

Aus:

Heraeus, Stefanie (Hg.)

Hélio Oiticica: Curating the Penetráveis

September 2016, 192 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
34,99 €, ISBN 978-3-8376-3737-3

Die Penetráveis sind spektakuläre Rauminstallationen, die der brasilianische Künstler Hélio Oiticica in den 1960er und 1970er Jahren entwickelte. Sie sind Orte des Ausprobierens und werden erst durch Benutzung aktiviert. Oiticica hat damit ein Format erfunden, das bis heute immer neue Möglichkeiten für künstlerische Interventionen bietet. Was unterscheidet ein Penetrável von anderen temporären Ausstellungsformaten? Worin liegen seine kuratorischen Herausforderungen? Im ersten Teil des Buches geht es um die politischen und künstlerischen Voraussetzungen der Penetráveis. Der zweite Teil lotet ihre heutigen Möglichkeiten aus – anhand des Performance- und Filmprogramms, das im Rahmen der Oiticica-Retrospektive des MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main stattgefunden hat.

Stefanie Heraeus (Dr. phil.) ist wissenschaftliche Leiterin und Initiatorin des Masterstudiengangs Curatorial Studies Theorie Geschichte Kritik der Goethe-Universität Frankfurt am Main und der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

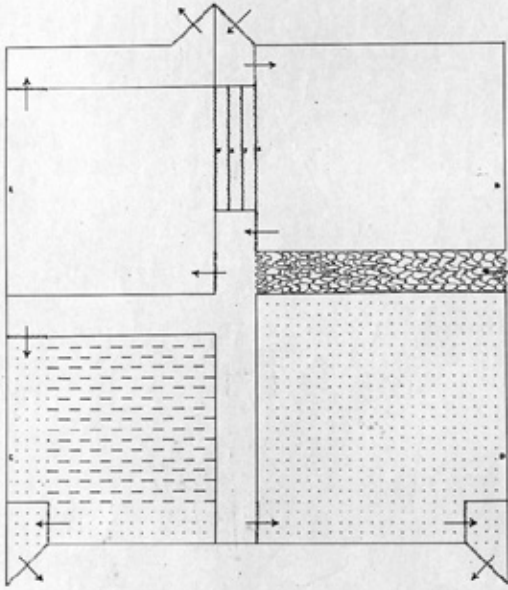
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3737-3

-
- 07 Stefanie Heraeus
VORWORT/FOREWORD
- 12 Stefanie Heraeus
EINLEITUNG: CURATING THE *PENETRÁVEIS* /
INTRODUCTION: CURATING THE *PENETRÁVEIS*
- 25 Peter Gorschlüter
**„PROPOSE TO PROPOSE“ – ÜBERLEGUNGEN
ZUR REALISIERUNG DES *PENETRÁVEL PN 14*** /
“PROPOSE TO PROPOSE” – DELIBERATIONS ON
THE REALIZATION OF *PENETRÁVEL PN 14*
- 31 Daniel Birnbaum / Jochen Volz
**GESPRÄCH ÜBER AUSSTELLUNGSFORMATE
JENSEITS DES WHITE CUBE: *PENETRÁVEIS* –
PAVILLONS – PLATTFORMEN** / A CONVERSATION
ON EXHIBITION FORMATS BEYOND THE WHITE
CUBE: *PENETRÁVEIS* – PAVILIONS – PLATFORMS
- 41 Adrian Williams
ROLEX/ROLEX
- 52 Marie Sophie Beckmann / Clare Molloy
INTERVIEW MIT CÉSAR OITICICA FILHO /
INTERVIEW WITH CÉSAR OITICICA FILHO
- 64 Jörg Heiser
**MURMEL IM ANUS – DIE MUSIK DER
„TROPICÁLIA“** / A MARBLE IN AN ANUS –
THE MUSIC OF “TROPICÁLIA”
- 78 Christoph Menke
**„ER MUSS EXPERIMENTIEREN“ – DIE KUNST
IM GEGENWÄRTIGEN KAPITALISMUS** /
“HE MUST EXPERIMENT” – ART IN PRESENT-DAY
CAPITALISM
-

-
- 92 Júlia Rebouças
QUASI MUSEUM, QUASI WELT – DER *MAGIC SQUARE NO. 5* UND DAS PROJEKT MIT DEM TEATRO OFICINA IN INHOTIM / *QUASI MUSEUM, QUASI WORLD – THE *MAGIC SQUARE NO. 5* AND THE PROJECT WITH TEATRO OFICINA IN INHOTIM*
- 102 Marie Sophie Beckmann / Marenka Krasomil
PENETRÁVEL PN 14: PROPOSITIONEN ZUR TEILHABE 34 JAHRE SPÄTER / *THE *PENETRÁVEL PN 14: PROPOSITIONS FOR PARTICIPATION 34 YEARS LATER**
- 111 Katalog / Catalogue
- 112 **ARTY CHOCK**
- 116 **FÉLÍCIA ATKINSON**
- 119 **PAULINE BOUDRY / RENATE LORENZ**
- 122 **ALAN B. BROCK-RICHMOND / BERNHARD SCHREINER**
- 125 **SUNAH CHOI**
- 128 **VAGINAL DAVIS**
- 132 **JOCHEN DEHN**
- 136 **HANNAH DEWOR**
- 139 **RICARDO DOMENECK**
- 142 **ANNA MARGIT ERBER**
-

144	TAMAR GUIMARÃES
147	BALZ ISLER
150	KOLLEKTIVMASCHINE
154	SANDRA KRANICH
157	HENNING FREDERIK MALZ
160	JONATHAN PENCA / CHARLOTTE SIMON / ZINK TONSUR UND CHOR
164	MIKA ROTTENBERG
166	POLA SIEVERDING
169	CHARLES SIMONDS
172	JACK SMITH
175	SIMON SPEISER
184	Autoren / Authors
187	Literatur / Bibliography
190	Impressum

W 11: 1st 4 parts: A, B, C, D performance factors (8 val performance properties)



- solid line = m
- = outside passageway
- ~~~~~ = hydro screening
- From
- B you can go into
- A
- C
- D and see how you can
- A and vice versa connecting them
- of active entrance, outside B, towards the step
- = open ceiling
- = stone clings out in open ceiling area

Hélio Oiticica, Skizze zum Penetrável PN 14

VORWORT

Das MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main hat im Spätsommer 2013 im Rahmen der Retrospektive „Hélio Oiticica. Das große Labyrinth“ drei Außeninstallationen des Künstlers im Frankfurter Palmengarten gezeigt. Das *Penetrável PN 14*, eine begehbare Rauminstallation, die Oiticica 1979 während seines Aufenthalts in New York konzipiert hat, wurde nach Originalplänen des Künstlers erbaut. Dies war der Anlass, sich mit dem von Oiticica entwickelten spezifischen Format des *Penetrável* und seinen besonderen kuratorischen Bedingungen, Möglichkeiten und Herausforderungen auseinanderzusetzen. In Diskussionen mit Künstlerinnen und Künstlern, Kuratoren und Kritikern wurde das Spezifische der temporären Ausstellungsformate ‚Penetrável‘, ‚Pavillon‘ und ‚Plattform‘ dabei in den Blick gerückt. Aus diesen Diskussionen sind die Essays der vorliegenden Publikation hervorgegangen.

