,

sodass ihnen ihre Beweglichkeit betreffend eine gewisse Widerspenstigkeit innewohnt. Durch die Manipulation des *Bólides* durch den Betrachter verändert sich die Ausrichtung der Stoffteile konstant. Der rechte Winkel, der sogar als „Sinnbild der Zivilisation [und] der Moderne im 20. Jahrhundert“ verstanden wurde, weil er die „formlose Natur“ diszipliniere (Jonak 2015, 146), erhält in Mondrians Werk eine zentrale Bedeutung. Er betrachtete den rechten Winkel als universelles, dem Menschen und seinem In-der-Welt-Sein innenwohnendes Maß, da es das Verhältnis des aufrecht gehenden Menschen zur horizontal unter seinen Füßen liegenden Erde beschreibt.

Dieses Verhältnis erweist sich im *B 17 Bólide vidro 5* als menschlich und daher mobil aufgrund der Möglichkeiten, die am *Bólide* befestigten Stoffe zu bewegen und die Flasche anzuheben und zu drehen. Auf diese Weise verschiebt sich die horizontale Linie durch den sie manipulierenden Betrachter. Das sich in ständiger Bewegung befindende Verhältnis zwischen Horizontale und Vertikale erweist sich auf diese Weise als leiblich eingeschrieben. Wird die Flasche bewegt, so verändert sich die Lichteinstrahlung auf die gelbe Flüssigkeit, sodass die Farbe in verschiedenen Tönen changiert und sie damit eine Lebendigkeit erreicht, die über die Rhythmik von Mondrians Farbkompositionen hinausgeht. Die eher rauen Stoffe – Sackleinen und Tüll – verweisen außerdem implizit auf Oiticicas Favela-Erfahrung. Eines der Fotos, die Oiticica mit verschiedenen *Parangolés* und *Bólides* zusammen mit Bewohnern von Mangueira gemacht hat, zeigt Mosquito da Mangueira, ein Kind aus der Favela, das einen *Parangolé* trägt, zusammen mit dem *B 17 Bólide vidro 5*, der neben dem Jungen auf der Straße steht (Abb. 48). Diese Fotografie dokumentiert den Versuch des Künstlers, seine Kunstwerke außerhalb des musealen Kontextes zu präsentieren und bietet in diesem spezifischen Fall gleichzeitig eine radikale „De-Intellektualisierung“ des Kanons europäischer moderner Kunst. Die Präsentation des *Bólide* auf dem Kopfsteinpflaster der Straße mit einem Kind, das offensichtlich um die Arbeit herumtanzt (in eine weitere Arbeit, einen *Parangolé* des Künstlers gehüllt), zeigt, dass Oiticica nicht nur davon überzeugt war, dass jeder Mensch kreatives Potenzial und ästhetisches Empfinden

besitzt, sondern auch, dass jede Kunst intellektuelles Erbe aller Menschen ist und nicht nur das einer sozialen Klasse.



Abb. 48: Hélio Oiticica, Mosquito da Mangueira mit dem *Parangolé P10 Capa 6*, 1965 und dem *B17 Bólido Vidro 5 – "Homenagem a Mondrian"*, 1965.
Projeto Hélio Oiticica, Foto Claudio Oiticica © César und Claudio Oiticica
(Quelle: Roesler 2008, 162).

Die zweite Hommage, die Oiticica 1965 anfertigte, *B 33 Bólido caixa 18* „*Homenagem a Cara de Cavallo*“ (*poema-caixa 02*) (1965/66), lässt sich eindeutig als sozialkritische Arbeit beschreiben – und dennoch passt sie in Oiticicas konstruktivistisch-leibliche Ästhetik, die charakteristisch für die Serie der *Bólides* ist. Sie ist nicht einem Künstler des Kanons moderner Kunst gewidmet, wie sein Vorgänger, sondern einem Deliquenten der Favela Mangueira. Die quaderförmige, schwarze Box des *B 33 Bólido caixa 18* ist auf der quadratischen Unterseite aufgestellt und nach oben hin offen. Blickt der Betrachter von oben in die Box hinein, sieht er zunächst nur einen zusammengeknüllten, roten, halbtransparenten Stoff. Die Vorderseite kann nach unten hin aufgeklappt werden, sodass sich ein rotbemalter, halbtransparenter Kunststoff von der hinteren Oberkante diagonal zur nun liegenden Oberkante der Vorderseite ausbreitet, der sonst für die Herstellung von Moskitonetzen

dient. Die Semitransparenz gibt den Blick auf die Innenwände der Box frei, die jeweils mit dem gleichen Schwarz-Weiß-Foto ausgekleidet sind, das den getöteten Manuel Moreira zeigt, einen jungen Mann aus Mangueira, der als Gesetzloser den Spitznamen Cara de Cavalo angenommen hatte und von der Militärpolizei gejagt wurde (Abb. 49). Das von Oiticica verwendete Bild ist eines der Pressefotos, das den jungen Mann nach seiner Tötung zeigt. Er liegt mit ausgestreckten Armen, blutendem Bauch und bis zur Unkenntlichkeit blutdurchränktem, zurückgedrehtem Kopf am Boden, während er von umstehenden Menschen umringt ist, die am Rand des Fotos durch angeschnittene Gliedmaßen oder schemenhaft zu erahnen sind. Auf dem Boden der Box liegt ein Päckchen mit roten Farbpigmenten aus transparentem Kunststoff, auf dem in schwarzen Lettern ein Gedicht gedruckt ist. “Aquí está,/ e ficará!/ Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico” („Hier ist er,/ und bleibt er!/ Betrachte/ seine/ heroische/ Stille”).



Abb. 49: Hélio Oiticica, *B33 Bólida caixa 18, (poema caixa 2) „Homenagem a Cara de Cavalo”*. Detail Fotografie, Projeto Hélio Oiticica (Quelle: Roesler 2008, 153).

Cara de Cavalo war ein durchschnittlicher Kleinkrimineller aus einer Favela, der aufgrund seiner extremen Armut und fehlender Alternativen – wie viele andere auch – gezwungen war, seinen Lebensunterhalt mit illegalen Lose-Verkäufen des Jogo do Bicho (Eine Art illegales Lotospiegel) zu bestreiten. Auf der Flucht vor der Polizei schoss er auf ein ihn verfolgendes Polizeiauto und tötete dabei den Polizisten Milton Le Cocq Oliveira, dessen Name wenige Jahre später als Bezeichnung für die Todesschwadronen der Militärdiktatur verwendet wurde (Esquadrão Le Cocq). Die Fahndung nach Cara de Cavalo beherrschte drei Monate lang die Titelseiten der Medien. Die in der Presse verwendete Sprache deutet auf eine vollkommene Parteinahme für die Polizei hin und adaptiert deren Sprachstil, der von der zunehmenden Abwesenheit eines Rechtsstaates zeugt. Die Titel verwenden z. B. die Wörter „caça“ (Jagd) und „vingança“ (Rache). Die von der Polizei schließlich durchgeführte Festnahme gleicht mehr einer Vergeltungsaktion. Cara de Cavalo wird dabei erschossen und sein Körper von bis zu hundert Kugeln aus den Waffen der Polizei durchlöchert¹⁵⁶. (Aguilar 2009, 540; B. Scigliano Carneiro 2004, 193–230)

Abgesehen davon, dass Oiticica erstmals ein Foto in einer seiner Arbeiten verwendet, bleibt er in der formalen Ausführung und den verwendeten Materialien der Serie der *Bólides*, zu der das Werk gehört, vollkommen treu. Der *B 33 Bólido caixa 18 „Cara de Cavalo“* entstand im gleichen Jahr wie sein Vorgänger *B 30 Bólido caixa 17*, der in Kapitel 5.1.3 analysiert wurde. Die Farben werden auch in dieser Arbeit mit Elementen des Leibes gleichgesetzt (Rot – Blut, Schwarz – Tod). Um das Bild des jungen Mannes sehen zu können, muss der Betrachter von oben in die schwarze quaderförmige Box hineinschauen, auf dessen Grund der Farbbeutel mit Pigmentpulver liegt, sodass der Betrachter den Eindruck gewinnt, in eine Urne zu blicken. Schließlich kann er das Gefäß seitlich aufklappen, um die Fotos besser betrachten zu können. Diese Ansicht wirkt, als würde der Betrachter in einen aufgestellten Sarg blicken. Trotzdem kann das Foto nur durch den Schleier des rot

156 Am 5. Oktober 1964 wurde Manuel Moreira laut Presseberichten mit 52 Kugeln, der Boulevardpresse zufolge sogar mit mehr als 100 Kugeln, erschossen (Aguilar 2009, 539).

angemalten Moskitonetzes betrachtet werden, der darüber liegt. Dieses Stück Stoff verschlüsselt gleichzeitig die Blutrünstigkeit der Tat auf ästhetischer Ebene, da der Betrachter durch einen scheinbar blutgetränkten Schleier blickt, und verleiht dem Leichnam ein gewisses Maß an Würde (er scheint in ein Leichentuch gewickelt). Die Wände des *Bólide*, die alle das gleiche Foto zeigen, rahmen den Kunststoffbeutel mit den Farbpigmenten ein, der auf diese Weise das Zentrum der Arbeit bildet. Ähnlich wie im *Bólide caixa 17*, wird auch in *Bólide caixa 18* der Dualismus von Form und Farbe aufgehoben, denn der Farbbeutel wird zu einer materiellen Kategorie, er besitzt ein gewisses Gewicht und eine räumliche Ausdehnung. Er kodifiziert die enorme Menge an Blut, die bei diesem Mord vergossen wurde: Blut gerinnt an der Luft, so wie umgekehrt die Pigmente in Verbindung mit Wasser zu einer flüssigen roten Farbe werden. Zudem fungiert der Farbbeutel als Untergrund für das Gedicht, so dass dieses dem Delinquenten leiblich eingeschrieben ist.

Die leibliche Symbolordnung der Farben sowie die Materialität der Arbeit werden auf semantischer Ebene vom Gedicht verstärkt. Oiticica verwendet eine sehr klare und wenig metaphorische Sprache. Bereits die ersten zwei Zeilen „Aqui está/ e ficará!“ – „hier ist er/ und bleibt er“ verweisen auf die Platzierung des Werkes in der Gesellschaft: Der *Bólide* fungiert gleichzeitig als Mahn- und Ehren- oder Denkmal. Als Mahnmal ist er ein Exempel für die ausgeuferte Polizeigewalt, die die Suche nach dem Mörder eines Polizisten zu einer tierischen Hetzjagd macht, bei der der Täter von vornherein vom Recht auf einen rechtsstaatlichen Prozess ausgeschlossen wird. Die unverhältnismäßige Menge an Kugeln, die zu seiner Hinrichtung verwendet werden, lässt keinen Zweifel an einem Racheakt, der außerhalb des rechtsstaatlichen Rahmens operiert. „Si el cuerpo de Le Cocq es el de la propia ley que se destruye (en la fantasía de los guardianes del orden), el cuerpo de Cara de Cavallo es un testimonio de la propia ley que destruye“¹⁵⁷ (Aguilar 2009, 543). Als Ehrenmal bietet der *Bólide* einen Ort des Gedenkens dieses ermordeten Mannes.

157 „Wenn Le Cocqs Körper der des Gesetzes selbst ist, das sich zerstört (in der Fantasie der Ordnungshüter), dann ist der Körper von Cara de Cavallo Zeuge des Gesetzes, das zerstört“.

Die dritte Zeile („Contemplai“ – „betrachte“) kann als sarkastisches Statement des Künstlers gegenüber der dulddenden Mittäterschaft der oberen Schichten gelesen werden, die ins Museum kommen und sich dieses Kunstwerk als ein eben solches anschauen. Oiticica hätte auch das Wort *observar* im Gedicht verwenden können, das weitaus geläufiger ist als *contemplan*, doch letzteres stellt eine Verbindung zur musealen Praxis der Kontemplation her. Dieser *Bólido* ist, im Gegensatz zu den meisten anderen *Box-Bólidos*, kontemplativ zu erfassen, denn nachdem der Betrachter die Box geöffnet hat, bleibt die weitere Interaktion durch den aufgespannten roten Moskitonetzstoff unterbrochen¹⁵⁸. Dieser ästhetische Kniff erweist sich außerdem als metaphorisch bedeutsam, da er zeigt, dass die Würde des Menschen unantastbar ist, auch die eines Mörders. Dieser *Bólido* bietet eine alternative Kontemplation des Toten im Vergleich zu den reißerischen Medienberichten, die das gleiche Foto verwendeten. Er erlaubt eine Andacht, ein Gedenken des ermordeten jungen Mannes. Auf diese Weise nötigt Oiticica die Museumsbesucher geradezu zur Anteilnahme, zu der sie in einem anderen Kontext möglicherweise gar nicht fähig wären, da der offizielle (Medien-)Diskurs Cara de Cavalo als negative Identifikationsfigur darstellt, als der zu verabscheuende Andere, vor dem der Rest der Gesellschaft Angst haben sollte.

