



## ROBERTO CABOT PERZEPTIONEMA

### ROBERTO CABOT

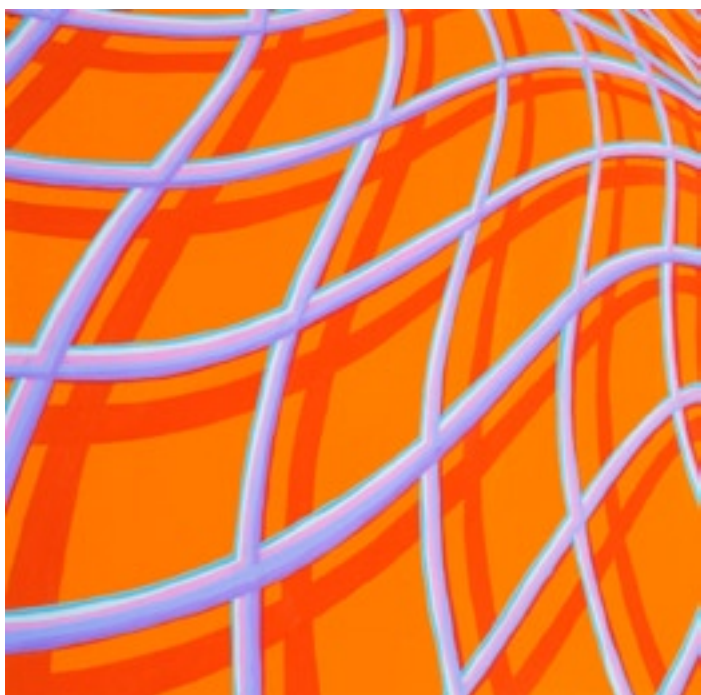
*Ein Rebell gegen die Reinheit*

Nach seiner Rückkehr aus New York, wo er mit der Malerei der abstrakten Expressionisten und der beginnenden Concept- und Minimal Art konfrontiert war, baut 1967 der brasilianische Künstler Hélio Oiticica in Rio de Janeiro im Museum de Arte Moderna die Rauminstallation „Tropicália“. Bestrebt, die Installation „bis in die kleinsten Einzelheiten mit brasilianischen Elementen durchzusetzen, um in einem extrem ehrgeizigen Versuch eine Sprache zu schaffen, die uns gehörte“, re-inszeniert Oiticica, sich der konzeptuellen Strategie und des minimalistischen Umgangs mit Raum bedienend, zwei an brasilianischen Favelas orientierten Hütten, die sog. „Penetráveis“, was so viel wie „penetrierbar“ bedeutet. Sie sind von Sand, tropischen Pflanzen und Papageien als semantische Referenzen zum tropischen Alltag umgeben. In der kleineren aus Stoff und Holz gebastelten Hütte ist an der Oberkante einer monochromen Fläche der Satz zu lesen: „A Pureza é um mito“-Reinheit ist ein Mythos. In der größeren befindet sich am Ende eines labyrinthischen Ganges ein Fernsehgerät.

Mit dieser Installation gelingt es Oiticica zwei Bildkonzepte miteinander zu konfrontieren; Auf der einen Seite das mythische, die Reinheit der abstrakten Kunst der westlichen Moderne be-

schwörende Bild, das von einem referenz- und assoziationsfreien Betrachten ausgeht und sich daher über alle Elemente der Volks- und Alltagskultur erhebt, und auf der anderen Seite das visuelle, an den Alltag referentiell wie assoziativ gekoppelte Bild wie es in den gebastelten Hütten und dem Fernsehgerät zum Ausdruck kommt. „In Wahrheit“, so Oiticica, „wollte ich mit Tropicália den Mythos der Rassenvermischung schaffen -wir sind gleichzeitig Schwarze, Indios, Weiße- unsere Kultur hat nichts mit der europäischen zu tun, obgleich sie bis heute stark von dieser unterdrückt wird“.

Roberto Cabot, Sunset Boulevard, 2006, Öl auf Aluminium, 62,5x62,5cm



Fast vierzig Jahre später baut der Brasilianer Roberto Cabot in Köln einen Raum, der Oiticicas Forderung nach Durchdringung und Vermischung der Kulturen mit dem Alltäglichen fortsetzt. Nichts charakterisiert die europäische Moderne, diesen Höhepunkt des westlichen cartesianischen Denkens besser als das auf dem Prinzip des Vierecks basierende Gitter. Denken wir an Piet Mondrian, Josef Albers, Sol LeWitt, Donald Judd oder den Architekten Oswald Mathias Ungers. Das Gitter steht für die große europäische Errungenschaft, die kompromisslose Rationalität. Das Prinzip des Gitters ist absolut und ewig. Paradoxerweise sieht dieses Denken nicht die Gefahr, an die das Gitter visuell erinnert, die Gefahr, im Gefängnis des rein Rationalen zu landen.