Im zweiten Teil der Publikation stehen die künstlerischen Beiträge im Zentrum, die für das *Penetrável PN 14* in Frankfurt eigens konzipiert wurden, und die Filme, die für das Programm ausgewählt wurden. Das MMK Museum für Moderne Kunst, einer der Kooperationspartner der „Curatorial Studies“, hatte die Aufgabe gegeben, für diese Installation ein kuratorisches Gesamtkonzept künstlerischer Interventionen zu entwickeln. Über den Zeitraum von zwei Monaten hat es im Frankfurter Palmengarten stattgefunden. Insgesamt zwölf Künstlerinnen und Künstler, darunter auch einige Künstlerkollektive, wurden eingeladen, ortsspezifische Arbeiten zu entwickeln und auf das *Penetrável PN 14* und den Palmengarten als besonderen Ort künstlicher Exotik zu reagieren. Entstanden sind höchst unterschiedliche Propositionen: Experimente mit Sound, Sprache und Tanz, Projektionen, Salonabende und Begehungen, an einigen Abenden begleitet von einem eigenen Filmprogramm.

Das Performance- und Filmprogramm, das die Studierenden gemeinsam als Gruppe mit Lehrenden aus Museum und Universität erarbeitet haben, war das erste kuratorische Projekt des Frankfurter Masterstudiengangs, der von Goethe-Universität und Staatlicher Hochschule für Bildende Künste – Städelschule zusammen mit mehreren Museen durchgeführt wird. 2014 erarbeitete ein weiterer Jahrgang die Kabinettausstellung „Vergessene Körper: Helmut Kalle und Max Beckmann“ in Kooperation

mit dem Städel Museum und 2015 fand die vierteilige Ausstellungsserie „Doppelzimmer“ im Raum 3½ der KW Institute for Contemporary Art Berlin statt.

Mein besonderer Dank gilt Peter Gorschlüter, der das kuratorische Projekt initiiert und zusammen mit Bernd Reiß über ein Semester lang eng begleitet hat. Für die Betreuung vor Ort im Palmengarten waren Karin Wittstock und ihr Team, insbesondere Julia Reiter, unsere geduldigen Ansprechpartner. Mit Daniel Birnbaum und Jochen Volz haben wir an der Städelschule das Programm eingehend diskutiert. Die Künstlerin Adrian Williams hat im Laufe des Semesters immer wieder an einzelnen Diskussionen teilgenommen und uns für den behutsamen Umgang mit dem *Penetrável PN 14* sensibilisiert. Max Jorge Hinderer Cruz, Marc Siegel und César Oiticica Filho haben uns mit Oiticicas Werk vertraut gemacht und Jörg Heiser mit der Musik der „Tropicália“-Bewegung.

Als es schließlich um die Umsetzung des Programms und die Betreuung der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler vor Ort ging, haben sich alle Studierenden über den gesamten Zeitraum von zwei Monaten hinweg sehr engagiert; einige von ihnen derart, dass sie hier eigens hervorgehoben werden sollen: Marenka Krasomil als Hauptverantwortliche für die gesamte Koordination des Projekts, Miriam Bettin, Nadine Droste und Clare Molloy für dessen Durchführung. Marie Sophie Beckmann und Elena Frickmann waren für die Pressearbeit von Seiten der Studierenden verantwortlich, Marie Sophie Beckmann hat sich zudem stark bei der Redaktion der Publikation eingebracht. – Franziska von Stenglin hat die Ausstellung fotografisch dokumentiert. Judith Rosenthal, Alexandra Titze-Grabec und Clare Molloy haben die Übersetzungen angefertigt, Wanda Löwe hat die Texte äußerst sorgfältig redigiert, Christian Zickler hat sich um den Satz gekümmert, der transcript Verlag hat die Publikation dankenswerterweise in sein Programm aufgenommen. Ihnen allen gilt unser herzlicher Dank – und ganz besonders: den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern, mit denen die Zusammenarbeit sehr produktiv war.

Stefanie Heraeus

FOREWORD

In the late summer of 2013, within the framework of the retrospective “Hélio Oiticica: The Great Labyrinth”, the MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main presented three outdoor installations by the Brazilian artist in Frankfurt’s Palmengarten. One of these works was the *Penetrável PN 14*, a walk-in room installation that Oiticica designed in 1979 during his time in New York. Its realization in the botanical garden provided an occasion to explore the specific format of the *Penetrável* developed by the artist, and to investigate its specific curatorial conditions, potentials and challenges. Discussions on these matters were carried out with artists, curators and critics. The *Penetráveis*, pavilions and platforms as temporary exhibition formats were a further topic of concern. All the many conversations conducted over the course of the project yielded the essays now filling this book.

Part 2 of the publication documents the artistic contributions created especially for the *Penetrável PN 14* in Frankfurt and the films selected for the accompanying film programme. The MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, one of the curatorial studies programme’s cooperation partners, assigned the task of developing an overall curatorial concept for artistic interventions to be carried out in and around the installation. The programme took place over a period of two months in the Palmengarten. Twelve artists, including a number of artists’ collectives, were invited to develop site-specific works and respond to the *Penetrável PN 14*, but also to the Palmengarten as a unique venue of artificial exoticism. A range of widely differing propositions was the result: experiments with sound, language and dance, projections, evening salons and encounters as well as a specially conceived evening film programme.

The performance and film programme put together by the students in collaboration with their museum and university tutors, was the first curatorial project of the master’s programme in curating offered by Frankfurt’s Goethe-University and the Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule in cooperation with several museums. In 2014, a further group of students developed the cabinet exhibition “Forgotten Bodies:

Helmut Kolle and Max Beckmann” in cooperation with the Städel Museum, and in 2015 students of the Frankfurt programme staged the four-part exhibition series “Double Room” in Raum 3½ at the KW Institute for Contemporary Art Berlin.

I am especially indebted to Peter Gorschlüter for initiating the curatorial project and, along with Bernd Reiß, accompanying it throughout one semester. For the supervision on location at the Palmengarten, Karin Wittstock and her team, and in particular Julia Reiter, were our patient contact people. We discussed the programme in depth with Daniel Birnbaum and Jochen Volz at the Städelschule. The artist Adrian Williams took part in several discussions over the course of the semester and sensitized us to the circumspect handling of the *Penetrável PN 14*. Max Jorge Hinderer Cruz, Marc Siegel and César Oiticica Filho acquainted us with Oiticica’s oeuvre, and Jörg Heiser with the music of the “Tropicália” movement.

Throughout the two-month stage of realizing the programme and accompanying the artists on site, all of the participating students showed great dedication to the undertaking. Especially deserving of mention here are Marenka Krasomil as the person in charge of the project’s overall coordination, Miriam Bettin, Nadine Droste and Clare Molloy for its realization. Marie Sophie Beckmann and Elena Frickmann were responsible for the press work on the part of the students, Marie Sophie Beckmann also contributed substantially to the editing of the publication. Franziska von Stenglin documented the exhibition photographically; Judith Rosenthal, Alexandra Titze-Grabec and Clare Molloy provided the translations and Wanda Löwe edited the texts with the utmost care. Christian Zickler took care of the layout and the transcript Verlag thankfully included the publication in its programme. Our heartfelt thanks go out to all of them – and especially to the participating artists for their dedicated corporation.