„O seu/ silêncio/ heroico“ („seine heroische Stille“) begegnet der Stille im Museum und schafft auf diese Weise einen Raum der Andacht, den Cara de Cavalo im „lauten“ Medienrummel um seine Erschießung nicht bekommen konnte. Die stille, kontemplative Versenkung in dieses Werk ermöglicht es, durch Anteilnahme am Schicksal dieses Anti-Helden, eine alternative Geschichte zur Medienpräsentation zu erzählen. Oiticica schafft es mit diesem *Bólido* gleichzeitig anzuprangern und Trauer einzufordern, ohne sein ästhetisches Repertoire auf leiblicher, formaler und sprachlicher Ebene zu verlassen. Die Gleichzeitigkeit eines sozialkritischen und ästhetischen Dialogs, der seinem Verständnis

158 Wieviel Interaktion Oiticica in diesem *Bólido* tatsächlich zulassen wollte, bleibt unklar. Der Stoff durfte offenbar an der Unterseite abgenommen und nach oben geklappt werden, sodass die Sicht auf die Fotografien von Cara de Cavalo frei wird (Pedrosa 1981a, 209). Ob jedoch die Kunststoffhülle mit den roten Pigmenten herausgenommen werden durfte, ist nicht überliefert.

des Konstruktiven/Konkreten folgt, widerspricht sich in dieser Arbeit nicht, sondern vielmehr ist die Sozialkritik in seine ästhetischen Prämissen eingebunden. Daher ist für ihn auch kein Bruch zwischen seiner konstruktivistisch-neokonkreten Phase und der sozial engagierten Phase der 1960er Jahre notwendig, wie er für Ferreira Gullar ab einem bestimmten Punkt unvermeidbar wurde.

Der Fakt, dass Oiticica auch 1965 noch Mondrian huldigt, von dem er in der frühen neokonkreten Phase (1959) sehr stark beeinflusst war, und gleichzeitig einem Delinquenten und Freund aus einer Favela, erweist sich als Schlüssel für Oiticicas anarchische Ausrichtung, die ihm sein Verständnis von zeitlicher Synchronität erlaubt, das sich als ein postmodernes Denken *avant la lettre* manifestiert.

Vor dem Hintergrund dieses Geschichtsverständnisses entwickelte Oiticica in einem paradigmatischen Aufsatz, der im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* 1967 erschien, sein Verständnis davon, wie die konstruktivistische Kunst in der Dekade der 1960er Jahre weiterhin Relevanz besitzt. Auf dieses Verständnis soll im nächsten Unterkapitel eingegangen werden.

6.3 Nova Objetividade Brasileira: *vontade construtiva*

Nachdem Ferreira Gullar Rio de Janeiro verlassen hatte, das zentrale Publikationsorgan der neokonkreten Künstler (*SDJDB*) nicht mehr existierte und Oiticica Gullar als Theoretiker ersetzt hatte, beschrieb er nun nicht mehr nur seine eigenen Werke in Tagebucheinträgen und Notizbüchern, sondern verwendete sie zur Theoretisierung allgemeiner Tendenzen in der Kunst in Brasilien – eine Herangehensweise, die durchaus kritisch zu sehen ist – und veröffentlichte verschiedene solcher

Texte in Zeitschriften¹⁵⁹ und Ausstellungskatalogen¹⁶⁰. Deutlich hervor tritt in diesen Texten, dass Oiticica bis in die späten 1960er Jahre hinein weiterhin an der Figur des Konstruktiven festhielt. Dabei hatte sich sein Verständnis des Konstruktiven im Verlauf von zehn Jahren (1957–67) von einer ursprünglich von den europäischen Avantgarden übernommenen Arbeitsweise zu einem abstrakten Konzept gewandelt, das er nur noch implizit in den künstlerischen Arbeiten aus Brasilien allgemein erkannte. In einem Text für die *Revista Habitat* von 1962¹⁶¹ bezeichnete er die konstruktivistischen Künstler bereits als „Wegbereiter unseres zeitgenössischen Empfindungsvermögens“ (Oiticica 2013b, 133), da sie „unsere Art zu sehen und zu empfinden“ (ibid.) verändern würden. Diese Definition des Konstruktiven unterscheidet sich bereits radikal von jenen, die aus den Federn europäischer konkreter Künstler stammten (Theo van Doesburg, Max Bill), die den mathematisch-rationalen Aspekt in den Vordergrund stellten und sich gerade vom Empfinden in ihrer Kunst distanzieren. Vielmehr lehnt sich Oiticicas Sichtweise an diejenige Mário Pedrosas an, der bereits in den frühen 1950er Jahren die konstruktivistische Kunst als Wegbereiter einer neuen Sensibilität der Formen beschrieb (Pedrosa 1975b, 1975c).

In Oiticicas Aufsatz „Nova Objetividade“ im Katalog zur Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* von 1967 beschreibt er „den Zustand

159 Ab 1960 publizierte Oiticica: „Cor, tempo e estrutura“, *Jornal do Brasil, Suplemento Dominical*, Rio de Janeiro, 26.11.1960. „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade“, *Revista Habitat*, Nr. 70, São Paulo 1962. „Situação da vanguarda no Brasil“, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29.12.1966. „Parangolé: da anti-arte às apropriações ambientais“, *Revista GAM*, Nr. 6, Rio de Janeiro, 1967. „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade“, *Revista Habitat*, Nr. 70, São Paulo 1962; „Situação da vanguarda no Brasil“, *Correio de Manhã*, Rio de Janeiro, 29. Dez. 1966; „Posição e programa“, „Programa Ambiental“, „Posição Ética“, *Revista GAM*, Nr. 6, Rio de Janeiro 1967.

160 „Bases fundamentais para uma definição do Parangolé“, Katalog *Opinião 65*, Rio de Janeiro 1965. „Anotações sobre o Parangolé“, Katalog *Opinião 65*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1965. „Esquema geral da Nova Objetividade“, Katalog *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro 1967.

161 „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade“, *Revista Habitat*, Nr. 70, São Paulo 1962.

der aktuellen brasilianischen Avantgardekunst“ in sechs Punkten, wobei der erste von ihnen unter der Überschrift „Der allgemeine konstruktive Wille“ firmiert. In diesem Abschnitt nimmt Oiticica eine sonderbare Verquickung historischer Momente und ihrer Ideologien vor: Er behauptet, historisch gesehen besäßen alle „innovativen Bewegungen“ in Brasilien einen „ausgeprägten konstruktiven Willen“ (Oiticica 2013f, 180) und dieser habe sich bereits 1922 während der *Semana da Arte Moderna* artikuliert und sei vor allem nur durch den von Oswald de Andrade in seinem *Manifesto Antropófago* (1928) erstmals beschriebenen „antropophagen“ Zustand der Kultur Brasiliens überhaupt möglich (ibid.). Das *Manifesto Antropófago* wurde in der von Oswald de Andrade neu gegründeten Zeitschrift *Revista de Antropofagia* veröffentlicht. Der in hohem Maße metaphorische wie fragmentarische Text nimmt das koloniale Stigma der Menschenfresserei auf, das lange Zeit das Bild der brasilianischen indigenen Bevölkerung in Europa prägte, und wendet es in ein positivistisches Konzept kultureller Praxis, das identitätsstiftende Züge erhält. Der kulturelle Kannibalismus bezeichnet das „Verschlingen“ kultureller Praktiken der fremden Anderen (vor allem Europäer) und eigenen Anderen (Indigene, Afro-Brasilianer), sodass etwas Neues daraus entsteht. Andrades Text bietet unzählige Anspielungen auf historische Persönlichkeiten und Ereignisse, sodass er auch als ironisch-kritische Relektüre der brasilianischen Geschichte gelesen werden kann.

Der Rückgriff auf Oswald de Andrade und die Idee des kulturellen Kannibalismus ist jedoch keine Innovation Oiticicas. Nachdem der Schriftsteller weitgehend in Vergessenheit geraten war, ist seine Wiederentdeckung dem Dichter Augusto de Campos zu verdanken, der in den 1950er Jahren Mitglied der Gruppe *Noigandres* in São Paulo war. Zum Anlass des zehnjährigen Jubiläums seines Todes editierte de Campos 1964 eine Hommage an Oswald de Andrade in der Zeitschrift *Invenção*, deren Mitherausgeber er war. Die *Noigandres*-Dichter hatten sich im Verlauf der 1950er Jahre bereits vereinzelt mit Texten des Schriftstellers beschäftigt, doch erst nach dem Erscheinen der Hommage wurden seine Werke in größerem Umfang neu aufgelegt¹⁶².

162 Die Neuauflage der Romanze *Memórias sentimentais de João Miramar* 1964 initiierte die Wiederentdeckung von Andrades Texten. Es wurden Facsimiles der

Der argentinische Literaturwissenschaftler Gonzalo Aguilar behauptet, dass die größte Errungenschaft dieser Wiederentdeckung von Oswald de Andrades Antropofagia-Konzept seine zunächst sehr punktuelle Aneignung durch die konkreten Dichter und Künstler war; und zwar öffnete es die konkrete Kunst und Poesie für die Integration diverser Materialien (Aguilar 2005, 106).

In seinem Text für die Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* stellt Oiticica über einen vermeintlichen „konstruktiven Willen“ die konkret-konstruktivistisch geprägten 1950er Jahre als eine direkte Weiterentwicklung des Modernismo der 1920er Jahre dar. Historisch betrachtet haben sich die konstruktivistischen Tendenzen jedoch erst in den 1940er Jahren in Brasilien entwickelt und zeichnen sich gerade durch einen Bruch mit der figurativen Malerei des Modernismo aus. Letzterer verband kubistische, surrealistische und expressionistische Tendenzen mit vorzugsweise folkloristischen Motiven der indigenen, afro-brasilianischen und der Landbevölkerung allgemein. Die Fortschreibung des Konstruktiven erweist sich als in hohem Maße erzwungen. Dennoch gibt es Parallelen zwischen Oiticicas Text, der einem Manifest oder zumindest einem Positionspapier gleicht, und der Antropofagia-Bewegung Ende der 1920er Jahre: Beide zielen auf eine nationale Einschreibung des künstlerischen Schaffens ab, in der Kunst als Vehikel auf der „kulturellen Suche nach einer nationalen Charakteristik“ (Oiticica 2013f, 181) fungiert, wenn auch unter vollkommen unterschiedlichen Vorzeichen. Für das Verständnis von Andrades Manifest erweist sich der Entstehungskontext als zentral. Ende der 1920er Jahre erlebte Brasilien einen wirtschaftlich-sozialen Umschwung größeren Ausmaßes. Die Verlagerung der nationalen Ökonomie von Zucker- zur Kaffeeproduktion verlegte auch die Machtbasis des Landes in den Südosten (die Region São Paulos) und wurde zum „entscheidenden inneren Motor“ zur Abschaffung der Sklaverei und der Implementierung eines Lohnarbeitersystems (Asbury 2012, 145). Dabei wurden jedoch vorzugsweise europäische Migranten angeheuert. Der britisch-brasilianische

Zeitschriften *Revista de Antropofagia* und *O Homem do Povo* gedruckt sowie seine Memoiren *Um homem sem profissão (sob as ordems da mamãe)* und sein Tagebuch *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* von 1918 neu verlegt.

Kunsthistoriker Michael Asbury sieht diesen Umstand nicht allein in ökonomischen Interessen begründet, sondern als Teil einer „eugenisch inspirierten Politik des Weißens der Bevölkerung durch Rassenmischung“ (ibid.). Andrade gehörte zwar nicht zu den Denkern, die diese Politik unterstützten, im Gegenteil, sein Manifest liest sich als ironische Kritik eben dieser Politik und ihrer Begründung in der Kolonialzeit. Doch wird vor diesem Hintergrund die ethnische Prägung des Antropofagia-Konzepts noch einmal deutlich. Andrade kritisierte in seinem Manifest die brasilianischen Eliten, die sich kulturell vollkommen an Europa ausrichteten und die kulturell Anderen (Indigene, Afro-Brasilianer) ausblendeten.

Der nationalistische Impetus, der den Unterton in Oiticicas Text bildet, richtet sich stattdessen gegen den Einfluss US-amerikanisch geprägter Kunstströmungen, explizit der Pop und Op Art, aber auch des Minimalism¹⁶³ und – weniger prominent – des französischen *Nouveau Realisme*, der in der Ausstellung *Opinião 65* prominent präsentiert wurde (Oiticica 2013f, 179). Das Konzept der *vontade construtiva* wird dabei als entscheidendes Merkmal der brasilianischen Avantgarde hervorgehoben, das die künstlerische Produktion in dem Land von euro-nordamerikanischen Praktiken unterscheiden soll. Bar jeder ironischen Konnotation avanciert die *Antropofagia cultural* zu einer Strategie der Hervorhebung des besonderen Eigenen, das sich gegenüber dem impliziten Vorwurf des Mimetischen behauptet.

A antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma crítica, essa vontade construtiva [...] Nesta tarefa aparece esta vontade construtiva geral como item principal, móvel espiritual dela (Oiticica 1986b, 85/86).¹⁶⁴

163 Oiticica erwähnt zwar den Minimalism selbst nicht explizit, verweist jedoch mehrmals auf die Ausstellung *Primary Structures*, die 1969 im Jewish Museum in New York stattfand und verschiedene Minimalisten US-Amerikas zeigte.

164 Die Antropofagia ist unsere Art, uns gegen jeden beherrschenden Einfluss von außen zur Wehr zu setzen, und der konstruktive Wille dazu ist unser wichtigstes schöpferisches Rüstzeug. [...] Bei dieser Aufgabe ist der konstruktive Wille das wichtigste Element, ihr spiritueller Träger (Oiticica 2013f, 181).

In dieser Konzeption von Antropofagia wird das Verschlingen des Anderen zur Notwendigkeit, um selbst zu überleben. Oiticicas Verständnis des Konstruktiven hat sich dagegen vollkommen von seinem europäischen Erbe befreit und ist nicht mehr an eine bestimmte Arbeitsweise (abstrakt-geometrisch) oder ein bestimmtes Weltbild (die Welt sei rational erfassbar) gebunden, sondern fungiert als Metakonzept, das sich auch nur als intentionale Gerichtetheit (spiritueller Träger) ausdrücken kann.

In *Nova Objetividade Brasileira* stellten ca. 35 Künstler aus, die aus den unterschiedlichsten Gruppierungen und Kunstrichtungen zusammenkamen. Oiticica schaffte es außerdem, einige Mitglieder der ehemals rivalisierenden konstruktivistischen Gruppen aus São Paulo und Rio de Janeiro wieder zu vereinen. Der ehemalige Hauptwidwersacher von Ferreira Gullar, der *Paulista*-Dichter Haroldo de Campos, wurde außerdem zu einem engen Freund Oiticicas. De Campos theoretische Ansätze hatten großen Einfluss auf ihn. Unter den ausgestellten Künstlern befand sich sowohl einer der Begründer der konstruktiv-konkreten Kunst in Rio de Janeiro, Ivan Serpa, wie eine Reihe der neokonkreten Künstler (Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica und Ferreira Gullar), als auch ehemalige Mitglieder der Gruppe *Ruptura* wie Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros und Mauricio Nogueira Lima. Außerdem waren erstaunlich viele junge, neue Künstler beteiligt, die bereits einer späteren Generation angehörten, wie Carlos Vergara, Marcelo Nietzsche und Rubens Gerchman. Oiticicas Neukonzeption des Konstruktiven musste für entsprechend viele unterschiedliche künstlerische Positionen offen sein, die sich in irgendeiner Weise darin wiederfinden konnten. Fasste Oiticica zu Beginn der 1960er Jahre das Konstruktive noch als ein fremdes Konzept auf, das in Brasilien Eingang in die künstlerische Praxis gefunden hatte, um die Sinneswahrnehmung (von Kunst) zu verändern, war es Ende der 1960er Jahre zur genuin brasilianischen Strategie künstlerischer Praxis avanciert, indem es semantisch umgewertet und zu einem Teil der anthropophagen Kulturpraxis wurde. Die intentionale Ausrichtung zur Konstruktion wird zum notwendigen Motor im „Verdauungsvorgang“ des kulturellen Anthropophagen, um das Eigene hervorzubringen (vgl. dazu auch Martins 2013, 61/62).

Neben Oiticica hatte, wie zu Beginn des Kapitels bereits erwähnt, auch der Künstler und Theoretiker aus São Paulo, Waldemar Cordeiro, theoretische Überlegungen dazu entwickelt, wie die Idee des Konkreten/Konstruktivistischen in den 1960er Jahren trotz des Auseinanderfallens der Gruppen in den beiden Metropolen São Paulo und Rio weiterentwickelt werden könne, auch vor dem Hintergrund neuer sozialpolitischer Bedingungen. Inwiefern sich diese von den Überlegungen Oiticicas unterscheiden bzw. mit ihnen übereinstimmen und welche Werke daraus hervorgegangen sind, darauf soll im folgenden Unterkapitel eingegangen werden.

6.4 Waldemar Cordeiro und die *arte concreta semântica*

Waldemar Cordeiro hatte 1952 die Gruppe konkret arbeitender Künstler in São Paulo mitgegründet und sich nicht nur als Künstler, sondern auch als einer ihrer Haupttheoretiker positioniert. Als sich die Gruppe *Ruptura* 1959 langsam auflöste, entwickelte Cordeiro in den frühen 1960er Jahren sein eigenes erweitertes Konzept konkret-konstruktivistischer Kunst, das er selbst *arte concreta semântica* nannte und von seinem Dichter-Kollegen Haroldo de Campos als *arte popcreta* bezeichnet wurde. Cordeiros Neubewertung der konkreten Kunst zeichnete sich gleichzeitig durch eine intensive Selbstkritik aus, in der er die konkret-konstruktivistische Bewegung in São Paulo einer vom aktuellen Standpunkt aus kritischen Revision unterzieht, die er in der neuen politisch-sozialen Situation des Landes begründet. Bei dem Begriff der *arte popcreta* handelt es sich nicht etwa um eine Fusion von konkreter Kunst und Pop art, wie Oiticica in seinem Katalogtext *Nova Objetividade Brasileira* aufzeigt, sondern um die Entwicklung von Werkentwürfen „strukturell-semantischer Ordnung“ (Oiticica 2013f, 186). Das Präfix „Pop“ steht daher eher für eine kritische Beschäftigung mit der US-amerikanisch geprägten Massenkultur aus einer kommunistisch orientierten Perspektive, die Cordeiro vertrat. Er übernahm die Bezeichnung auch für einige seiner Arbeiten

und sie war namensgebend für die Ausstellung *Espetáculo popcreto*, die 1964 in der Galeria Atrium in São Paulo stattfindet, und an der Cordeiro und de Campos beteiligt waren. Während Cordeiro sich zunehmend der Semantik der Schrift bedient, durchläuft der Dichter Augusto de Campos in dieser gemeinsamen Ausstellung den umgekehrten Prozess. Gezeigt wurde beispielsweise das Gedicht *Olho por olho* (1964), das überhaupt keine Schrift mehr enthält.

1963 versucht Cordeiro noch einmal, seine ehemaligen Kollegen der Gruppe *Ruptura* zusammenzubringen und gründet die *Associação de Artes Visuais Novas Tendências*, die ohne Ideologie oder ästhetische Linie die avantgardistische Kunst allgemein unterstützen sollte (Nunes 2004, 144)¹⁶⁵. Wie der Name der Gruppierung bereits suggeriert, ist er von der in Europa stattfindenden Serie von Ausstellungen der *Neuen Tendenzen* inspiriert, die Cordeiro während seiner Europareise gesehen haben könnte.

An dem Ausstellungszyklus der *Neuen Tendenzen* beteiligten sich viele ehemalige konkret-konstruktivistisch arbeitende Künstler. Die Initiative war jedoch nicht von Erfolg gekrönt. 1963 fand die einzige gemeinsame Ausstellung der *Associação*, die *Coletiva Inaugural I*, in der Galeria NT in São Paulo statt. Bereits ein Jahr später verließ Cordeiro die Vereinigung wieder, ebenso wie andere ehemalige konkrete Künstler¹⁶⁶.

Noch im selben Jahr zeigte Cordeiro in einer Einzelausstellung in der Galerie Astréia (São Paulo) Werke, die den Übergang zu einer neuen Positionierung des Künstlers gegenüber den konkreten Prämissen ankündigten. Bei den ausgestellten Werken handelte es sich ausschließlich um klassische Ölbilder, doch ist in ihnen nichts mehr von den strikten mathematisch exakten geometrischen Formen zu sehen, die seine früheren Bilder auszeichneten. Vielmehr kehrte er zurück zu den Anfängen der Abstraktion. Der Kunstkritiker Mário Schemberg aus São Paulo erwähnt in seinem Text im Ausstellungskatalog zwar die

165 Aus der ehemaligen Gruppe *Ruptura* waren neben Cordeiro auch Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Hermelindo Fiamigni, Judith Laurand, Maurício Nogueira Lima und Luís Sacilotto beteiligt. Zusätzlich gehören Alberto Aliberti, Caetano Fracaroli, Mona Gorovitz und Alfredo Volpi zu den Mitgliedern.

166 Die *Associação* bleibt noch mit einigen Mitgliedern bis 1966 bestehen.

Errungenschaften des „organischen Konkretismus“ (*concretismo organicista*) der neokonkreten Künstler in Rio, bleibt aber der Rhetorik der rivalisierenden konkreten Gruppen der beiden Metropolen verhaftet, indem er behauptet, Cordeiro sei ihnen dennoch einen Schritt voraus¹⁶⁷ (Schenberg 1963, zit. nach Nunes 2004, 132).

[Cordeiro] chega assim a um concretismo sem formas geométricas rigorosas. De um certo modo se aproxima do espírito de fases da arte construtiva de Kandinsky em que não prevalece a tendência da Bauhaus. (ibid.)¹⁶⁸

Die Ölbilder dieser Ausstellung erinnern auch an die Frühphase der Abstraktion von Mondrian und ähneln außerdem der frühen abstrakt-geometrischen Phase des brasilianischen Konstruktivisten Alfredo Volpi Anfang der 1950er Jahre, der sich stets von den Gruppierungen ferngehalten hatte. Während Cordeiros konkreter Phase in der Gruppe *Ruptura* plante der Künstler die Bildaufteilung vorher genau und maß mit Lineal, Zirkel und Geodreieck Abstände und zog Linien. Auf mehreren dieser Bilder sind an ein oder sogar zwei Punkten gespiegelte geometrische Figuren zu sehen, die eine exakte Planung voraussetzen. In den Bildern der Ausstellung in der Galerie Astréia sind solche Figuren dagegen mit der Hand gemalt. Auffällig ist, dass hier Kreise und runde Flächen dominieren und die Leinwand ganz füllen. In den Bildern aus der Zeit, als Cordeiro Mitglied der konkreten Kunstgruppe *Ruptura* war, sind es vorwiegend Linien, die an verschiedenen Punkten verbunden sind und dadurch ein oder zwei Figuren auf einer größeren, freien Fläche platzieren. In diesen Bildern mit freier Hand gemalter, fast lyrisch-naiver Geometrie drückt sich Cordeiros tiefe Krise mit der konkreten Kunst Anfang der 1960er Jahre aus. Die konkreten Künstler aus São Paulo verbanden ihr Projekt

167 Dies ist eine der rivalisierenden Rhetorik geschuldete Fehleinschätzung der Situation, denn die neokonkreten Künstler hatten zu dem Zeitpunkt die Leinwand bereits hinter sich gelassen. Lygia Clark produzierte ihre *Bichos*, Oiticica war mit der *Nuklei*-Serie beschäftigt, während Lygia Pape und Ferreira Gullar die Fusion von Raum und Poesie erforschten.

168 [Cordeiro] kommt auf diese Weise zum Konkretismus ohne rigorose geometrische Formen. Auf bestimmte Weise nähert er sich damit dem Geist der konstruktivistischen Phase Kandinskys an, in der nicht die Bauhaus-Tendenz überwiegt.

ideologisch stärker mit den Möglichkeiten der industriellen Produktion und dem Industriedesign als die neokonkreten Künstler in Rio. Dies lag insbesondere daran, dass der industrielle Aufschwung der 1950er Jahre vor allem in São Paulo stattfand. Durch diese Verbindung war die Desillusionierung nach dem Ende der Kubitschek-Ära für die konkreten Künstler in São Paulo größer als in Rio, wohin die Industrialisierung in dem Maße gar nicht erst vorgedrungen war. Diese Desillusionierung beschreibt Cordeiro selbst in einem Aufsatz in der Revista Habitat 1965: „Esses amores com a técnica industrial são, no entanto, platônicos porque, apesar das aparências, todo é feito artesanalmente ou pelo menos na base do objeto único; isto é, não em série” (Cordeiro 2014c, 374)¹⁶⁹.

Auffällig ist, dass keines der Bilder dieser Serie einen Titel besitzt, obwohl Cordeiro sonst eine starke Affinität zu suggestiven Titeln hatte, die häufig sogar den theoretischen Kontext der Werkentstehung thematisieren. Im Fehlen der Titel drückt sich die situationsgebundene Wortlosigkeit des sonst so rhetorisch wie theoretisch gewandten Cordeiro aus, die auf der Leinwand durch überbordende, bis an die Ränder reichende, handgemalte geometrische Formen kompensiert wird.

