

Die Verschränkung von Leib und Raum als künstlerische Strategie in der Werkentwicklung von Hélio Oiticica

Mit seinen Objekten, Installationen und Performances forderte Hélio Oiticica (*1937 in Rio de Janeiro geboren und 1980 ebenda verstorben) das internationale Kunstestablishment heraus und prägte das Verständnis von Environments und partizipativen Werken, die den Kunstdiskurs der 1960er und 1970er Jahre beherrschten. Zu Lebzeiten außerhalb der Grenzen Brasiliens weitgehend unbekannt bzw. im Kontext der *Tropicalismo*-Bewegung zunächst eher einer regionalen Strömung zugeordnet, rückte Oiticicas Werk spätestens nach der Entdeckung seiner theoretischen Schriften und Präsentationen auf der documenta X (1997) in Kassel und Retrospektiven im Witte de With, Rotterdam (1992), im New Museum of Contemporary Art, New York (2002) und in der Tate Modern, London (2007) verstärkt ins Bewusstsein eines internationalen Kunstdiskurses. Als „Seismograph einer brasilianischen Kultur“¹, die sich zunehmend mit avantgardistischen, europäischen Tendenzen verband, kombinierte Oiticica seine alle Sinne stimulierende Kunst mit präzise gesetzten Konzepten. Mit dem Wunsch, traditionelle künstlerischen Formen der Malerei oder Skulptur zugunsten interaktiver, den Betrachter aktivierenden Formen zu überwinden, initiierte Oiticica Erfahrungsräume und Situationen, die eine grundsätzliche Unterscheidbarkeit von Subjekt und Objekt hinterfragen.

In diesem Punkt lassen sich interessante Analogien zu den theoretischen Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty ziehen, der in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* die Abhängigkeit von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Gegenstand bzw. Raum untersucht und dabei den *Leib* als „Ort der Erkenntnis“² für sich entdeckt. Oiticicas Verbundenheit zu Merleau-Pontys Ansätzen ist dabei gut dokumentiert, da Oiticica ergänzend zu seinem künstlerischen Werk immer auch textbasiert arbeitete und zahlreiche kunsttheoretische Essays, Tagebucheinträge und Tonbandaufzeichnungen (die sogenannten *Hélio-Tapes*) Aufschluss über Oiticicas kunsttheoretische

1 Catherine David, Hélio Oiticica. „Brazil Experiments“, in: *The Experimental Exercise of Freedom*, hg. v. Rina Carvajal, Ostfildern: The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1999, S. 19, S. 172.

2 Kathrin Hein, *Körper und Geschlecht*, Opladen 2002, S. 132.

Interessen liefern. Bereits 1959 las Oiticica Merleau-Pontys *Die Struktur des Verhaltens* und verfolgte dessen philosophisches Werk auch in den Folgejahren weiter.³ Die Schlussfolgerungen, die Oiticica in der Auseinandersetzung mit Merleau-Ponty im Verlauf für seine eigene künstlerische Praxis zog, werden in den folgenden Ausführungen primär anhand der Werkgruppen der *Bólides*, der *Penetraveis* und der *Parangolés* untersucht.

Als Sohn des Insektenkundlers und experimentellen Fotografen José Oiticica J. und Enkel des bekannten Schriftstellers und Anarchisten José Oiticica kommt Hélio Oiticica bereits im Jugendalter mit Kunst und Wissenschaft in Kontakt.⁴ Während eines Besuchs der Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo wird Oiticica 1953 erstmals mit Arbeiten von Paul Klee, Alexander Calder und Piet Mondrian konfrontiert;⁵ ein Jahr später nimmt er unter diesen Eindrücken ein Studium am Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) bei Ivan Serpa auf, der in den Folgejahren zu einem der wichtigsten Vertreter der konkreten bzw. neokonkreten brasilianischen Kunst der 1950er und 1960er Jahre avanciert. 1955 schließt sich Oiticica dem von Serpa gegründeten Künstlerkollektiv *Grupo Frente* an, dem auch die Künstlerin Lygia Clark, der Kritiker Mário Pedrosa und der Dichter Ferreira Gullar angehören.⁶ Intensiv diskutieren sie hier Goethes Farbenlehre und künstlerische Arbeiten von Kasimir Malewitsch, Robert Delaunay und Piet Mondrian;⁷ Positionen, die Oiticicas erste Ölmalereien stark beeinflussen. Klar voneinander abgegrenzt strukturieren in der nach dem Kollektiv benannten Serie *Grupo Frente* monochrome Farbfelder den Bildraum. In geometrischen Formen gebannt folgen reine auf gebrochene Farbtöne und verbinden sich im Auge des Betrachters zu räumlichen Bildeindrücken.

Mit dem Wunsch nach einer Abgrenzung von den zunehmend als starr empfundenen mathematischen Prinzipien der von Max Bill geprägten *Konkreten Kunst* entwickelt Oiticica Mitte der 1950er Jahre die 350 Arbeiten umfassende Serie der *Metaesquemas*. In den vornehmlich blau/weiß, rot/weiß

3 Vgl. Tatiane de Oliveira Elias, *Die Kunstfilme von Hélio Oiticica*, Berlin 2014, S. 81f.

4 „Chronology“, in: *Hélio Oiticica*. Ausstellungskatalog, hg. v. Witte de With Rotterdam, Galerie nationale du Jeu de Paume Paris, Fundació Antoni Tàpies Barcelona, Centro de Arte Moderna de Fundacao Calouste Gulbenkian Lisboa, Walker Art Center Minneapolis, Rotterdam 1992, S. 209.

5 Ebd., S. 209.

6 Weitere Künstler der Gruppe waren: Lygia Pape, Amilcar de Castro, Frank Weissmann und Reynaldo Jardim, vgl. dazu: Rina Carvajal, *The Experimental Exercise of Freedom*, Ostfildern: The Museum of Contemporary Art Los Angeles 1999, S. 38.

7 Peter Gorschlüter: „Streben nach dem großen Labyrinth“, in: *Hélio Oiticica. Das große Labyrinth*, hg. v. MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, Frankfurt a. Main 2013, S. 17.