Stefanie Heraeus

~~hélio oiticica~~ ~~subterranean TROPICALIA~~

10 UNIU X 14PICAS
text 2 ↓

PH are penetrables : 1960 on : non-contemplative contact : spectator turned into participator : propositions instead of "pieces" : propose to propose : non-ritualistic practices : denial of the artist as a creator of objects : proposer of practices : open discoveries barely suggested : simple and general propositions : not yet completed : situations to be lived.

text 3 ↓

repertory : collection of propositions for various projects : cell-ideas not submitted to definite formal ends : also propose to propose issue as in former experiments : 'presented' open-images , not a 'representation' of anything 'significant' : poetically given repertorial images.

MIGUEL RIO BRANCO

captians ↓

photos

- 1 project 1: model without cieling & upper level
- 2 project 1: model with cieling & upper level
- 3 repertory: babylonesta, new york
- 4 repertory: subsisto: agosto de campos
- 5 repertory: northeast brazil : vergara
- 6 repertory: lamarca

SPT
UNIU
may

OBS : photos 1 and 2 should be credited to MIGUEL RIO BRANCO

↓ includes caption for ad-text A ↓ (see special layout) to be printed in special

ARTS text A

CENTERFOLD

PG. 16 & 17

HELIO OITICICA subterranean TROPICALIA

- outdoors project : if you are interested in financing or to know more about it, write to : 81, 2nd ave., #4, new york, ny10003.

omar dresses CAPE 23 PJO (parangolé) rio-new york 1965/71 →

10 BOLDX14PC

AG
2

EINLEITUNG: CURATING THE *PENETRÁVEIS*

Stefanie Heraeus

Künstlerische Praktiken wie Performance und Happening haben Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre wesentlich dazu beigetragen, Kuratieren als ein Moderieren künstlerischer Ereignisse zu begreifen. Jenseits der objektbasierten Ausstellung, häufig außerhalb von Museum und Galerie, ging es darum, in der Öffentlichkeit Orte zu schaffen, an denen Interventionen in gesellschaftliche Diskurse stattfinden können, was bis heute die vielfältigen Formen des Kuratierens prägt. Mit den *Penetráveis* hat Hélio Oiticica, der auch selbst als Kurator an Ausstellungen beteiligt war, ein Format erfunden, das Raum für *Propositionen* (Angebote) und künstlerische Interventionen bietet. Es ging – um eine Formulierung von Jochen Volz in diesem Buch aufzugreifen – darum, „Situationen zu entwerfen, die eine aktive Teilnahme des Publikums ermöglichen; als ästhetisch-ethisches und politisch-soziales Ereignis“.¹

Als Oiticica im Jahr 1960 sein erstes begehbare *Penetrável PN 1* realisierte – dem rund 20 weitere, sehr unterschiedliche folgen sollten –, hat er seine Malerei in einen mehransichtigen, dreidimensionalen Farb-Raum transformiert. Mit Arbeiten wie diesen avancierte er zu einem der Protagonisten jenes entgrenzten Werkbegriffs, der sich seit den 1960er Jahren durchgesetzt hat.² Mit der Bezeichnung *Penetrável* (Plural: *Penetráveis*) hat er die Konzeption der neuen Werkgruppe auf sprachlicher Ebene reflektiert: Sie sollten physisch und sinnlich „durchdringbar“ (portugiesisch *penetrar* = durchdringen) sein:

„Die Arbeiten sind wie bewegliche Fresken in Lebensgröße, aber, und das ist das Wichtigste, sie sind **Penetráveis**, ‚durchdringbar‘ [*penetrable*]. Die Struktur des Werks kann nur als ganze wahrgenommen werden, wenn alle beweglichen Teile enthüllt sind, die einen sind vor den anderen verborgen, es ist unmöglich, alles gleichzeitig zu sehen.“³

Die körperliche und taktile, die visuelle, bisweilen auch auditive Teilhabe des Publikums war konstitutiv. In seinen zahlreichen Äußerungen über die *Penetráveis* hob Oiticica immer wieder ihre physische Erlebbarkeit, ihre Durchdringbarkeit und ihren „labyrinthischen Charakter“ hervor.⁴

Das erste *Penetrável PN 1* ist ein auf die Größe des menschlichen Körpers abgestimmter, etwa zwei Meter hoher und etwas mehr als zwei Quadratmeter kleiner Holzverschlag, der im Inneren viergeteilt ist. Seine monochromen Wände in Gelb und Orange lassen sich verschieben. Wer die Installation betritt, kann durch Bewegen der Wände verschiedene Farb-Raum-Konstellationen herstellen. Spätere *Penetráveis* sind größer und offener konstruiert, mit unbeweglichen Wänden, manche sind für den Innenraum, andere für den Außenraum gedacht, „um sie dann unter freiem Himmel umzusetzen und dem Publikum wie Gärten zugänglich zu machen“.⁵ Alle sind nach oben offen, in vielen ist der Boden mit Naturmaterialien bedeckt. Barfuß begeht das

Publikum die mit Sand oder Kieselsteinen, Stroh, Laub oder Bananenblättern bedeckten Böden. Andere Räume sind mit monochromen Tüchern, Stoffvorhängen mit Pflanzenornamenten, farbigem Licht oder abgedunkelten Gängen ausgestattet. Insgesamt variieren Größe, Form und Material stark, gemein ist allen, dass sie sich nicht von außen, sondern erst beim Durchlaufen erschließen.⁶

Penetrável PN 14 aus dem Jahr 1979, das im Rahmen der Oiticica-Retrospektive des MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main im Jahr 2013 im Frankfurter Palmengarten nach den Originalplänen des Künstlers erbaut wurde, zeichnet sich durch eine einfache, klare Architektur aus weißen Wänden aus. Es hat einen quadratischen Grundriss und besteht aus vier Räumen, die durch zwei schmale Gänge miteinander verbunden sind, mit Laub auf dem Boden der Gänge und mit schwarzen Fransenvorhängen an den Eingängen.