Doch Cordeiro bleibt seiner eigenen Tradition, der starken theoretischen Fundierung seines plastischen Werkes, treu. Im Gegensatz zu den neokonkreten Künstlern, die bereits Mitte der 1950er Jahre die Theorien der Gestaltpsychologie durch die Lektüre von Maurice Merleau-Pontys Auseinandersetzungen zur Leiblichkeit der Wahrnehmung und Henri Bergsons Abhandlungen zur Intuition ergänzt hatten – das sich auch in ihren Werken manifestierte –, studierte Cordeiro andere theoretische Texte, um auf diesem Weg zu seiner Art der Umwertung der konkreten Kunst zu gelangen. Er setzte sich mit Umberto Ecos *Das offene Kunstwerk* (1962) auseinander, das er noch vor seinen Kollegen rezipieren konnte, da er es in seiner Muttersprache Italienisch las. Auch Referenzen, die in Ecos Text einfließen, erscheinen in Cordeiros Texten, wie Sartre und Husserl sowie die Kommunikationstheorie, die bei ihm zwar nicht auf einen Autor zurückgeführt wird, doch höchstwahrscheinlich

169 „Diese Liebe zur industriellen Technik bleibt daher platonisch, denn trotz ihres [industriell designten] Aussehens ist alles handwerklich hergestellt oder zumindest auf der Basis des Einzelobjektes und nicht in Serie.”

auf der Informationstheorie des Mathematikers Claude Shannon (1949) beruht, die in den 1950er Jahren auch in Brasilien zirkulierte und deren Termini auch Eco verwendet.

Auf der Grundlage dieser theoretischen Konzepte entwickelte Cordeiro seine eigene Genealogie der konkreten Kunst, indem er sie in linguistischen Termini verstand: Die Phase der 1950er Jahre, die nunmehr für ihn zusammen mit den europäischen Vertretern konkreter Kunst die „*arte concreta histórica*“ bildete, verstand Cordeiro gleichsam als syntaktische konkrete Kunst, der, wie ein Intermezzo, die Neuen Tendenzen folgten, eine „pragmatische“ Phase, um schließlich bei der semantischen konkreten Kunst anzulangen (Cordeiro 2014a, 426).

Umberto Eco versteht das Kunstwerk als offen in dem Sinne, dass es eine Mehrdeutigkeit besitzt, indem es mehrere inhaltliche Botschaften (Signifikat) auf einem Bedeutungsträger (Signifikant) transportieren kann (Eco 1998, 8). Eco hatte bereits die informationstheoretischen Termini *Information* als „Vermittlung einer diffusen Vorstellung bzw. Tendenz“ und *Inhalt* als Bedeutung bzw. Signifikat auf die Kunst übertragen (Baus 2008, 27–37), die sich Cordeiro in seiner Konzeption der *arte concreta semântica* aneignete und speziell für die konkrete Kunst weiterentwickelte. Obwohl Ecos Theorie für Kunst allgemein gelten sollte, bezog er sie dennoch in seinem theoretischen Werk allein auf die informelle Malerei. Daher erscheint es umso erstaunlicher, dass Cordeiro diese theoretische Grundlage für die konzeptuelle Weiterentwicklung der konkreten Kunst verwendete. Während der 1950er Jahre war eines seiner Hauptanliegen, die konkrete Kunst gegenüber der informellen Malerei zu verteidigen. Er übernahm Ecos Verständnis vom Signifikat als Inhalt, wobei er als beispielhafte Kunstrichtung, die vor allem auf das Signifikat ausgerichtet sei, die zeitgenössische russische Malerei anführt (Cordeiro 2014b, 399). Information setzte Cordeiro jedoch nicht mit Tendenz oder Richtung gleich, sondern stattdessen auf der Ebene der Form mit „neuen formalen Strukturen“ (ibid.). Nun könnte man die logische Konsequenz daraus ziehen, dass Cordeiro daher die konkrete Kunst als eine versteht, die folglich stärker auf Information als auf Bedeutung fixiert sei. Doch es verhält sich paradoxerweise genau umgekehrt. „*Arte concreta, portanto, nao é um estilo, mas um conteúdo: o*

conteúdo da objetividade da arte”¹⁷⁰ (Cordeiro 1960). Die Fokussierung des (*Paulista*-) Konstruktivismus in den 1950er Jahren auf das Rationale denunziert er als Wunsch, sich von „historischer Verantwortung“ und ideologischen Implikationen fern zu halten. In diesem Entzug von Verantwortlichkeit sieht Cordeiro die inhaltliche Begründung der konkreten Kunst: „parece-me evidente que se trata de uma racionalidade ligada ao que acima chamamos de significado”¹⁷¹ (Cordeiro 2014b, 400).

Cordeiros kritische Revision des (*Paulista*-) Konstruktivismus geht mit einer Anerkennung bzw. Aufwertung der *Nova Figuração*, der neuen figurativen Tendenzen in Brasilien und Europa, einher. Diese betrachtet er nämlich nicht als historische Weiterentwicklung der figurativen Malerei, die in den 1940er und frühen 1950er Jahren in Brasilien zu einer Polemik zwischen Abstraktion und Figuration führte, sondern als eine vollkommen neue Kunstrichtung, die auf konstruktivistischen Grundannahmen beruhe. Dabei beruft sich Cordeiro auf Sartres Verständnis der „Intentionalität des Bewusstseins“:

NF [*Nova Figuração*] quer dizer intencionalidade, ‚consciência intencional‘ (Sartre). Intencionalidade, contudo, não como assunto e menos ainda nos termos de representações convencionais e simbólicas; mas como realismo (histórico) **construído** dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea. [...] A NF não representa, mas apresenta a realidade. [...] não apresenta materiais; mas, **coisas**. E uma coisa é também uma unidade semântica.¹⁷² (Cordeiro 1964, 56)

Die Zusammenführung der *Nova Figuração* und der konkreten Kunst unter dem Banner der Konstruktion ist ein rhetorischer Kniff Cordeiros,

170 „Konkrete Kunst ist deshalb kein Stil, sondern ein Inhalt: der Inhalt der Objektivität der Kunst.”

171 “es erscheint mir evident, dass es sich um eine Rationalität handelt, die mit dem verbunden ist, was wir oben als Signifikat bezeichnet haben”.

172 „Die neue Figuration bedeutet Intentionalität, ‚intentionales Bewusstsein‘ (Sartre). Intentionalität, jedoch nicht als Angelegenheit und noch weniger in Begriffen der konventionellen und symbolischen Repräsentationen verstanden, sondern als (historischer), **konstruierter** Realismus innerhalb der objektiven Sprache der zeitgenössischen Kunst. [...] Die neue Figuration repräsentiert nicht, sondern präsentiert die Realität. [...] Sie repräsentiert nicht Materialien, sondern **Dinge**. Und ein Ding ist auch eine semantische Einheit“.

die vor allem seine eigene Hinwendung zu sozialpolitischen Themen und die Verwendung von figurativen Elementen in seinen eigenen Werken rechtfertigt, ohne dass er sich vom Konstruktivismus lossagen muss. Dahinter verbirgt sich eine tiefe Desillusionierung. Anders als die neokonkreten Künstler in Rio, die bereits Ende der 1950er Jahre begonnen hatten, den unbeirrbaren Fortschrittsglauben der Kubitschek-Ära kritisch zu hinterfragen, waren die Künstler der Gruppe *Ruptura* in São Paulo – und insbesondere ihr theoretischer Wortführer Waldemar Cordeiro – weiterhin davon überzeugt, dass der technische Fortschritt langfristig auch die sozialen Probleme Brasiliens lösen würde. Die *Paulista*-Gruppe war ohnehin viel stärker auf Technik ausgerichtet, auch, weil die zumindest partiell umgesetzte Industrialisierung vor allem in São Paulo stattfand. 1965 schrieb Cordeiro in einem Aufsatz: „O irracionalismo do racionalismo abstrato já custou muito caro ao homem do nosso tempo. É um fato: o progresso técnico em si não resolve os problemas sociais e individuais e às vezes agrava-os até a ruína“¹⁷³ (Cordeiro 1965, zit. nach Nunes 2004, 161).

Wie unterschiedlich und doch ähnlich die Ansätze zur Integration neuerer Tendenzen in der Kunst in die Konzeption des Konkreten/Konstruktiven von Waldemar Cordeiro und Hélio Oiticica sind, soll im folgenden Unterkapitel näher erläutert werden.

6.4.1 Cordeiro und Oiticica: Intentionalität vs. Platzierung in der Welt

Cordeiros Neufassung der konkreten Kunst basiert, wie im letzten Unterkapitel dargestellt wurde, auf einer völlig anderen theoretischen Denkrichtung als Oiticicas Umwertung des Konstruktiven in seinem Text im Ausstellungskatalog *Nova Objetividade Brasileira*. Dennoch lassen sich erstaunlich viele Gemeinsamkeiten zwischen beiden Ansätzen erkennen. Sowohl Cordeiro als auch Oiticica fassen das Konkrete/

173 „Die Irrationalität des abstrakten Realismus hat der Mensch unserer Zeit bereits teuer bezahlt. Fakt ist: Der technische Fortschritt allein löst die sozialen und individuellen Probleme nicht, sondern verstärkt sie manchmal bis zum Ruin“.

Konstruktive nicht mehr als Ideologie oder als künstlerische Strömung auf, die auf ein bestimmtes Gedankengut zurückzuführen ist, das sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa entwickelt hatte. Vielmehr ist in beiden Ansätzen das Konkrete/Konstruktive als Metakzept gefasst, das sich nur noch durch eine diffus erscheinende Intentionalität (Cordeiro) bzw. einen Willen (Oiticica) ausdrückt, statt durch eine spezifische Formsprache. Während Cordeiros neues Verständnis des Konkreten jedoch auf gewisse Weise eurozentrisch bleibt – er beruft sich zur theoretischen Begründung der Gerichtetheit auf das Konzept der Intentionalität von Sartre –, ist Oiticicas Konzeption naturalistisch gefasst: Er behauptet, der Wille zur Konstruktion sei der brasilianischen Kultur bereits eingeschrieben.

Eine weitere Gemeinsamkeit bildet die Fokussierung auf das Objekt. Oiticica spricht in *Nova Objetividade* von der „Ankunft beim Objekt“ und zeichnet dabei „von 1954 an [...] eine [...] kontinuierliche [...] Linie bis zu heutigen Erscheinungsformen“ (Oiticica 2013f, 181). Im gleichen Abschnitt beschreibt er vor allem die historische Entwicklung des Neokonkretismus und die theoretische Fassung des Nicht-Objektes. Anschließend geht er auf einige der ausgestellten Objekte der Ausstellung ein. Diese sind neben seinen eigenen Werken (vornehmlich die *Parangolés*) und einigen kurzen Referenzen zu den ehemaligen neokonkreten Kolleginnen Lygia Pape und Lygia Clark, insbesondere Objekte von Antonio Dias, Rubens Gerchman, Pedro Escosteguy und die *Popcretos* von Waldemar Cordeiro. Es ist auffällig, dass keiner dieser Künstler an der neokonkreten Bewegung beteiligt war, sondern bis auf Cordeiro alle einer neuen Künstlergeneration entstammen. Auf diese Weise erhalten die neokonkreten Experimente einen prominenten Platz in der Geschichte der modernen brasilianischen Kunst: Oiticica schreibt sie in eine genealogische Entwicklung ein, in deren Gegenwart aktuelle Künstler die Experimente der Neokonkreten fortführen, auch wenn diese nicht mehr mit dem Neokonkretismus in Verbindung standen.

Cordeiros Abkehr von einer rein rationalen Basis der konkreten Kunst – ein Thema, mit dem sich die neokonkreten Künstler in Rio bereits auseinandergesetzt hatten – geht mit einer Fokusverschiebung vom Material hin zum Objekt selbst einher. Diese Wende drückt sich

für Cordeiro auch darin aus, dass der Herstellungsprozess (Produktion), der für die in São Paulo arbeitende Gruppe der konkreten Kunst *Ruptura* von zentraler Bedeutung war, da er das Ausprobieren neuer technischer Mittel zur Erzeugung mathematisch exakter Bilder bedeutete, eine Abwertung erfährt. Gleichzeitig wendet sich der Künstler der Rezeptionsphase bzw. dem Konsum zu.

Auch Oiticica proklamiert eine Abkehr von seinen vormalig verwendeten formalen Kategorien und stellt stattdessen den Einbezug der Welt in die Kunstrezeption in den Fokus. Er beschreibt eine Tendenz, die von einem „rein strukturalistischen Ansatz [...] hin zur Einführung des dialektischen Realismus und zur Partizipation“ führt (Oiticica 2013f, 186). Der dialektische Realismus versteht die Welt als Naturprozess, unabhängig von Bewusstsein und höherer oder göttlicher Existenz. Dementsprechend muss eine dauerhafte Aushandlung zwischen aufgenommenen (Denk-)Inhalten und gegenständlicher Form in der Welt stattfinden und letztere immer in die Welt als Ganzes eingefasst verstanden werden (Chesni 1987). Dazu verweist Oiticica auf seine *Bólido*-Serie, die über die taktil-sensorische Beteiligung eine Mediation zwischen dem aufnehmenden Subjekt (Betrachter/Teilnehmer) und dem Gegenstand/Objekt herstellt. Seine *Parangolés* bezeichnet er dagegen als „Auseinandersetzung“ mit der „Krise der reinen Struktur“ (2013f, 187). Oiticicas Bezugnahme auf den dialektischen Realismus scheint der Idee der Intentionalität im Sinne eines Willens zunächst zu widersprechen. Müssen Denkinhalte erst über die gegenständliche Form und ihren Weltkontext nachgeprüft werden, wie können Denkinhalte dann umgekehrt Form herstellen oder verändern? Für Oiticica löst sich der Widerspruch als Dialektik auf: Eine konstante Aushandlung zwischen denkendem bzw. schöpfendem Menschen und des materiellen Kontextes, indem dieser agiert, bietet die Möglichkeit und Notwendigkeit der Koexistenz beider Konzepte.