Cabot verwandelt das mondriansche statische und in seinem absoluten Anspruch rigide Gitter in ein Netz, das elastisch ist, sich dehnt und wieder zusammenschrumpft, in ein Netz, das sich wellenartig in einer nie endenden Bewegung über die Wände des Raumes zieht. Dieses Netz strukturiert weder den Raum noch grenzt ihn ab. Wie ein Spinnennetz breiten sich einzelne Linien über die Wände, täuschen räumliche Vertiefung vor, wo keine ist. Umgekehrt werden vorhandene Tiefen überspielt. Sie erzeugen einen Raum, der weder statisch noch endlich ist. Wie das alltägliche Leben fließen diese Räume ineinander, die Richtung unerwartet ändernd. Illusion beherrscht den Raum; eine mit einem Computer und das Internet verbundene Netzwerkkamera nimmt den Betrachter, die Betrachterin auf. Das aufgenommene Bild wirft sie im Eingangsraum auf die Wand, so dass der Betrachter, die Betrachterin sich erst beim Hinausgehen erblicken können. Doch wo befindet sich die Kamera? Und in welchem Raum hält sie den Betrachter fest? Der erfahrbare, echte Raum wird zum virtuellen, der virtuelle erweitert den echten. Auch sie fließen ineinander. Die Kamera, eine technische Vorrichtung, die erfunden wurde, um die Welt zu klären und in einzelne Bestandteile zu zerlegen, beteiligt sich hier an einem Spiel, dessen Ziel es ist, Illusion zu erzeugen.

Es gehörte zu einer der Überzeugungen der europäischen Moderne der 60er und 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts, dass Objekte der Kunst nicht mehr mit der Hand hergestellt werden dürfen, sondern entsprechend dem technischen Standard der Zeit mit einer technischen Vorrichtung, sei es mit einer Kamera oder einer Maschine, industriell produziert werden müssen. Das mit eigener Hand Gebastelte, etwa die Hütten Oiticicas, galten als unzeitgemäß. Ihnen schienen die industriell hergestellten Kisten des nordamerikanischen Künstlers Donald Judd weit überlegen zu sein. So gesehen waren Oiticicas Hütten auch eine Rebellion gegen diese, die westliche Moderne dominierende Sicht.

Auch Cabot wandte sich nach seinen ersten malerischen Versuchen der Maschine seiner Zeit, dem Computer zu. Nach einigen, in virtuellen Räumen verbrachten Jahren greift er wieder zum Pinsel, ohne dem Computer jedoch den Rücken ganz zu kehren. Auch hier geht er den Weg der gegenseitigen Durchdringung des Handwerklichen mit dem Maschinellen, um neue, unerwartete Erfahrungen zu ermöglichen.

Seit Clement Greenberg, dem nordamerikanischen Kunstkritiker, der jede Art von Illusion in der Kunst gnadenlos bekämpfte, waren die modernen Maler bemüht, das Illusionäre aus ihren Bildern zu verbannen. Die Bildfläche wurde auf zwei Dimensionen reduziert, die dritte, die illusionäre Dimension der Tiefe verschwand. Absolute Fläche war das Ziel, das monochrome Bild ihre Verwirklichung von feinsten Reinheit. Dieser stellt Cabot den durch das Illusionäre verunreinigten Alltag gegenüber. Er öffnet seine Bildfläche der illusionären Dimension der Tiefe. Alle seine Linien werfen Schatten und dehnen so die vorhandene Fläche in eine imaginäre Tiefe aus. In eine Tiefe, die eine Lichtquelle voraussetzt; die jedoch - wie anders könnte es auch sein - auch eine Illusion ist.

## ROBERTO CABOT

*A Rebel Against Purity*  
By Noemi Smolik

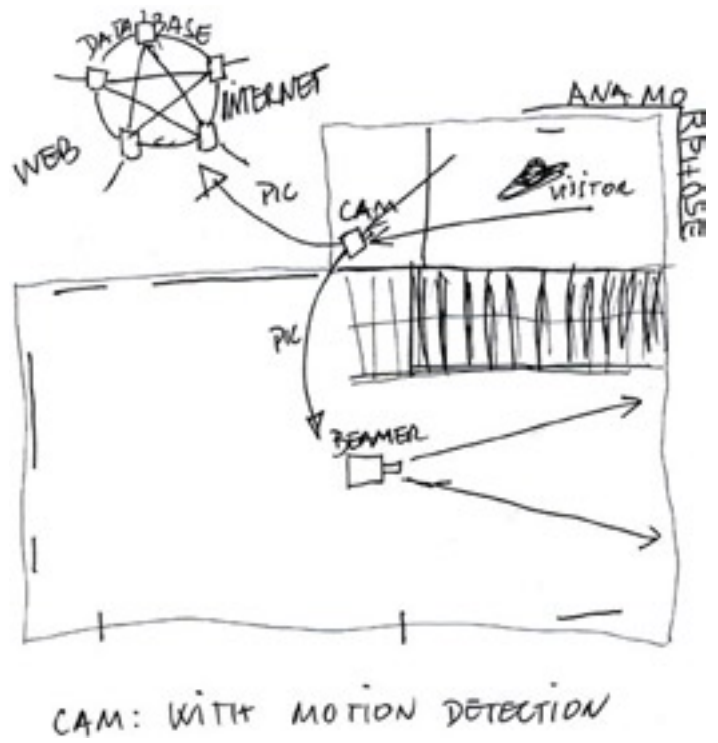
Following his return to New York, where he was confronted with the painting of the abstract Expressionists and the incipient Concept and Minimal Art movement, the Brazilian artist Hélio Oiticica constructed in 1967 the installation „Tropicália“ in Rio de Janeiro’s Museum de Arte Moderna. Aspiring to „inform every last detail of the installation with Brazilian elements in an extremely ambitious attempt to forge a language which belongs to us“ and adopting the conceptual strategy and minimalistic approach to space, Oiticica re-scenarized two huts based on the Brazilian Favelas, the so-called „Penetráveis“, which translates roughly as „penetrable“. They are surrounded by sand, tropical plants and parrots which serve as semantic references to the reality of everyday life in the Tropics. Printed on a monochrome surface across the top of a wall in the smaller of the two huts, which are fashioned from fabric and wood, are the words: „A Pureza é um mito“ - Purity is a Myth. The larger hut houses a television set placed at the end of a labyrinthine corridor.