Oiticica hat nur einige der *Penetráveis* baulich ausgeführt. Viele blieben bloße Idee und sind als detaillierte Grundrisse oder Konstruktionszeichnungen, zum Teil auch als Modelle formuliert. Ihre Nummerierung (als „PN“) ist nicht streng chronologisch, sie folgt wie bei seinen *Bólides* und *Parangolés* einer eigenen Systematik, die naturwissenschaftliche Systematisierungsverfahren zu paraphrasieren scheint – eine in den 1960er und 1970er Jahren verbreitete Haltung.⁷ Einige *Penetráveis* sind eigenständig, oft sind sie aber auch Teil einer größeren Installation, etwa *PN 2* und *PN 3* von *Tropicália* (1967). Die *Penetráveis*, wie Oiticicas Arbeiten insgesamt, sollten so ostentativ wie möglich den Eindruck von Offenheit, von „Angeboten“ erzeugen, so augenfällig wie möglich die Abwendung vom geschlossenen Werkbegriff erkennen lassen:

„PN are penetrables : 1960 on : non-contemplative contact : spectator turned into participator : propositions instead of ‚pieces‘ : propose to propose : non-ritualistic practices : denial of the artist as a creator of objects : proposer of practices: open discoveries barely suggested: simple and general propositions: not yet completed : situations to be lived.“⁸

Die *Penetráveis* sollten Räume sein, die erst durch ihre Benutzung funktionieren, im Benutzen weitergedacht werden können und eine unbestimmte, durchlässige Beziehung zur Außenwelt unterhalten. Zeit seines Lebens hat Oiticica nach immer neuen Formen gesucht, künstlerisch im öffentlichen Raum zu agieren. Nicht zuletzt seine schier unüberschaubare Masse an programmatischen Texten macht nachvollziehbar, wie er sich als Vordenker einer fundamentalen Transformation des Kunstbegriffs verstanden hat. Er hat eine immense Textproduktion hinterlassen, kurze, manifestartige Statements ebenso wie Aufsätze, die zu Lebzeiten publiziert worden sind, darüber hinaus aber auch mehrere tausend Manuskriptseiten sowie zahlreiche Briefe und Tonbandaufnahmen. Letztere hat er an Künstlerkollegen, Freunde und Familie aus London und New York geschickt, wo er zeitweise im Exil lebte, um den Repressionen und der Zensur der seit 1964 in Brasilien herrschenden Militärdiktatur zu entkommen. Bislang ist nur ein Bruchteil dieser Texte ediert und transkribiert.⁹

Seine Stellungnahmen zur Konzeption der *Penetráveis* als Orte des Ausprobierens und Experimentierens, die ausdrücklich nicht auf Kontemplation zielten („non-

contemplative contact“), sondern in denen „alle menschlichen Experimente erlaubt“ waren, lesen sich, als seien sie in Absetzung zu jenen Ausstellungskonventionen und -ritualen formuliert, die sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts mit den ersten öffentlich zugänglichen Gemäldegalerien und Kunstmuseen in Europa etabliert hatten.¹⁰ Im Katalog zu seiner ersten Einzelausstellung 1969 in der Londoner Whitechapel Gallery schreibt Oiticica über die Installation *Éden*, die mehrere *Penetráveis* enthält:

„the EDEN – it is an experimental ‚campus‘, a kind of taba, where all human experiments will be allowed – human ones, concerning human species possibilities. It is a kind of mythical place for feeling, for acting, for making things and constructing one’s own interior cosmos – so, for that, ‚open‘ propositions are given, and even raw materials for the ‚making of things‘, that the participator will be able to do.“¹¹

Oiticicas Verfahren, die Wirkungsbereiche der Kunst durch partizipative Werkformate zu erweitern und sie einem größeren Publikum zugänglich zu machen, war auch eine Reaktion auf die spezifische Situation des brasilianischen Kunstbetriebs jener Zeit, als Museen nur der weißen Elite zugänglich waren. Sein Engagement für eine allumfassende ästhetische Erfahrung und seine Versuche, die sinnlichen Wahrnehmungsfähigkeiten der BetrachterInnen zu erweitern bis hin zur Mobilisierung widerständiger Verhaltensweisen, gründeten in den politischen und sozialen Lebensbedingungen seines Heimatlands.¹² Der einflussreiche brasilianische Kunstkritiker und -theoretiker Mário Pedrosa hat 1966 einen Artikel über Oiticicas „Environmental Art“ verfasst, in welchem er ihn und Lygia Clark zu den Hauptvertretern der neuen brasilianischen Avantgarde erklärt. Mit Rückbezug auf das *Anthropophagische Manifest* von 1928, in dem der brasilianische Schriftsteller Oswald de Andrade die Einverleibung kolonialer Kultur zur Methode der Selbstbestimmung erklärt hatte, stellte Pedrosa die physische Präsenz von Oiticicas *Penetráveis* heraus. Sie böten die Möglichkeit „direkter Kommunikation durch Geste und Aktion“ und schüfen eine „neue Wirklichkeit“, deren subversiver politischer Gehalt offensichtlich sei.¹³ Dass sich Oiticica immer wieder auf Andrades Kannibalismus-Konzept bezogen hat, ist hinlänglich herausgestellt worden.¹⁴ So hat er sein bekanntestes Environment *Tropicália* als brasilianische Avantgardekunst vorgestellt:

„Die *Tropicália* ist der allererste, bewusste und objektive Versuch, ein verständliches Bild dessen, was ‚brasilianisch‘ ist, in den Kontext der akutellen Avantgarde und generell der nationalen Kunst einzuführen.“ Und: „Für die Erschaffung einer echten, eigenwilligen und starken brasilianischen Kultur, zumindest im Ausdruck, muss dieses verfluchte europäische und amerikanische Erbe anthropophagisch aufgesogen werden, durch das Schwarze und Indianische unseres Bodens [...]“¹⁵

Wenn Oiticica das *Penetrável PN 3* aus *Tropicália* als das „anthropophagischste“ Werk der brasilianischen Kunst“ bezeichnet,¹⁶ dann reklamiert er seine Arbeiten als ästhetischen Widerstand gegen die Dominanz des westlichen Kunstdiskurses. Es ist der westliche Kunstbegriff mit seinen Raumkonzeptionen, denen *PN 3* durch kannibalisierende Aneignung entgegentritt.¹⁷ In ihrer provisorischen Gestaltung und mit den verwendeten, oft einfachen einheimischen Materialien enthalten die *Penetráveis* vielfältige Elemente der marginalisierten sozialen Welt der Favelas.

Solche radikalen Neuentwürfe des künstlerischen Raumes wie die von Oiticica reagierten auf jene seit den 1920er Jahren übliche Ausstellungssituation im weißen Galerieraum, die aufs engste mit der Geschichte der westlichen Moderne verbunden und seit den 1960er Jahren für rund zwei Jahrzehnte Zielscheibe künstlerischer Kritik geworden ist.¹⁸ In Harald Szeemanns *documenta 5* haben von Künstlern gestaltete alternative Erfahrungsräume und Präsentationsformen in Form von Museumsutopien und -fiktionen eine große Bühne bekommen, und in Brian O'Doherty's Essay „Inside the White Cube“ von 1976 eine sprachliche Manifestation. Was O'Doherty in seinem kanonisch gewordenen Text am White Cube kritisiert hat – abgeschottet von der Außenwelt, nur scheinbar neutral, „schattenlos, weiß, clean und künstlich“, „nach Gesetzen errichtet, die so streng sind wie diejenigen, die für eine mittelalterliche Kirche galten“¹⁹ – das hatte Oiticica schon seit den frühen 1960er Jahren mit seinen ästhetischen „Angeboten“ als Problem bearbeitet.