Cordeiro verwendet in seinen Werken der *Popcreto*-Phase sowohl Techniken der Assemblage als auch der Montage und verwendet Gegenstände aus der Alltagswelt im Sinne des *Ready-mades*. Auch Oiticica begann in seiner Serie der *Bólidos Ready-made*-Materialien zu verwenden, wie beispielsweise die Glasbehälter der *Bólido vidros*. Eine

direkte Auseinandersetzung mit Duchamp findet jedoch erst in den 1970er Jahren statt, als Oiticica die Serie der *Topological Ready-Made Landscapes* (1978–79) herstellt. Für das Einbinden von Alltagsgegenständen verwendet Oiticica jedoch bereits sehr früh (1966) den Begriff „Appropriation“, den er im Katalogtext von *Nova Objetividade* auch mit Cordeiros *Popcretos* in Verbindung bringt: „Mit dem ‚Popcreto‘ kündigt sich auf gewisse Weise das Konzept der ‚Appropriation‘ an, das ich zwei Jahre darauf formulieren sollte“ (Oiticica 2013f, 186). Während Oiticica jedoch seine Objekte (*Bólides*) tatsächlich im Raum platziert und auf diese Weise den Einbezug von Welt als Ganzes in der Rezeption stärker hervorhebt, bleiben Cordeiros Werke überwiegend – zumindest zu Beginn der Phase der *arte concreta semântica* – noch an der Wand und die appropriierten Gegenstände werden stattdessen in das Bild hineingenommen.

Oiticicas *Bólides* wurden bereits an verschiedenen Stellen eingehend diskutiert (vgl. Kap. 4.2, 5.1.3 und 6.2). Daher sollen hier einige von Cordeiros Werken aus der Phase der *popcretos* analysiert werden, um aufzuzeigen, wie sich in diesen Werken auf materieller Ebene seine Umwertung des Konkreten vollzieht. Außerdem werden die besprochenen Werke zu den in dieser Arbeit diskutierten *Bólides* von Oiticica in Beziehung gesetzt.

Popcreto para um popcrítico

Das Werk *Popcreto para um popcrítico* (1964, Abb. 50) hängt zwar weiterhin wie ein herkömmliches Bild an der Wand, doch hat es eine dreidimensional nach außen gestülpte Grundfläche. Die 82 x 82 cm große, quadratische, rote Bildfläche wächst dem Betrachter entgegen, in dem sich ein um ein Vielfaches kleineres, an der oberen rechten Ecke ausgerichtetes Quadrat um einige Zentimeter von der Wand abgehoben befindet. Dieses Quadrat steht parallel zur Bildfläche und die dadurch entstehende Ausstülpung formt auf diese Weise eine schräge, abgeschnittene Pyramide. An der Oberfläche des ausgestülpten Bildes ist eine Axt befestigt.

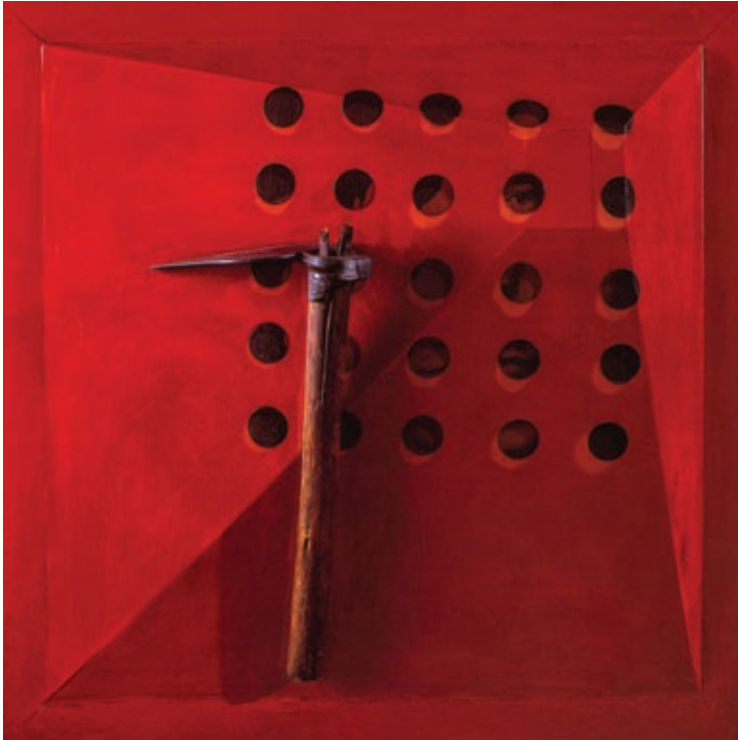


Abb. 50: Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um popcrítico*, 1964. Holz, Axt, Fotografie, 82 x 82 cm, Sammlung Saul Libman (Quelle: Costa 2002, 39).

Der dreidimensionale geometrische Körper wird vom Künstler jedoch wieder als Fläche behandelt, auf die er ungeachtet der Ausstülpung fünfundzwanzig in quadratischer Form angeordnete, kreisförmige Fotoausschnitte geklebt hat, die einer Tageszeitung entstammen. Tritt man einen Schritt zurück, so sieht man, dass diese Ausschnitte gemeinsam das Portrait eines Menschen zeigen. In einem der mittigen, kreisförmigen Fotos ist prominent ein Auge platziert, an anderen Stellen kann man Ausschnitte von Mund und Nase erkennen sowie Haupthaar. Auf diese Weise wirken die Fotoausschnitte, als ob es sich um Löcher in dem pyramidalen Körper handle und der Betrachter durch sie hindurch in den Innenraum der roten Pyramide blicke, in dem der auf dem Foto zu

erkennende Mensch versteckt zu sein scheint. Cordeiro spielt in dieser Arbeit mit Zwei- und Dreidimensionalität und der Illusion von Räumlichkeit. Die Bildfläche wird zum Raum, wo der Betrachter es zunächst nicht vermutet und dort, wo ein Raum zu existieren scheint (Foto), ist nur Fläche vorhanden. Cordeiro schreibt über die *arte concreta semântica*, „semantisch konstruieren“ („construir semanticamente“) bedeute, „mittels Raum, Licht und Bewegung, den Sinn zu verändern“ (Cordeiro 2014a, 428). In dieser Arbeit wird der Sinn des Bildes verändert, denn es wird mittels Licht und Bewegung des Betrachters zu einem Behälter. Die vermeintlichen Löcher in der Pyramide, die einen Raum konstruieren, erweisen sich – je nach Standpunkt des Betrachters im Raum und der Lichtverhältnisse – als aufgeklebte Fotofragmente, sind also nur Fläche.

Dieses konstruktivistische Wechselspiel mit Räumlichkeit und Formen wird außerdem durch eine Ebene ergänzt, die an sich schon semantisch aufgeladen ist: das Foto und die Axt. Die Fotofragmente materialisieren sich im Auge des Betrachters zu einer Person. Das eine Auge, das sich im Zentrum des aus Kreisen bestehenden Quadrats befindet, blickt den Betrachter direkt an. Die Fragmentierung des Fotos, die auf formeller Ebene für die Illusion von Räumlichkeit sorgt, verweist auf semantischer Ebene auf eine Beobachtungsszene aus einem Versteck heraus. Die brasilianische Kunsthistorikerin Helouise Costa (Costa 2002, 18) hat den Pyramidalkörper als Gefängnis interpretiert, aus dem die Person uns anblickt. Diese Interpretation ist vor dem Hintergrund des Militärputsches, der im Jahr der Entstehung dieser Arbeit stattfand und unzählige linke Aktivisten ins Gefängnis brachte, naheliegend. Doch liegt die Spannung dieser Arbeit gerade in der Ambiguität der Blickrichtungen. Es ist nicht eindeutig zu klären, ob der Betrachter hier einen hilflosen Gefängnisinsassen beobachtet oder ob vielmehr er selbst – vielleicht vom Geheimdienst der Militärpolizei – unter Beobachtung steht. Der eindringlich auf den Betrachter gerichtete Blick des Auges im Bild spricht für letztere Auslegung.

Auf der Seite des Betrachters befindet sich außerdem die Axt, die sich als reichlich abgenutzter Gebrauchsgegenstand erweist. Für Costa stellt sie als populäres Element die Verbindung zum Bauern dar (Costa 2002, 18), der als starker Kontrast der intellektualisierten konkreten

Kunst gegenübergestellt wird. Doch auch die Axt bleibt in ihrer semantischen Zuschreibung zweideutig, kann sie doch genauso als primitives Arbeitsgerät wie als Waffe verwendet werden. Und selbst wenn sie als Waffe fungiert, könnte sie gegen den Betrachter benutzt werden oder vom Betrachter selbst, der den vermeintlichen Gefängnisinsassen befreit. Sie wirkt wie ein Aufruf zur Handlung, zum Durchbrechen der bereits perforierten Wand, die die Betrachter (Museumsbesucher) und den Betrachter im Bild trennt. Innen und außen stehen dabei zur Verhandlung: Befreit sich der Museumsbesucher in diesem Fall selbst oder befreit er jemand anderen? Fest steht einzig, dass die Axt einen Bezug zur Realität herstellt und aufzeigt, dass diese nicht den mathematisch exakten Formen folgt, die die konkrete Kunst vorzuweisen hat. Die Verkehrung von innen und außen war auch bei Lygia Clark in den frühen 1960er Jahren ein zentrales Thema. Die in Kapitel 5.1 besprochenen *Trepantes* sowie ihre *Bichos* (1960–64) und die Arbeit *Caminhando* (1964) zeugen von der Beschäftigung mit dieser Thematik.

Cordeiro schreibt über die *arte concreta semântica*, sie stelle ein Gleichgewicht zwischen der „Auflösung des physischen Raumes des Objekts“ und der „semantischen Desintegration“ her. Letztere führe zur Zerstörung von Konventionalitäten, sodass neue semantische Zusammenhänge konstruiert werden können (Cordeiro 2014a, 428). Im *Popcreto para um popcrítico* wird das verwendete Foto fragmentiert und auf diese Weise seines physischen Existenzraumes beraubt. Durch diese Zerlegung wird es unmöglich, die Person zu identifizieren oder geschlechtlich zuzuordnen. Die Kontextualisierung des Fotos in der Zeitung geht durch die Einbettung in das Werk verloren, sodass sie einer neuen semantischen Zuschreibung zugeführt werden kann. Ähnlich funktioniert die Axt im Bild. Sie ist von ihrem herkömmlichen Arbeitskontext befreit und wirkt auf den ersten Blick in der konstruktivistischen Konzeption des Werkes deplatziert. Doch ist es gerade dieser „falsche Ort“, der die Möglichkeit zu einer Neusemantisierung eröffnet und dabei Ambivalenzen zulässt. Die formale Struktur des Werkes (im Sinne Cordeiros *Information*) trägt dazu bei, dass die Bedeutungsträger Axt und Fotografie ihre konventionelle semantische Zuschreibung verlieren und im Werkkontext resemantisiert werden.