With this installation Oiticica succeeded in juxtaposing two pictorial concepts: The mythical, purity-evoking concept of abstract art in Western Modernity – divested of referential and associative perspectives, and consequently elevated above all elements of popular and daily culture, and the visual image, laden with references and associations to the quotidian, as manifested in the self-made huts and the TV set.

„In truth“, states Oiticica, „I set out with Tropicália to transform the myth of the interracial ‘melting pot’ into reality – we are all simultaneously black, Indian, white – our culture has nothing to do with the European, despite having been brutally oppressed by it to the present day“.

Almost 40 years later the Brazilian Roberto Cabot constructed a room in Cologne which echoes Oiticica’s appeal for a cross-fertilisation and mixing of the cultures with everyday life. Nothing characterises better European Modernity, this apogee of Western Cartesian thought, than the principle of the rectangular grid - as evinced in the works of Piet Mondrian, Josef Albers, Sol LeWitt, Donald Judd or the architect Oswald Mathias Ungers. Embodying the great European achievement of uncompromising rationality, the principle of the grid is absolute and eternal. Yet paradoxically this mode of thought fails to identify the danger visually evoked by the grid; namely, the danger of becoming imprisoned by the rational.

Mondrian’s static and, uncompromisingly rigid grid is transformed by Roberto Cabot into an elastic net which expands and contracts as it unfolds like a wave in a never-ending undulating flowing motion across the walls of the room. This net neither lends structure to the room nor renders it finite. Like a spider’s web, single filaments spread over the walls, conveying the illusion of spatial depth where none is, and obfuscating depth where it exists. These lines generate a space which is neither static nor finite. Just as in daily life, these spaces flow into each other, changing direction unexpectedly. Illusion dominates the space; a network camera linked to the computer and the Internet captures the viewers, and then throws the captured image onto the wall in the foyer, ensuring that the viewers see themselves only as they depart. But where is the camera located? And in what room does it capture the viewers? The real, experiential space becomes virtual, and the virtual space expands the real one; they too flow into each other. Participating in this game of illusions is the camera, a technical device invented to elucidate the world and deconstruct it into its individual components.



Among the canons of European Modernity during the 1960s and 1970s is the injunction that objets d’art should no longer be manufactured by hand, but, in accordance with the technological standards of the time, must be produced industrially using a technical device, be it a camera or a machine. The self-made artefacts, such as Oiticica’s huts were adjudged to be outmoded and inferior to the industrially ma-

nufactured boxes of the North American artist Donald Judd. As such, Oiticica’s huts also constitute a rebellion against this perspective which is dominated by Western modernity. Subsequent to his initial pictorial essays, Cabot also turned to the machine of his day, the computer. After some years spent exploring the virtual realm, he took up the brush again without, however, entirely renouncing the computer. Here too he embarked upon a path of the mutual interpenetration and cross-fertilisation of manual skills with the technological in order to facilitate new, unexpected experiences.

Since the days of Clement Greenberg, the North American art critic, who mercilessly combated any form of illusion in art, modern painters have striven to banish the illusionary from their canvasses. The surfaces of the paintings were reduced to two dimensions, the third, the illusionary dimension of depth, vanished altogether. The objective: surface in its purest form; the monochrome image its purest realisation. As early as 1967 Oiticica juxtaposed this with a daily reality contaminated by illusion. Cabot too opens his painting surface once more to the illusionary dimension of depth. All his lines cast shadows, and in this way expand the existing surface into an imaginary depth. Into a depth, which presupposes sources of light; which – who could doubt it – also is an illusion.

### Credits

Wolfgang Burat: Photos

Ulf Saupe: Production assistant

John Rayner: English translation

Uli Fouquet: Programming and Network Architecture

Wladimir Tschirsky: Graphic Design

© Roberto Cabot, Galerie Brigitte Schenk

Galerie Brigitte Schenk, Köln, September - Oktober 2006