Oiticica war einerseits Protagonist dieser breiten heterogenen Bewegung gegen Kunstbegriff und Raumsituationen der 1960er Jahre, andererseits aber in seiner Position als brasilianischer Künstler auch Stimme einer kolonialisierten Kultur. Anders als für seine Künstlerkollegen und -kolleginnen in New York, Paris und London, mit denen er und seine lateinamerikanischen Zeitgenossen in regem Austausch standen, verkörperten Museum und weißer Galerieraum für ihn die koloniale Tradition und kulturelle Hegemonie des Westens. Wie stark Museen und Ausstellungshäuser als zentrale Institutionen gesellschaftlicher Selbstentwürfe ideologisch geprägt waren, erlebte Oiticica unmittelbar 1965 bei einer Ausstellungseröffnung im Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro. Als er seine *Parangolés* in der Ausstellung „Opinão 65“ (einer Gruppenausstellung zur brasilianischen Kunst) zeigen wollte, wurden die Sambatänzer, die seine Umhänge trugen, aus dem Museum ausgesperrt, Oiticica konnte den Umzug nur im Garten des Museums stattfinden lassen.²⁰

Die Übersetzungsschwierigkeiten bei der Reinszenierung von Werken der 1960er Jahre in unsere Gegenwart, die ohne die Präsenz der Künstler und Künstlerinnen auskommen und sich in einem völlig anderen gesellschaftspolitischen und kulturellen Kontext behaupten müssen, sind immer wieder diskutiert worden.²¹ Peter Gorschlüter und César Oiticica Filho, die beiden Kuratoren der Frankfurter Retrospektive, nehmen zu den besonderen Herausforderungen der postumen Rekonstruktion und Reaktivierung von Oiticicas *Penetráveis* Stellung und erläutern, wie sich jenseits von Musealisierung und Nostalgie neue Perspektiven und Konstellationen hervorrufen lassen.²²

Penetrável PN 14, das Oiticica im Exil für den Central Park in New York in detailierten Zeichnungen geplant, aber nie realisiert hat, funktioniert völlig anders als ein temporärer Bau im öffentlichen Raum, etwa ein Pavillon: Aufgrund des fehlenden Daches ist er den natürlichen Licht- und Witterungsverhältnissen vollkommen ausgesetzt, nichts ist definitiv planbar und vorhersehbar. Improvisation ist in das Format eingeschrieben. Eine der eingeladenen Künstlerinnen in Frankfurt, Adrian Williams, hat die „zerbrechliche Struktur“ des *Penetrável PN 14* und die Momente von Vergänglichkeit in ihrer Kurzgeschichte „Rolex“ geschildert.²³ Sie hat Oiticicas Aufforderung

ernst genommen und sich über die gesamte Ausstellungsdauer der Rauminstallation immer wieder ausgesetzt, um sie zu erfahren und zu benutzen: „Ich saß, um darauf hinzuweisen, dass man auch sitzen könne. Ich las, um darauf hinzuweisen, dass man auch lesen könne. Ich schlief, um darauf hinzuweisen, dass man auch schlafen könne.“²⁴ Dabei hat sie beobachtet, wie andere Besucher des Palmengartens mit dem *Penetrável* umgegangen sind, und auch erlebt, wie sich das ephemere Gebilde über den Zeitraum von zwei Monaten, im Wechsel der Jahreszeiten, zwischen Spätsommer und anbrechendem Herbst, verändert hat.

Was die temporären Ausstellungsformate im öffentlichen Raum – ‚Penetrável‘, ‚Pavillon‘ und ‚Plattform‘ – unterscheidet, was ihre Eigenheiten und kuratorischen Freiräume sind und welche Verbindungen sie zu Malerei, Landschaft und Architektur haben, diskutieren Daniel Birnbaum und Jochen Volz.²⁵ Die *Penetráveis*, obwohl sie in Ausstellungen immer wieder gezeigt worden und auch in Sammlungspräsentationen vertreten sind, standen bislang weniger im Fokus des kunsthistorischen und kuratorischen Interesses, anders als etwa *Oiticicas Núcleos*, *Bóviles* und *Cosmococas*.²⁶ Bislang wurde erst einmal ein *Penetrável* nach dem Tod des Künstlers reaktiviert: 2010 fand im *Penetrável Magic Square no. 05*, *De Luxe* im Instituto Inhotim eine Performance des Teatro Oficina statt unter Leitung des brasilianischen Regisseurs José Celso Martinez Corrêa, einem Freund Oiticicas, der dessen Auffassung radikaler Publikums-teilhabe teilte. Martinez Corrêa hat auf die Situation vor Ort reagiert. Jochen Volz und Júlia Rebouças, die das Spektakel von kuratorischer Seite betreut haben, schildern die Konsequenzen der Reaktivierung: Durch die Beteiligung aller MuseumsmitarbeiterInnen am Teatro Oficina habe es nicht nur den Blick auf das *Penetrável Magic Square no. 05* und dessen Position innerhalb der Sammlung stark verändert, sondern auch die Auffassung von der Institution in Inhotim.²⁷

Mit der Musik der „Tropicália“-Bewegung setzt sich Jörg Heiser auseinander, jener linkspolitischen, populärkulturellen Gruppe aus Literaten, Musikern, Filmemachern und bildenden Künstlern. Er zeigt, wie stark die Ästhetik dieser Bewegung, eine „Verbindung aus politischer Renitenz und ästhetischer Verführung“, vom Militäregime als politisch brisant eingestuft wurde, ohne dass politische Forderungen explizit formuliert worden sind.²⁸ Er nimmt die „kurze, explosionsartige ästhetische und soziale Revolution“ in den Blick, die sich in Rio de Janeiro in der Musik vollzogen hat, in den Songs von Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé und Os Mutantes. Dabei wurde für die 1968 produzierte Platte *Tropicália ou Panis et Circensis* nicht nur Oiticicas Werktitel *Tropicália* übernommen, sondern dessen Konzeption zum Programm erhoben.

Christopher Menke befasst sich mit den ästhetischen Kategorien der Moderne, mit dem Unbestimmten, Unbestimmbaren in der modernen Kunst und legt dar, wie die Arbeiten nicht vom ausgeführten Werk, sondern von ihrer Konzeption erfahren werden: „Produzenten und Rezipienten der Kunst sind gleichermaßen ästhetisch tätig oder als ästhetisch Tätige sind sie gleich. Aber ästhetisch tätig kann man nicht nur in

der Kunst sein. Ästhetisch, also regellos, experimentell, un- oder asozial tätig, ist auch, wer einen neuen Gedanken denkt, eine neue Lebensweise erprobt, eine alte Ordnung umstürzt und eine neue erkämpft.“²⁹ Dabei entwickelt er produktive Parallelen zu Oiticicas Generation, bezieht sich aber auch auf das Verständnis des Ästhetischen in der Gegenwart und leitet damit über zu jener Künstlergeneration, die sich in Frankfurt mit dem *Penetrável PN 14* befasst hat.

Welche Möglichkeiten und Freiräume die *Penetráveis* eröffnen, zeigt sich im Umgang mit dem *Penetrável PN 14*, der von den in Frankfurt eingeladenen Künstlern und Künstlerinnen höchst unterschiedlich genutzt wurde: als Innenraum, Resonanzkörper, Projektionsfläche oder als ein Ort, an dem utopisch anmutende Wesen auftraten, Schokoladenbrunnen aufgestellt wurden, Eisblöcke schmolzen oder eine Teezeremonie stattfinden sollte. Auch wurde die Struktur des *Penetrável* sowie dessen Farb- und Formensprache als choreographische Anordnung auf die Fläche übertragen. Auf die Konzeption des Frankfurter Performance- und Filmprogramms, das im Sommer 2013 im Palmengarten stattgefunden hat, gehen Marie Sophie Beckmann und Marenka Krasomil ein, die einzelnen Projekte werden im zweiten Teil des Buches vorgestellt.³⁰

- 1 Mit den Worten von Jochen Volz im Gespräch mit Daniel Birnbaum in dieser Publikation, S. 32.