Das *Popcreto para um popcrítico* funktioniert auf der Rezeptionsebene ähnlich, wie Oiticicas *B33 Bólido caixa 18 „Homenagem a Cara de Cavalo“ (poema caixa 02)*. In beiden Arbeiten wurden außerdem Elemente verwendet, die semantisch aufgeladen sind: Beide arbeiten mit Fotografie und Gegenständen, die in eine symbolische Ordnung eingebettet sind. Im *B 33 Bólido caixa 18* ist die Fotografie des Favelabewohners Cara de Cavalo, die ebenso wie Cordeiros Fotografie aus einer Zeitung stammt, bereits durch die Medienberichte semantisch geradezu überladen. Dahingegen erhält das anonyme, fragmentierte Foto der Person in Cordeiros Arbeit, die nicht einmal eindeutig geschlechtlich bestimmbar ist, erst durch ihre Einbettung in den Kontext der Arbeit seine spezifische Bedeutung. Erst durch die Fragmentierung der Fotografie wird sie semantisch aufgeladen und zur dualen Figur des Beobachters/Beobachteten. Die Fotografie von Cara de Cavalo wird stattdessen umgewertet. Sie erhält durch den Werkkontext eine neue Bedeutung, die sie im Kontext der Tageszeitung nicht akquirieren konnte: Sie zeigt einen zu betrauernden Toten. Der Kunststoffbeutel mit den roten Farbpigmenten in Oiticicas und die Axt in Cordeiros Arbeit besitzen eine metaphorische Bedeutung. Während der Farbbeutel eindeutig für Blut und Gewalt steht, bleibt die Axt, wie bereits oben beschrieben, in ihrer metaphorischen Zuschreibung ambivalent. Als Arbeitsgerät oder Waffe kann sie entweder retten oder töten. Entscheidend ist für beide Arbeiten die Art und Weise, wie der Betrachter einbezogen wird. Obwohl keine der Arbeiten partizipativ angelegt ist in dem Sinne, dass der Betrachter physisch intervenieren kann, verlangen beide Arbeiten vom Betrachter, seine eigene Haltung und Position zu hinterfragen. *Homenagem a Cara de Cavalo* fordert Anteilnahme und hinterfragt auf diese Weise die Kategorisierung von Gut und Böse in der Gesellschaft. *Popcreto para um popcrítico* hinterfragt diese Konzepte, in dem es den Betrachter in Bezug auf seine Position als solcher verunsichert. Indem unklar bleibt, ob der Betrachter beobachtet wird oder selbst Beobachter ist, wird er dazu gezwungen, die Machtposition des Beobachtenden kritisch zu hinterfragen. Der Titel des Werkes muss daher auch in diesem Sinne verstanden werden. *Popcreto* – die von Cordeiro geschaffene neue semantische Struktur – ist für jene gedacht, die die gegebenen semantischen

Zuschreibungen kritisch zu hinterfragen wissen (*popcrítico*). Die Einbindung sozialer Kritik durch die Verwendung von figurativen Elementen wie den Fotografien in eine formale, konstruktivistische Struktur, die auf Objektebene funktioniert, ist in beiden Arbeiten gleichermaßen präsent. Bei Oiticica ist sie nur nicht im selben Maße theoretisch reflektiert wie bei Cordeiro. Dies mag jedoch auch daran liegen, dass der *B 33 Bólido caixa 18* eine der wenigen Arbeiten des Künstlers ist, die sich auf so direkte Weise mit sozialkritischen Themen befasst. Cordeiros Arbeitsweise ist sehr viel stärker von theoretischer Reflektion geprägt, die sich direkt nachvollziehbar in den Werken manifestiert. Oiticicas Herangehensweise ist genau umgekehrt, er entwickelt erst vor dem Hintergrund neuer Werke seine theoretischen Überlegungen dazu.

Rebolando

Cordeiros Arbeit *Rebolando* (1965, Abb. 51 und 52) ist eines der Werke, die am direktesten auf die Pop Art verweisen. Das nicht mehr existente *Rebolando* bestand aus einer großen, bauchigen Glaskaraffe, die zu etwa einem Fünftel mit Wasser gefüllt war. Sie stand auf einer quadratischen, mit einem dicken, dunklen Rahmen versehenen Fotografie von Marilyn Monroe. In der Mitte war ein Schild mit jeweils einem Pfeil angebracht, der nach links bzw. nach rechts zeigte. Darauf stand in schwarzen Druckbuchstaben „Agite neste sentido“ („versetze es auf diese Weise in Schwingung“). Ein weiterer Pfeil zeigte auf den Flaschenhals¹⁷⁴. Der Betrachter war dazu aufgefordert, die Karaffe nach links und rechts zu drehen, sodass durch die Bewegung das Wasser darin in Schwingung versetzt wurde. Danach sollte er das Monroe-Bild durch die Flaschenöffnung von oben betrachten. Er wird ein verzerrtes Bild der Hollywood-Ikone gesehen haben, dass durch die Schwingungen des Wassers in Bewegung geraten ist. Der Titel der Arbeit ist diesbezüglich bereits suggestiv: *Rebolando* bedeutet „mit den Hüften schwingend“

174 Auf den Schwarz-Weiß-Fotos des Werkes ist nicht zu erkennen, ob auf diesem Pfeil auch etwas steht, wie zum Beispiel „olhar“ (gucken). Da das Werk nicht erhalten ist, kann darüber jedoch nur spekuliert werden.

(sowohl beim Tanzen als auch beim Gehen) und ist doppelt kodiert, denn es verweist gleichzeitig auf die Schwingungen des Wasser wie auf die dadurch provozierte Bewegung des Bildes von Marilyn Monroe. Durch den Titel wird dem Betrachter suggeriert, Monroe schwinde die Hüften – eine sexualisierte Geste, die die Instrumentalisierung der Frau Marilyn Monroe zur Popikone und zum Sexsymbol illustriert. Der Betrachter nimmt an, er sei der Urheber dieser Bewegung, befinde sich also in einer Machtposition. Eigentlich sieht der Betrachter jedoch, wie sich das ganze Bild der Monroe bewegt, nicht nur ihre Hüften. Und auch diese Annahme erweist sich schließlich als Illusion, denn in Wirklichkeit bewegt sich nur das Wasser über dem Bild, während die Fotografie selbst unbeweglich bleibt.



Abb. 51 und 52: Waldemar Cordeiro, *Rebolando*, 1965. Flasche mit Wasser, Fotografie, Werk nicht erhalten (Quelle: Costa 2002, 42).

Dem Betrachter kommt auch in dieser Arbeit als Beobachter eine zentrale Rolle zu. Er bewegt das Wasser und blickt dann durch den

Flaschenhals, der wie ein Teleskop wirkt, auf die Popikone nieder. Auf diese Weise wird er gleichermaßen zum Voyeur und Manipulierer der Szene, wodurch Cordeiros Haltung zur Massenkultur verdeutlicht wird. Der Betrachter ist Schöpfer seiner eigenen Illusion (Monroe schwingt mit den Hüften). Gleichzeitig ist er jedoch bereits Sklave seiner Handlungen, die durch den Titel und die klaren Anweisungen auf den Schildern prädestiniert sind. In der Semantik der Wörter verbirgt sich also die eigentliche Machtstruktur, die in diesem Fall vom Künstler selbst ausgelöst wird. Der Betrachter wird nur als ausführende Kraft missbraucht, der sich von seiner voyeuristischen und erotischen Motivation leiten lässt, aber gleichzeitig in der Illusion gehalten wird, er sei selbst Autor der Situation.

Die verwendeten Materialien Glas und Flüssigkeit erinnern stark an Oiticicas Serie der *Bólides vidro*, in denen er jeweils einen gläsernen Behälter verwendet, in dem entweder Farbpigmente, ready-made Materialien oder eine farbige Flüssigkeit enthalten sind (vgl. „*Homenagem a Mondrian*“). Doch Oiticica hat interessanterweise in keinem der *Bólides vidro* Fotografien verwendet, wie er dies in einigen der *Bólides caixas* tat. Die *Bólides vidro* bleiben auf die Erfahrung von Farbe und Material konzentriert. Cordeiros Glasbehälter-Arbeit funktioniert jedoch ähnlich wie Oiticicas sozialkritische *Bólides caixas*, die vom Betrachter verlangen, die eigene Haltung zu hinterfragen. Wird der Betrachter in *Homenagem a Cara de Cavalo* jedoch förmlich dazu gezwungen, diese Haltung einzunehmen, wird der Betrachter in *Rebolando* in eine ihm durch die Massen- und konsumorientierte Kultur US-amerikanischer Prägung bekannte Situation geführt, die zu hinterfragen ihn erst der Kunstkontext nötig. Denn an eine Kunstaussstellung sind noch andere Erwartungen geknüpft als das bloß passive Konsumieren. Die in der Arbeit enthaltenen Schriftzüge spielen dabei eine besondere Rolle. Die semantische Struktur der verwendeten Worte (Titel) und Sätze (Aufschrift „*Agite neste sentido*“) wird zum Träger von Macht, da sie Handlungsanweisungen, Verhaltensweisen und sogar subtil Emotionen und das Selbstverständnis des Betrachters kommuniziert und beeinflusst.

Die Arbeit *Rebolando* ist bereits ein Übergang zu denjenigen Arbeiten Cordeiros, in denen es nicht mehr allein um die semantische

Aufladung von Gegenständen geht, sondern zunehmend auch Schrift als Material und semantischer Träger verwendet wird. Cordeiro arbeitete zu dieser Zeit eng mit dem Dichter Augusto de Campos der konkreten Poesie-Gruppe *Noigandres* aus São Paulo zusammen. Sie stellten gemeinsam beim *Espetáculo popcreto* aus und de Campos war auch der Urheber des Wortes ‚Popcreto‘, das Cordeiro später selbst für seine Arbeiten der *arte concreta semântica* verwendete. Während der visuelle Künstler Cordeiro begann, sich mit Schrift zu beschäftigen, verwendete der konkrete Dichter Augusto die Campo seinerseits zunehmend Bilder und Zeitungsausschnitte. Sein *poema popcreto Olho por Olho* (1964), das in der gemeinsamen Ausstellung mit Cordeiro gezeigt wurde, enthält überhaupt keine Schrift. Stattdessen verwendete er ausschließlich aus Zeitschriften ausgeschnittene Fotografien von Augen (sowie einigen Mündern), die in Pyramidenform angeordnet sind. Erstaunlicherweise hatte keiner der konkreten Künstler der *Paulista* Gruppe in den 1950er Jahren mit Worten oder Schrift gearbeitet. In der Industriehauptstadt blieben konkrete Künstler und Dichter zwar ideologisch miteinander verbunden, doch anders als in den neokonkreten Experimenten in Rio de Janeiro drangen sie nicht in das Feld der jeweils anderen ein.

Amar(go) und *Texto Aberto*

Erst die Weiterentwicklung des Konzepts der konkreten Kunst hin zu einer semantischen Aufladung ermöglicht es Cordeiro, mit Schrift zu experimentieren. Nach der Entstehung der *popcreto*-Arbeiten beginnen auch andere Künstler der ehemaligen Gruppe *Ruptura*, sich in ihren Arbeiten mit Schrift auseinanderzusetzen (Mauricio Nogueira Lima und Geraldo de Barros) (Costa 2002, 21)¹⁷⁵. Cordeiros Arbeit *Amar(go)* (1965, Abb. 53) stellt die größte Annäherung an die konkrete Poesie dar. Das Kunstwerk besteht aus einer 52 x 72 cm großen, unbehandelten Leinwand, auf die zentral in Großbuchstaben und schwarzer Farbe das Wort *amargo* (bitter) gedruckt wurde. Dahinter ist ein Kasten mit elek-

175 Interview der Autorin mit Haroldo de Campos.

trischem Licht befestigt, der so ausgerichtet ist, dass ein rechteckiger Ausschnitt der Leinwand beleuchtet wird, in dem sich die Buchstaben A-M-A-R befinden. G und O bleiben daher unbeleuchtet und aus den erleuchteten Buchstaben formt sich ein neues Wort: *amar* (lieben). Dieses Spiel, ein Wort in einem anderen versteckt zu sehen und dieses hervorzuholen, das bereits die konkreten Dichter – allerdings auf Papier und nicht auf Leinwand – praktiziert hatten, bleibt jedoch eine Ausnahme in Cordeiros Oeuvre. Man könnte es als Hommage an die konkreten Dichter betrachten, die ihn zu seinen Arbeiten mit Schrift inspirierten.



Abb. 53: Waldemar Cordeiro, *Amar(go)*, 1965. Buchstaben auf Stoff gemalt, Glühbirnen, 52 x 72 cm, private Sammlung (Quelle: Costa 2002, 20).

Das Werk *Texto Aberto* (1966, Abb. 54) arbeitet auch vornehmlich mit Schrift, hat sich jedoch vom Erbe der konkreten Dichter befreit und involviert den Betrachter nun auch haptisch, wie Oiticicas Arbeiten dies bereits ab 1960 einfordern. *Texto Aberto* besteht aus einer fast zwei Meter langen Holztafel (31 x 197 cm), auf der schwarze, auf weißem Hintergrund fotografierte große Druckbuchstaben auf einer Schiene befestigt sind. Die Buchstaben stehen in alphabetischer Reihenfolge, wobei nicht alle Buchstaben des Alphabets vorhanden sind. Zu sehen

sind: BCDEFGHIJLOPQRSU. Die Buchstabensequenz ist zwei Mal in einer horizontalen Linie durchgeschnitten und die Buchstabenteile sind jeweils einzeln auf der Schiene vom Betrachter verschiebbar. Durch die Intervention des Betrachters werden die Buchstaben zerstört und das gezeigte Schriftbild – zusammengesetzt aus einzelnen Buchstaben – verliert seine Bedeutung. Doch gleichzeitig schafft der Betrachter dadurch neue Formen und generiert neue Bedeutungsmöglichkeiten. Im Werktitel drückt sich Cordeiros starke Affinität aus, direkte Bezüge in Titeln zu den theoretischen Texten herzustellen, die ihn im Moment der Herstellung beeinflusst haben. *Texto Aberto* verweist direkt auf Umberto Ecos bereits oben angesprochenen Text *Das offene Kunstwerk*. Gleichzeitig verweist es jedoch auch auf die offene semantische Struktur der Arbeit selbst. Durch die haptische Intervention des Betrachters erlangt die Arbeit multiple und scheinbar unendlich viele Möglichkeiten semantischer Fixierungen durch neue Formen. Die Form der Buchstaben bildet dabei nur noch eine dieser Fixierungen, auf die man sich zu einem bestimmten Zeitpunkt geeinigt und festgelegt hat. Der *Offene Text* zeigt gleichzeitig all jene Formen, die nicht semantisch auf die Gestalt von Schriftsymbolen festgelegt sind und damit auch die Potenzialität der Formvielfalt, sich in Symbole zu transformieren.