- 2 Ich verweise hier nur auf die konzise Darstellung von Rebentisch 2013, bes. S. 9–24.
- 3 Vgl. Oiticica, Hélio: Notizbucheintrag, 28. August 1961. Deutsche Übersetzung in: Ausst.Kat. Frankfurt am Main 2013, S. 105.
- 4 Ebd., S. 88, 105f.
- 5 Oiticica, Hélio: „A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade“ (1962). Deutsche Übersetzung in: ebd., S. 130.
- 6 Wie stark sich die *Penetráveis* im Verlauf der Jahre verändert haben, bemerkt Luciano Figueiredo, wenn auch nur cursorisch, in: Ausst.Kat. Houston / London 2007, S. 22.
- 7 Zu diesen künstlerischen Verfahren sei nur verwiesen auf Metken 1977 sowie Metken 1996; mit Blick auf Oiticica vgl. Small 2009, S. 109f.
- 8 Vgl. die Abb. auf S. 11 in dieser Publikation, Rio de Janeiro, Archiv des Projeto Hélio Oiticica, PHO Doc No. 0270.71-p4.
- 9 Dazu Hinderer Cruz / Krümmel 2013.
- 10 Dazu Hantelmann / Meister 2010, S. 7–18 (Einleitung); Hantelmann 2012a.
- 11 Oiticica, Hélio in: Ausst.Kat. London 1969, o. S., wiederabgedruckt als Faksimile in: Ausst.Kat. London 2007, [S. 132].
- 12 Dazu Buchmann 2007, S. 252–261 (mit Bezug auf die Arbeit *Tropicália*).
- 13 Vgl. Pedrosa, Mário: „Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica“, in englischer Übersetzung und mit umfangreichem Kommentar von Michael Asbury in: Ausst.Kat. London 2005, S. 182f. Der Text endet mit der Bemerkung: „Beauty, sin, revolt and love confer to the work of this young artist a new accent in Brazilian art. [...] Hélio ist the grandson of an anarchist.“
- 14 Dazu ausführlich Buchmann 2007, S. 230–239.
- 15 Vgl. Oiticica, Hélio: „Tropicália“ (4. März 1968). Deutsche Übersetzung in: Ausst.Kat. Frankfurt am Main 2013, S. 227 und 230.
- 16 Ebd. S. 229.
- 17 Ebd., S. 228f.
- 18 Die bislang umfangreichste Textsammlung von Künstlermanifesten, Interviews und Essays zu künstlerischen Interventionen und Aktionen, die sich mit der Ideologie von Museen, Galerien und der Figur des Kurators seit den 1960er Jahren auseinandersetzen, hat Christian Kravagna zusammengestellt, vgl. Kravagna 2001.
- 19 So O’Doherty 1996, S. 10 und S. 84–88.

- 20 Vgl. Deuzeze 2004, S. 59; zur politischen Brisanz der Ausstellung, die sich dezidiert gegen die neue Militärdiktatur richtete, äußert sich Luciano Figueiredo in: Ausst.Kat. Houston / London 2007, S. 22f.
- 21 Vgl. Breitwieser 2000 und Buchmann 2001, S. 77–79.
- 22 Vgl. Gorschlüter in dieser Publikation, S. 25–27, und das Interview mit César Oiticica Filho in dieser Publikation, S. 52–57.
- 23 Vgl. Williams in dieser Publikation, S. 41–46.
- 24 Ebd., S. 44.
- 25 Vgl. Birnbaum / Volz in dieser Publikation, S. 31–35.
- 26 Vgl. Buchmann / Hinderer Cruz 2013.
- 27 Vgl. Rebouças in dieser Publikation, S. 92–96.
- 28 Vgl. Heiser in dieser Publikation, S. 64–70, das Zitat S. 68 und das folgende Zitat S. 66.
- 29 Vgl. Menke in dieser Publikation, S. 78–84, das Zitat S. 80.
- 30 Vgl. Beckmann / Krasomil in dieser Publikation, S. 102–105.

INTRODUCTION: CURATING THE *PENETRÁVEIS*

Stefanie Heraeus

In the late sixties and early seventies, artistic practices such as the performance and the happening contributed greatly to a new conception of curating as the ‘emceeing’ of artistic events. Over and above the object-based exhibition and frequently outside the museum or gallery, the concern was with creating public venues for interventions in society’s discourses. This fundamental transformation of the late sixties still makes itself felt in the wide range of approaches to curating. With his *Penetráveis*, Hélio Oiticica, who himself participated in exhibitions as a curator, invented a format that offers scope for “propositions” and artistic interventions. The concern, as expressed by Jochen Volz elsewhere in this book, was “to design situations that enabled the public to participate actively – as an aesthetic-ethical and political-social event”.¹

It was in 1961 that Oiticica realized his first walk-in *Penetrável PN 1*, of which twenty more, widely differing in character, were to follow. With this work, he transformed painting into a three-dimensional colour space viewable in many different ways. With works such as these, he was among the protagonists of the concept of the open, the unbounded artwork that became prevalent from the 1960s onward.² With the term *Penetrável* (plural *Penetráveis*), he had reflected on the conception of the new workgroup: the new works were to be physically and sensorily penetrable (*penetrável* in Portuguese): “They are like movable frescos on a human scale except that (most importantly) they are **penetrable**. The structure of the work can only be grasped in motion after the complete unveiling of all of its parts, all of which are hidden from one another, and are impossible to be viewed simultaneously.”³

The physical, tactile, visual, and in some cases auditory participation of the public was constitutive. In his numerous statements about the *Penetráveis*, he repeatedly emphasized their physical experienceability, penetrability and “labyrinthine quality”.⁴

Penetrável PN¹ is a small wooden shed adapted to the size of the human body: it is approximately two metres high and has an area of just over two square metres, divided into four sections in the interior. Its monochrome yellow and orange walls can be moved by the viewer to create different colour-space constellations. Later *Penetráveis* also have movable walls, but are larger and more openly constructed. Some are for presentation indoors, others for the outdoors, “in order to be constructed in the open air and are accessible to the public in the form of gardens”.⁵ All are open at the top, and in many of them, natural materials cover the floor. The public tread barefoot on floors covered with sand, pebbles, or leaves, sometimes banana leaves. Other spaces are furnished with monochrome fabrics, cloth curtains featuring plant ornaments, coloured light or darkened corridors. Overall, the size, form and material of the *Penetráveis* vary strongly; what they have in common is that visitors cannot comprehend them in full from the outside, but only by entering or walking through them.⁶

Penetrável PN 14 of 1979, which was set up in the Frankfurt Palmengarten in 2013 on the occasion of the Oiticica retrospective staged by the MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main, is distinguished by the white walls making up its simple, clear architecture. It has a square ground plan and consists of four spaces connected to one another by two narrow corridors; leaves cover the floors of the corridors and black fringe curtains are attached at the entrances.

Oiticica carried only a few of the *Penetráveis* to physical realization. Many have remained mere ideas, formulated in detailed ground plans or construction drawings or sometimes as models. Their numbering (as “PN”) is not strictly chronological. As in the case of the artist’s *Bólides* and *Parangolés*, they adhere to a system of their own that seems to paraphrase the systematization methods of natural science – an artistic approach widespread in the 1960s and ’70s.⁷ A number of the *Penetráveis* are independent, but many of them are part of larger installations, for example *PN 2* and *PN 3*, which are elements of *Tropicália* (1967). Like Oiticica’s works as a whole, the *Penetráveis* created the most ostentatious possible impression of openness, of “offers”, and made the abandonment of the self-contained artwork palpable:

“PN are penetrables : 1960 on : non-contemplative contact : spectator turned into participator : propositions instead of ‘pieces’ : propose to propose : non-ritualistic practices : denial of the artist as a creator of objects : proposer of practices: open discoveries barely suggested: simple and general propositions: not yet completed : situations to be lived.”⁸

The *Penetráveis* were to be spaces cultivating a vague relationship of interpenetration with the outside world, spaces that function only when used, and that invite visitors to expand on the concept by using the space. All his life, Oiticica continued his search for ever new ways of intervening artistically in the public space. Not least significantly, his vast number of programmatic texts show how he conceived of himself as a pioneer in the fundamental transformation of the concept of art. He left an immense amount of written material behind: brief, manifesto-like statements, essays published during his lifetime, but also several thousands of further manuscript pages as well as numerous letters and tape recordings. He sent the latter to fellow artists, friends and family from his exiles in London and New York, where he lived for a time to escape the repressions and censorship of the military dictatorship in power in Brazil from 1964 onward. Only a fraction of these texts have been edited and transcribed to date.⁹

When he comments on the *Penetráveis* as places of trial and experimentation for “all human experiments”, explicitly aiming at a “non-contemplative contact” with the artwork, it reads as if it had been formulated as a means of breaking away from the Western exhibition conventions and rituals that had become established from the end of the eighteenth century onward with the emergence of Europe’s publicly accessible painting galleries and art museums.¹⁰ In the catalogue accompanying his first solo exhibition in 1969, staged in London’s Whitechapel Gallery, Oiticica wrote about the installation *Éden*, which contains several *Penetráveis*:

“the EDEN – it is an experimental ‘campus’, a kind of taba, where all human experiments will be allowed – human ones, concerning human species possibilities. It is a kind of mythical place for feeling, for acting, for making things and constructing one’s own interior cosmos – so, for that, ‘open’ propositions are given, and even raw materials for the ‘making of things’, that the participator will be able to do.”¹¹

Oiticica’s method of expanding artistic spheres of impact through participatory formats and in making those spheres accessible to large publics was also a reaction to the specific situation in the Brazilian art world of the time, when museums were accessible only to the white elite. His dedication to art as an all-encompassing aesthetic experience and his endeavours to expand the visitors’ sensory perception to the extent of mobilizing resistant modes of behaviour were founded in the political and social living conditions of his native country.¹² In 1966, the influential Brazilian art critic and theorist Mário Pedrosa wrote an article on Oiticica’s “Environmental Art” in which he declared Oiticica and Lygia Clark the chief exponents of the new Brazilian avant-garde. With reference to the *Anthropophagous Manifesto* of 1928 – in which the Brazilian author Oswald de Andrade proclaimed the imbibition of colonial culture in a cannibalist manner a method of regaining self-determination – Pedrosa emphasized the physical presence of Oiticica’s *Penetráveis*. They offered a means of “communicating through gesture and action” and created “another reality” whose subversive political content was obvious.¹³

Oiticica’s repeated reference to Andrade’s cannibalism concept has been sufficiently pointed out.¹⁴ He described his most well-known environment *Tropicália* as an example of Brazilian avant-garde art: “*Tropicália* is the very first conscious, objective attempt to impose an obviously Brazilian image upon the current context of the avant-garde and national art manifestations in general.” And: “For the creation of a true Brazilian culture, characteristic and strong, expressive at least, this accursed European and American influence will have to be absorbed, anthropophagically, by the Black and Indian of our land [...].”¹⁵

When Oiticica referred to the *Penetrável PN 3* in *Tropicália* as the “most anthropophagic work of Brazilian art”,¹⁶ he was claiming that his works were a form of aesthetic resistance against the dominance of the Western art discourse. It is the Western understanding of art and its spatial conceptions that *PN 3* counters with cannibalistic appropriation.¹⁷ In their makeshift designs and the often very simple native materials they use, the *Penetráveis* implement elements of the marginalized social world of the favelas.

Radically new conceptions of artistic space such as Oiticica’s reacted to the exhibition situation in the white gallery space that had been en vogue since the 1920s, a form of presentation intimately linked with the history of Western modernism and a target of artistic criticism for about two decades starting in the sixties.¹⁸ Harald Szeemann’s documenta 5 offered a major stage to alternative experiential spaces designed by artists and presentations conceived as museum utopias and fictions, and Brian O’Doherty’s 1976 essay “Inside the White Cube” became their manifesto. What O’Doherty

criticized about the White Cube in his now canonical text was its seclusion from the outside world, its merely ostensible neutrality, its quality of being “unshadowed, white, clean, artificial” and “constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church”¹⁹ – aspects Oiticica had already been treating as problems in his aesthetic “offers” since the early 1960s.

Oiticica was both a protagonist of the broad heterogeneous movement against outmoded artistic concepts and – as a Brazilian artist – a voice of a colonized culture. He differed from his fellow artists in New York, Paris and London – with whom he and his Latin American contemporaries cultivated lively exchange – in that, for him, the museum and the white gallery space embodied the colonial tradition and the cultural hegemony of the West. At an exhibition opening at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro in 1965, Oiticica experienced with all immediacy the extent to which museums and exhibition halls, as central vehicles of societal self-design, served ideological purposes. When he undertook to show his *Parangolés* in the exhibition “Opinão 65” (a group show on Brazilian art in Rio de Janeiro), the Samba dancers wearing his capes were barred from entering the museum. Oiticica was obliged to stage his parade in the museum garden instead.²⁰

The translation difficulties that arise when works of the 1960s are restaged in the present, half a century after their inception – where they have to assert themselves without the presence of the artists and in an entirely different sociopolitical and cultural context – have been a subject of frequent discussion.²¹ In their contribution to this book, Peter Gorschlüter and César Oiticica Filho – the two curators of the Frankfurt retrospective – take a stance on the special challenges posed by the posthumous reconstruction and reactivation of Oiticica’s *Penetráveis* and discuss how new perspectives and constellations can be evoked above and beyond museification and nostalgia.²²

Penetrável PN 14, which Oiticica planned in detailed drawings for New York’s Central Park (while living in that city in exile) but never realized, functions in a manner entirely different from a temporary building in the public space, for example a pavilion. Owing to the lack of a roof, it is completely exposed to the natural light and weather conditions. Nothing can be reliably planned or predicted; improvisation is inscribed in the format. One of the artists invited to participate in the Frankfurt show, Adrian Williams, depicts the “fragile structure” of the *Penetrável PN 14* and its ephemeral aspects in her short story “Rolex”.²³ Taking Oiticica’s demand seriously, she subjected herself to the spatial installation again and again throughout the show’s duration in order to experience and use it: “I sat, to suggest that one could sit. I read, to suggest that one could read. I slept, to suggest that one could sleep.”²⁴ She also observed what other visitors to the Palmengarten did with the *Penetrável*, and experienced the changes in the ephemeral construct over the course of two months as the season changed from late summer to early autumn.