Abb. 54: Waldemar Cordeiro, *Texto Aberto*, 1966. Holz und Fotografie, 31 x 197 cm, private Sammlung (Quelle: Costa 2002, 40).

Oiticica verwendet in seinen Werken Schrift meist in Gedichtform – wie beispielsweise in den oben besprochenen *Bólides*. Dabei benutzt er häufig eine sehr metaphorische Sprache – so im *B 30 Bólido caixa 17* (vgl. Kap. 5.1.3) –, die Farbe und Material leiblich kodiert. In *Texto Aberto* verwendet Cordeiro Schrift selbst als Metapher, ohne den Umweg über die Sprache zu nehmen. Schrift und damit die Symbole, aus denen sie sich zusammensetzt (Buchstaben), wird bei ihm zu einer Metapher für semantische Bedeutung generell. Nur dadurch, dass sich Menschen auf die Bedeutung bestimmter Symbole geeinigt haben, besitzen sie auch eine sprachspezifische Semantik. Formen, die entstehen, sobald der Betrachter einen oder beide veränderbaren Textteile in *Texto Aberto* verschiebt, können zwar semantisch aufgeladen werden, jedoch niemals Teil des Schriftuniversums werden. Somit bleibt ihnen die sprachspezifische Semantik verwehrt. *Texto Aberto* funktioniert auf ähnliche Weise wie die frühen neokonkreten Arbeiten, die sich zwischen Gedicht und plastischem Kunstwerk bewegen, wie jene von Lygia Pape und Ferreira Gullar (vgl. Kap. 5.1.1), jedoch im umgekehrten Sinne. Der Betrachter-Teilnehmer aktiviert nicht ein Gedicht wie etwa im Falle von Gullars Raumgedichten (1959), sondern zerstört die gegebene semantische Ordnung der Buchstaben. Durch diesen Akt der Zerstörung schafft er jedoch neue Formen und potentielle Symbole; er öffnet den Text für eine nicht-semantisch aufgeladene Formstruktur.

6.5 Konklusion

Nach der Analyse der Werke Cordeiros und Oiticicas in den frühen 1960er Jahren drängt sich eine Frage auf, die hier noch gestellt werden muss: Warum insistieren beide Künstler auf ein Fortbestehen konkret-konstruktivistischer Tendenzen, obwohl sie das konstruktivistische Projekt der Künstlergruppen in São Paulo und Rio und deren utopischen Anspruch für beendet und nicht mehr zeitgemäß erklären? In den 1960er Jahren ist die Kunst wieder ideologisch und soziopolitisch

aufgeladen. Dies war in den 1920er und 1930er Jahren im Modernismo der Fall und in den 1960er Jahren spielen erneut Fragen nach der kulturellen Identität Brasiliens eine Rolle, jedoch unter anderen Vorzeichen. Ab 1964, dem Zeitpunkt des Militärputsches, ist es zunehmend schwierig, klare politische Botschaften zu kommunizieren. Der Konstruktivismus bietet dagegen eine Art von Ideologie, die nicht direkt mit einem politischen Lager vor Ort in Verbindung gebracht werden kann und gleichzeitig bereits eine, wenn auch kurze, historische Verankerung in Brasilien besitzt. Paradoerweise wurde der frühe revolutionäre Kontext des russischen Konstruktivismus in der Rezeption von Malevich, El Lissitzky, Tatlin und Pevsner völlig ignoriert und auch die sozialistische Ausrichtung des Konstruktivismus in Argentinien nicht weiter beachtet. In den 1950er Jahren war der Konstruktivismus in Brasilien eher unpolitisch. Doch gerade die unpolitische Rezeption des europäischen Konstruktivismus in den 1950er Jahren hat den politisch aufgeladenen konstruktivistischen und vor allem sehr eigenen Positionen Cordeiros und Oiticicas in den 1960er Jahren sogar den Weg bereitet. Ohne ideologischen „Ballast“ konnten sie das Konstruktive/Konkrete auf eine Weise umwerten und selbst mit ideologischen bzw. sozialen Inhalten verknüpfen, die in diesem Moment in Brasilien Bedeutung hatten. Gleichzeitig zeugte das Festhalten am Konstruktiven/Konkreten von einer Kontinuität in der brasilianischen Kunstproduktion.

Der im Neokonkretismus begonnene Ansatz der Zuschauerbeteiligung und leiblichen Affektivität von Kunstwerken wird in den 1960er Jahren auch von anderen Künstlern praktiziert, auch von jenen, die vormals der konkreten Gruppe *Ruptura* in São Paulo angehörten, wie Waldemar Cordeiro. Gleichzeitig wird die Idee des Konstruktiven/Konkreten jedoch wieder vergeistigt, denn sowohl Oiticica als auch Cordeiro definieren das Konstruktive noch vor einer künstlerischen Ausgestaltung als ein Metakzept, das als Verlangen bzw. Intention im Menschen existiert. Damit rückt die in Brasilien konzipierte Idee des Konstruktiven/Konkreten schließlich wieder näher an seine europäischen Vorläufer, die unter konkreter Kunst eine rein geistige Konzeption verstanden, die dem eigentlichen materiellen Prozess vorausging. Doch die geistige Prädisposition im Menschen wird von Oiticica und

Cordeiro zusammengedacht mit einem Fokus auf die Rezeption. Die konstruktivistischen Werke der 1960er Jahre benötigen diese geistige Prädisposition sowohl im Künstler als auch im Zuschauer, der den Prozess vollendet. Kollektive Ansätze, die in den 1960er Jahren ohnehin dominieren, werden auch in der konstruktivistischen Kunst zentral, in der das Kunstwerk nun durch mehrere beteiligte Menschen mit Intentionen als Prozess entsteht.

Die Integration von Text und Poesie spielt in der brasilianischen Konzeption des Konstruktiven/Konkreten eine zentrale Rolle. Begonnen von den neokonkreten Künstlern in den 1950er Jahren, avanciert Text zum zentralen Motiv des Wandels konstruktivistischer Kunst, das als Motor für die von Cordeiro und Oiticica vorgenommene Umwertung fungiert. Dies zeigt sich in der semantischen Aufladung von Farben und Materialien durch die Integration von Gedichten in Oiticicas *Bólides* genauso wie in der Zerlegung von Buchstaben und der damit einhergehenden Zersetzung von semantischer Bedeutung in Cordeiros *Texto Aberto*. Und so wie in den frühen neokonkreten Experimenten von Ferreira Gullar und Lygia Pape führt auch erst die Integration von Text zur leiblichen Einbindung des Betrachters, der zum Teilnehmer und Co-Autor des Werkes wird. Erst die Verbindung von bewusster Intentionalität, semantischer Bedeutungsebene und leiblicher Material- und Welterfahrung lässt die Konzeption des Konstruktiven/Konkreten in Brasilien in höchstem Maße mobil und eigenwillig werden. Erst in den 1960er Jahren kommt es zur Entstehung dieser Triade, und deshalb ist es essentiell, auch diese Dekade in die Analyse der Transformation des konkret-konstruktivistischen Gedankenguts in Brasilien mit einzu-beziehen, auch wenn in jenen Jahren andere Kunstrichtungen bereits dominierten.

7 Schlussbetrachtungen

In der vorliegenden Arbeit wurde dargelegt, dass das konkret-konstruktivistische Gedankengut in Brasilien nicht nur eine Leibperspektive erhalten, sondern auch zu interessanten Verquickungen zwischen Poesie und plastischer Kunst und ganz allgemein zwischen Schrift und künstlerischem Objekt geführt hat. Die in dieser Arbeit diskutierte Genealogie der Umwertung konkret-konstruktivistischer Ideen führte von den frühen 1950er Jahren über den Kunstkritiker Mário Pedrosa und seine Beschäftigung mit Outsider Art zu den architektur- und raumbezogenen, frühen Arbeiten Hélio Oiticicas und Lygia Clarks, um schließlich die Verflechtung von plastischer Kunst und Poesie in den Arbeiten Ferreira Gullars, Lygia Papes und in den frühen 1960er Jahren Hélio Oiticicas und Waldemar Cordeiros in den Blick zu nehmen. Oiticicas und Cordeiros Verständnis des Konstruktiven/Konkreten ist bereits eine Abstraktion des konkret/konstruktivistischen Gedankenguts, das sich als Metakonzept nahtlos in die neuen Prämissen der 1960er Jahre einfügen lässt.

Die Umwertung des Konstruktiven/Konkreten in der Neo-Phase in Rio de Janeiro fand auf der Grundlage jener Texte und Werke statt, die bereits im frühen 20. Jahrhundert in Europa und Russland produziert worden waren. Die neokonkreten Künstler stellten sich explizit in die Tradition von Mondrian und den russischen Konstruktivisten, sodass das dort produzierte Gedankengut in seiner transkontinentalen Verhandbarkeit zu einer Kippfigur geworden ist. In dem spezifischen lokalen Setting von Rio de Janeiro mit seinem kulturellen Kontext wurden die Werke von Mondrian, El Lissitzky, Pevsner und Gabo anders gesehen oder gelesen. In Wittgensteins Terminologie zur Beschreibung des Phänomens der Kippfigur finden sich zwei Arten, diese zu erfassen: Entweder als „stetiges Sehen“ (Wittgenstein 1990, 368), bei dem der Betrachter nur eine der möglichen Formbedeutungen sieht und sich der Existenz der anderen nicht bewusst ist, oder als „Aufleuchten eines

Aspekts“ (ibid.). Im letzteren Fall ist sich der Betrachter durchaus verschiedener Bedeutungsmöglichkeiten der gesehenen Form bewusst und hat in einem Moment plötzlich die zweite Möglichkeit „entdeckt“, indem die Form in ein anderes Bedeutungsmuster umgeschlagen ist. Den neokonkreten Künstlern ist eher die zweite Form der Wahrnehmung der Kippfigur des Konstruktiven/Konkreten zuzuschreiben, wobei der Moment des Umschlagens sich eher als ein unbewusster Prozess gestaltet, der im Nachhinein rational reflektiert wurde. Diese Sichtweise deckt sich mit der induktiven Arbeitsweise der neokonkreten Künstlerinnen und den Behauptungen Ferreira Gullars, dass das Neokonkrete Manifest erst post-praxis entstanden ist, d. h. erst auf der Grundlage der bereits existierenden Werke wurde reflektiert, was genau in diesen Werken anders gemacht wurde. Auslösend für diese Reflexion der eigenen Position war schließlich auch die *I. Exposição Nacional de Arte Concreta* 1956/57, auf denen die Arbeiten aus Rio de Janeiro und São Paulo nebeneinander zu sehen waren und ein direkter Vergleich möglich wurde. Wittgenstein hat in seiner Konzeption der Kippfigur jedoch nicht bedacht, dass das, was der Betrachter sieht, maßgeblich von dem Sehenden selbst abhängt, von seinem soziokulturellen Hintergrund, seiner Welt, in der er existiert und wie er in ihr existiert. Und das Gesehene wird wiederum auf der Grundlage der weltlichen Bedingungen künstlerisch verarbeitet, die zu dem jeweiligen Zeitpunkt zur Verfügung stehen, seien diese technischer, materieller, ökonomischer oder politischen Natur. Die Idee der Kippfigur kann also nur als abstrakte Metapher für die Umwertungen des Konstruktiven/Konkreten verwendet werden. Auf diese Weise verliert das Konzept jedoch zwangsläufig an Schärfe. Dennoch eignet es sich zur Beschreibung des Phänomens gerade aufgrund dieser relativen Unschärfe, denn wie scharf können künstlerische Praktiken als Ausdruck von Umwertungsprozessen überhaupt bestimmt werden, will man nicht auf die Neurobiologie zurückgreifen und die Studie dadurch in einen völlig anderen Zusammenhang stellen? Bleibt man bei Susanne K. Langer, die für die hier diskutierten Arbeiten relevant ist, so ist Sprache ohnehin nicht imstande, den „Gehalt künstlerischen Ausdrucks“ eines Werkes voll zu erfassen (Langer 1965, 252). Dieser kann nur in direktem Erleben erfahrbar werden, sodass auch das

Schreiben über diese Art von Werken, die sich explizit sprachlichen Verstehens entziehen, eine bittere Ironie der Geschichte menschlicher Bezugnahme auf als ästhetisch konzipierte Objekte bleibt. Letztlich kann eine Historisierung nur sprachlich vermittelt stattfinden und um die Lücke zwischen gelebter Erfahrung und schriftsprachlicher Mediation zu überbrücken, ist der Rückgriff auf vage Metaphern manchmal der einzig mögliche Ausweg.

Die Vermittlung gelebter Erfahrung im Konzept der Leiblichkeit hingegen hat sich als präzise erwiesen. Der Begriff bezeichnet eine Erkenntniskategorie, durch die sich sowohl die leiblich-räumliche Affektivität der frühen neokonkreten Arbeiten als auch die haptisch-sinnliche der späteren Werke erfassen ließen. Zudem trägt die Fokussierung der Werke über den Begriff der Leiblichkeit dem Umstand Rechnung, dass die Objekte zwar zunehmend interaktiv sind, jedoch keine *Agency* im Sinne Alfred Gells besitzen. Vielmehr benötigen die Arbeiten den Menschen, um überhaupt erst als solche aktiviert zu werden und zwar nicht als bloße materielle Erweiterung des Menschen, sondern als Medien leiblich eingeschriebener Erkenntnis. Ein Ausblick auf die Arbeiten insbesondere Lygia Clarks, Lygia Papes und Hélio Oiticicas nach 1967, für die der Begriff der Leiblichkeit noch immer Relevanz besitzt, zeigt, dass das Konzept für die Diskussion eines breiten Spektrums künstlerischer Praktiken brauchbar ist.

Lygia Clark führte ihre Experimente mit Architektur und architektonischen Strukturen in den 1970er Jahren mit Kunststudenten an der Sorbonne in Paris weiter, in denen der menschliche Leib stets das Zentrum bildete. Pape schuf einige kollektiv zu rezipierende Arbeiten wie *Ovos* (1967) und *Divisor* (1968) und wechselte dann zum Medium Film über, doch auch darin behandelte sie häufig leiblich eingeschriebene Themen (wie z. B. *Eat Me*, 1975). Oiticica baute die Idee des *Penetrável* weiter aus und schuf vornehmlich begehbare Environments, in denen stets die spielerische Kreativität des Besuchers im Vordergrund steht.

Gerade angesichts der (teilweise freiwillig gewählten) Exilerfahrungen Lygia Clarks, Hélio Oiticicas und Ferreira Gullars sowie vieler anderer brasilianischer Intellektueller und Künstler in den 1970er Jahren, wäre für die dort entstandenen Arbeiten erneut und intensiviert

über die kulturelle Kodierung von Leiblichkeit nachzudenken, die in der vorliegenden Arbeit bereits angerissen wurde. In den verhandelten Werken spielt diese Kodierung vor allem für das Verständnis nicht-brasilianischer Leser eine Rolle. Sie dient der Vermittlung kontext-sensibler Interpretationen. In den Arbeiten der 1970er Jahre kommt jedoch eine transkulturelle Komponente hinzu, die durch die Erfahrung der Künstler in anderen kulturellen Kontexten vermittelt wird und der kulturellen Kodierung von Leiblichkeit eine neue Dimension verleiht. Die Werke der Künstler aus dieser Zeit mit dem Konzept der Leiblichkeit zu untersuchen, könnte daher eine fruchtbare Fortführung des hier angewendeten Forschungsansatzes darstellen.

7.1 Ausblick

Dass sich die Neo-Phase ausgerechnet zwischen zwei für die nationale kulturelle Identität (zumindest der Mittel- und Oberschicht) Brasiliens bedeutenden Phasen in der Kunst, nämlich der konkreten Kunst der frühen 1950er Jahre und der *Tropicália*-Bewegung Ende der 1960er Jahre entwickelt hat, ist für das Verständnis der darin entstandenen künstlerischen Praktiken nicht unbedeutend. Vielleicht hat sie auch deshalb in Brasilien bisher so wenig Beachtung gefunden, weil sie nie als eigenständige Phase oder Bewegung wahrgenommen wurde, trotz ihrer vielfältigen Zugänge und Umgänge zu und mit künstlerischen Praktiken und Verfahren.

Die Arbeiten dieser Neo-Phase mit ihrer Leibperspektive sind Teil einer Übergangsphase zwischen einer nur sehr fragmentarisch stattgefundenen Modernisierung in den 1950er Jahren und einer noch nicht recht erfundenen Postmoderne, die als Konzept gleichzeitig nur fehl am Platz sein kann an einem Ort, der gerade durch die repressiven Regulierungen eines autoritären Regimes gestaltet wird. Ihre Auseinandersetzungen mit erlebter und gelebter Realität erzählen davon, dass in der Welt, in der sie entstanden, Leib und Moderne genauso wenig in

diametralem Widerspruch zueinander stehen wie Gefühl und Vernunft. Vielmehr fordern die Arbeiten einen Leib ein, der zur Vorbedingung allen Erlebens wird, auch einer wie auch immer gestalteten Moderne. Die hier diskutierten künstlerischen Arbeiten bieten heute zwar noch ein materielles Zeugnis davon; ohne dass diese in Ausstellungen erfahrbar und berührbar präsentiert werden, bleiben ihre Möglichkeiten der Zeugenschaft¹⁷⁶ jedoch sehr begrenzt. Letztlich sind die Werke, sofern noch existent, auch in den globalen Kunstmarkt integriert worden, in dem ihnen die primäre Funktion der Kapitalanlage zugewiesen wird, die nur durch Unberührbarkeit erhalten bleiben kann. Doch selbst wenn ihnen Berührung durch die Ausstellung von Repliken zugestanden wird, bedeutet das nicht zwangsläufig, dass die Werke tatsächlich das ihnen inhärente Potenzial der Zeugenschaft entfalten, wie die unterschiedlichen Ausstellungssituationen, die in der Einleitung beschrieben wurden, verdeutlichen. Da das Zeigen von Werken nicht nur kulturell, sondern auch in hohem Maße institutionell geprägt ist und Institutionen ebenfalls ihre eigenen Kulturen besitzen, die dabei Berücksichtigung finden müssen, wäre eine Forschungsarbeit, die sich mit historischen und aktuellen Ausstellungssituationen der in dieser Arbeit diskutierten Werke beschäftigt, eine geeignete Anschlussmöglichkeit, die hier präsentierten Ergebnisse in weiterführenden Forschungsansätzen zu elaborieren. Vor allem vor dem Hintergrund der sich entwickelnden Tendenz, Kunstphänomene und Strömungen als global zu verstehen, muss eine Analyse der Ausstellungspraxis mit einer gewissen Sensibilität für fortgeschriebene postkoloniale bzw. dekoloniale Machtverhältnisse im Kunstsektor durchgeführt werden. Fundierte Kenntnis des kulturellen historischen Kontextes der auszustellenden Werke kann dabei nur von Vorteil sein.

Einen weiteren Anknüpfungspunkt liefert der Umstand, dass es sich bei den hier diskutierten Arbeiten eben um eine Übergangsphase in der Kunst Brasiliens handelt. Zu fragen wäre beispielsweise, wie es vorher und hinterher wieder zu einer Kunstpraxis kam, die sich explizit mit Fragen der nationalen Identität beschäftigt und warum diese Fragen in der Phase dazwischen keine Bedeutung hatten. Sowohl

176 Zum durchaus ambivalenten Verhältnis von Kunst und Zeugenschaft vgl. Krämer und Schmidt (2016).

die *modernistas* der 1920er und 1930er Jahre, gegen die sich bereits die konkreten Künstler ästhetisch wandten, als auch die Künstler der *Tropicália*-Bewegung der späten 1960er und frühen 1970er Jahre beschäftigten sich mit nationaler und kultureller Identität. Letztere griffen das Antropofagia-Konzept, die Idee der kulturellen Einverleibung verschiedener Einflüsse, durch die etwas Eigenes, Neues dabei entstehen kann, wieder auf. Unter welchen Vorzeichen dies geschieht und welche Rolle dabei das Erbe der Konstruktiven/Konkreten spielt, ist noch zu untersuchen. Erwähnt sei an dieser Stelle nur das Werk *Tropicália* (1967) von Hélio Oiticica, das als paradigmatisch angesehen werden kann, da es nicht nur der *Tropicália*-Bewegung ihren Namen gegeben hat, sondern auch zu einem wichtigen Zeitpunkt des Umbruchs entstanden ist. Erstmals auf der Ausstellung *Nova Objetividade Brasileira* ausgestellt – eine Schau, die richtungsweisend für die zukünftigen künstlerischen Experimente der brasilianischen Avantgarde war –, wurde es von Oiticica dennoch in den Kontext der *vontade construtiva* gestellt, die er als eines der Merkmale jener Avantgarde hervorhob.

Diese vielschichtige Arbeit ist das erste tatsächlich realisierte Environment Oiticicas (das 1961 kreierte *Projeto Cães de caça* – vgl. Kap. 4.2 – existiert nur als Maquette und wurde nie umgesetzt). Die zwei Penetraveis in *Tropicália* bilden zwar die Hauptattraktion, doch war es ihre Einbettung in das tropisch anmutende Ambiente aus Sand, Papageien und Pflanzen, das zu Kontroversen geführt hat. Dieses Ambiente kolportiert ein klischeehaftes Tropen- bzw. Brasilienbild, zu dem der Künstler selbst ein ambivalentes Verhältnis offen legt. Einerseits behauptet er in einer Notiz über die Arbeit, „*Tropicália* ist der allererste, bewusste Versuch, ein verständliches Bild dessen, was ‚brasilianisch‘ ist, in den Kontext der aktuellen Avantgarden und generell der nationalen Kunst einzuführen“ (Oiticica 2013g, 227). Andererseits kritisiert er die folkloristische Rezeption des Werkes, die *Tropicália* zusammen mit der Tropikalismus-Bewegung in ein Konsumgut verwandeln würde (2013, 228). Diese Brüche in der Argumentation über das Werk sind vor dem Hintergrund der Umwertung des Antropofagia-Paradigmas zu untersuchen, die das Konzept durch seine Wiederbelebung in den 1960er Jahren erfahren hat.

Die Schrift-Objekt-Experimente der neokonkreten Phase sind vor allem im Bereich der Dichtkunst auf Resonanz gestoßen, die einen Anknüpfungspunkt an die vorliegende Arbeit an einer ganz anderen Stelle bieten. Experimente, die in diese Richtung gehen, stammen erstaunlicherweise vorwiegend aus den konkreten Dichter-Zirkeln in São Paulo und nicht aus Rio de Janeiro. Hier sind etwa die *Poemóviles* zu nennen, eine Kooperation des Dichters Haroldo de Campos mit dem Künstler Julio Plaza. Die *Poemóviles* spielen mit Schrift und Form, die durch Papierfaltungen entstehen, wenn der Leser die Seiten umblättert, bzw. aufklappt. Haroldo de Campos experimentiert später auch mit der Vertonung seiner konkreten Gedichte und brachte eine CD heraus (*verbivocovisual: a poesia concreta em música*, 2008). Die Dichter Wladimir Dias-Pino und Mário Chamie, die ursprünglich der konkreten Poesie-Szene in São Paulo angehörten, diese jedoch hinter sich ließen, gründeten eigene künstlerische Bewegungen, die auf die neokonkreten Experimente mit Poesie und plastischer Kunst rekurrten. Chamie begründete 1962 die relativ kurzlebige Bewegung der *poesia-praxis*, der auch der Dichter Cassiano Ricardo angehörte. Das *poema-práxis* wandte sich gegen den Formalismus der konkreten Poesie und stellte das organische und transformierbare Wesen der Sprache in den Vordergrund. Wladimir Dias Pino, Moacyr Cirne, Neide de Sá und Álvaro de Sá begründeten 1967 fast zeitgleich in Rio de Janeiro und Natal die Bewegung des *poema-processo*. Ebenfalls aus der konkreten Poesie stammend, arbeiteten diese Dichter an den Grenzen der Poesie, indem sie nicht das Wort in den Fokus stellten, wie die konkreten Dichter, sondern das Symbol, das ebenfalls außersprachlich sein konnte und ähnlich wie in der *poesia-práxis* in höchstem Maße mobil und transformationsfähig bleiben sollte. Beide Bewegungen situierten sich außerdem im sozial aufgeladenen Kontext der *arte-engajada* der 1960er Jahre, sind jedoch anders als die *Tropicália*-Bewegung, die zumindest zeitgleich mit dem *poema-processo* stattfand, weitgehend in Vergessenheit geraten. Diese Positionen wissenschaftlich aufzuarbeiten, könnte das Erbe des Neokonkretismus in diesen Arbeiten erschließen und ihre Bedeutung als frühe Manifestationen einer sich erst im Laufe der 1970er Jahre international entfaltenden experimentellen und visuellen Poesie

untersuchen. Schließlich ließen sich auch in kontinentaler Perspektive Positionen erschließen, die auf die neokonkreten Praktiken zurückgehen, wie etwa die Arbeiten des argentinischen Künstlers Edgardo Vigo, der erst durch rezente Studien wieder aus einer weitgehenden Vergessenheit geborgen wurde (Barisone 2014). Diese Amnesie bezüglich der hier erwähnten Bewegungen und deren Arbeiten ist sicher auch auf ihre Zwischenposition zurückzuführen, die sie im Spannungsfeld von bildender Kunst und Literatur einnehmen, denn die Aufspaltung der geisteswissenschaftlichen Disziplinen in Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft hat auch zu blinden Flecken in eben diesen transdisziplinären Bereichen der künstlerischen Praxis geführt.