Daniel Birnbaum and Jochen Volz discuss what distinguishes the ‘Penetrável’, the ‘pavilion’ and the ‘platform’ – i.e. different types of temporary exhibition formats in the public space – from one another, what makes each of them unique, what scope they

offer curators, and what relationships they have to painting, landscape and architecture.²⁵ Even though they have frequently been shown in exhibitions and are even included in permanent collection displays, the *Penetráveis* have hitherto hardly been the focus of art-historical and curatorial interest – quite unlike Oiticica's *Núcleos*, *Bólides* and *Cosmococas*, for example.²⁶ After the artist's death and until the Frankfurt exhibition, only one *Penetrável* was ever reactivated: in 2010, under the direction of the Brazilian stage director José Celso Martinez Corrêa – a friend of Oiticica's who shared his concept of radical audience participation – the Teatro Oficina carried out a spectacle in the *Penetrável Magic Square no. 5, De Luxe* at the Instituto Inhotim, responding to the situation there. Jochen Volz and Júlia Rebouças, who were in charge of the spectacle in the capacity of curators, describe the effects of the *Penetrável's* reactivation: through the participation of the entire museum staff in the Teatro Oficina, not only did the perspective on the *Penetrável Magic Square no. 5* and its position within the collection undergo radical change, but also the conception of the institution in Inhotim.²⁷

Jörg Heiser explores the music of the “Tropicália” movement – a left-wing, pop-cultural group of writers, musicians, filmmakers and visual artists. He shows how clearly the military regime understood the aesthetic of this movement – in his words a “combination of political renitence and aesthetic allure” – as politically dangerous even though it did not voice explicit political demands.²⁸ He takes a look at the “brief explosive aesthetic and social revolution” that came about in Rio de Janeiro in the songs of Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé and Os Mutantes. The album *Tropicália ou Panis et Circensis* produced in 1968 not only adopted Oiticica's work title *Tropicália*, but also his overall artistic approach as its own.

Christoph Menke concerns himself with the aesthetic categories of modernism, with the undetermined, indeterminable in modern art, and describes how this art is experienced not on the basis of the finished product but of its conception: “Producers and recipients of art are equally aesthetically active or as aesthetic actors they are equal. But not only in art is it possible to be aesthetically active. Anyone who thinks a new thought, tries out a new lifestyle, overthrows an old order and carves out a new one is also aesthetic, i.e. rule-less, experimental, unsocial or asocial.”²⁹ He develops productive parallels to Oiticica's generation, while also making reference to our present-day understanding of the aesthetic, thus forging a link to the generation of artists that concerned itself with the *Penetrável PN 14* in Frankfurt.

The manner in which artists and visitors treated the *Penetrável PN 14* in the Palmengarten demonstrates the possibilities and scopes for action the *Penetráveis* create. It was used in widely differing ways by the artists invited to participate in the presentation: as an interior, sound box and projection surface, as a place where utopian-like creatures performed, chocolate fountains were erected, blocks of ice melted or a tea ceremony was to take place. What is more, the structure of the *Penetrável* as well as its language of colour and form were translated into a choreographic arrangement in the garden. Marie Sophie Beckmann and Marenka Krasomil discuss the concept of the

performance and film programme carried out in the Frankfurt Palmengarten in the summer of 2013; the individual projects will be introduced in part 2 of the book.³⁰

- 1 As expressed by Jochen Volz in his conversation with Daniel Birnbaum in this publication, p. 37.
- 2 A process concisely described by Rebentisch 2013, esp. pp. 9–24.
- 3 See Oiticica, Hélio: notebook entry of 28 August 1961. English translation in: Exh.Cat. Frankfurt am Main 2013, p. 85.
- 4 Ibid.
- 5 Oiticica, Hélio: “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” (1962). English translation in: *ibid.*, p. 129.
- 6 In Exh.Cat. Houston / London 2007, p. 22, Luciano Figueiredo comments, if only briefly, on how strongly the *Penetráveis* changed over the years.
- 7 On these artistic methods, see Metken 1977 and Metken 1996; in reference to Oiticica see Small 2009, pp. 109f.
- 8 See the figure on p. 11 in this publication, Rio de Janeiro, Archives of the Projeto Hélio Oiticica, PHO Doc No. 0270.71-p4.
- 9 On this subject, see Hinderer Cruz / Krümmel 2013, pp. 46–48.
- 10 On this subject, see Hantelmann / Meister 2010, pp. 7–18 (“Einleitung”); Hantelmann 2012b.
- 11 Oiticica, Hélio in: Exh.Cat. London 1969, reprinted as a facsimile in: Exh.Cat. London 2007, [p. 132].
- 12 On this subject, see Buchmann 2007, pp. 252–261 (with reference to the work *Tropicália*).
- 13 See Pedrosa, Mário: “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, in English translation and with extensive commentary by Michael Asbury in: Exh.Cat. London 2005, pp. 182f. His text ends with the remark: “Beauty, sin, revolt and love confer to the work of this young artist a new accent in Brazilian art. [...] Hélio is the grandson of an anarchist.”
- 14 For a detailed discussion of this subject, see Buchmann 2007, pp. 230–239.
- 15 See Oiticica, Hélio: “Tropicália” (4 March 1968). English translation in: Exh.Cat. Frankfurt am Main 2013, p. 227 and 229f.
- 16 Ibid., p. 228.
- 17 Ibid., pp. 228f.
- 18 The hitherto most extensive collection of artists’ manifestos, interviews and essays on artistic interventions and actions examining the ideology of museums and galleries and the figure of the curator since the 1960s was compiled by Christian Kravagna, see Kravagna 2001.
- 19 O’Doherty 1996, pp. 10 and 84–88.
- 20 See Dezeuze 2004, p. 59.
- 21 See Breitwieser 2000 and Buchmann 2011, pp. 77–79.
- 22 See Gorschlüter in this publication, pp. 28–30, and the interview with César Oiticica Filho in this publication, pp. 58–63.
- 23 See Williams in this publication, pp. 47–51.
- 24 Ibid., p. 49.
- 25 See Birnbaum / Volz in this publication, pp. 36–40.
- 26 See Buchmann / Hinderer Cruz 2013.
- 27 See Rebouças in this publication, pp. 97–101.
- 28 See Heiser in this publication, pp. 71–77, quotation on p. 75 and the following quotation on p. 73.
- 29 See Menke in this publication, pp. 85–91, quotation on p. 87.
- 30 See Beckmann / Krasomil in this publication, pp. 106–108.