

RESENHAS

De l'Allemagne: 1800-1939, de Friedrich à Beckmann.

Paris, Museu do Louvre, de 28 de março a 24 de junho de 2013

Ana Mannarino

Em tempos de crise, a Europa exorciza seus fantasmas. Algumas exposições ocorridas em Paris em 2012-2013 abordaram, diretamente ou não, o tema da guerra. De outubro de 2012 a fevereiro de 2013, o Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris abrigou a mostra *L'Art en Guerre*, que exibiu trabalhos de artistas europeus, sobretudo franceses, produzidos durante a Segunda Guerra Mundial. Além das obras dos artistas, foram expostos também documentos – cartazes, páginas de jornal, diários – que lembravam a ocupação da França pelos alemães, a perseguição aos judeus e os campos de concentração. Outras exposições evocaram o tema indiretamente, como é o caso de *De l'Allemagne: 1800-1939, de Friedrich à Beckmann*, montada no museu do Louvre, e, por que não mencionar também?, *L'Ange du Bizarre*, no museu d'Orsay, sobre o romantismo sombrio do século 19 e seus desdobramentos no princípio do 20. Mas é da exposição do Louvre, sobre a arte alemã do século 19 e primeiras décadas do 20 que iremos tratar aqui particularmente.

Organizada pelo museu do Louvre e pelo Centro Alemão de História da Arte de Paris, a exposição foi apresentada como parte das comemorações de 50 anos do tratado de amizade entre França e Alemanha, assinado em Paris em 1963 por Charles de Gaulle e Konrad Adenauer. A mostra merece atenção não apenas pelo importante conjunto de obras que reuniu, mas também pelo que representa e, sobretudo, pela repercussão que ocasionou.

REZENSIONEN

De l'Allemagne: 1800-1939, de Friedrich à Beckmann

Paris, Musée du Louvre, 28. März – 24. Juni 2013

Ana Mannarino

In Zeiten der Krise versucht Europa sich seine Geister auszutreiben. Einige Pariser Kunstausstellungen haben im Jahr 2012/13 – mal direkt, mal indirekt – das Thema "Krieg" angesprochen. So war im Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris von Oktober 2012 bis Februar 2013 die Ausstellung "*L'Art en Guerre*" zu sehen. Vor allem Werke französischer, aber auch anderer europäischer Künstler wurden gezeigt, die im Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Neben den künstlerischen Arbeiten waren Zeitdokumente wie Plakate, Zeitungsausschnitte und Tagebücher zu sehen, die an die deutsche Besetzung Frankreichs, sowie an die Judenverfolgung und die Konzentrationslager erinnern sollten. Andere Ausstellungen hingegen näherten sich dem Thema "Krieg" eher indirekt an. Dazu zählen die Ausstellung "*De l'Allemagne: 1800-1939, de Friedrich à Beckmann*" im Pariser Louvre und die Ausstellung "*L'Ange du Bizarre*" im Musée d'Orsay. Letztere widmete sich der düsteren Romantik des ausgehenden 19. Jahrhunderts und ihrem weiteren Nachwirkungen ins 20. Jahrhundert hinein. Der Fokus des vorliegenden Textes liegt jedoch vor allem auf der deutschen Kunst des ausklingenden 19. Jahrhunderts, sowie den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Die vom Louvre und dem Deutschen Kunsthistorischen Institut Paris organisierte Ausstellung [*De l'Allemagne...*] wurde als Teil der Feierlichkeiten zum 50-jährigen Jubiläum des

É interessante observar, nesse caso, como a estrutura sequencial de exibição das obras pode suscitar narrativas e discursos, ainda que eles não estejam verbalmente presentes nos textos que acompanham essas obras. E como a sobreposição de recortes temático, cronológico e nacional pode, em lugar de garantir uma visão plural e multifacetada da arte de um país, deixar emergir o senso comum, tão evidente para o país retratado, mas até então imperceptível para o olhar estrangeiro. Ao promover a exposição que pretendia dar conta de quase 150 anos de arte alemã, desde os primeiros movimentos em direção à construção de uma identidade nacional até a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o museu do Louvre reuniu mais de 200 obras em um impressionante conjunto. A mostra, no entanto, repercutiu negativamente, gerando muita polêmica em torno da orientação curatorial, sobretudo na Alemanha. O encadeamento entre as obras sugeriu para muitos uma leitura teleológica da arte alemã, promovendo inevitável conexão entre o romantismo alemão e o nacional-socialismo.

Não é, contudo, apenas a sequência das obras que promove tal leitura, mas, sobretudo, as ausências deliberadas de movimentos artísticos ocorridos na Alemanha em princípios do século 20, de caráter internacionalista e de importância incontestável, como a Bauhaus, o Dada e o Blaue Reiter. Essas ausências mostram que a ênfase no caráter nacionalista da exposição é um *a priori* presente em sua concepção, e não uma consequência incidental da justaposição de obras dos principais movimentos artísticos alemães. Outro *a priori* da montagem a ser levado em conta, e que é também uma das causas do incômodo provocado, é a escolha do ano que indica o fim do recorte cronológico: 1939, véspera da eclosão da Segunda Guerra Mundial. A exposição termina, assim, em uma nota de desastre iminente, deixando a sensação de que o pior está por vir.

Deutsch-Französischen Freundschaftsvertrages gezeigt. Im Jahr 1963 war der Vertrag von Charles de Gaulle und Konrad Adenauer in Paris unterzeichnet worden. Die Ausstellung verdient nicht nur aufgrund der Zusammenstellung der Werke besondere Beachtung; sondern auch aufgrund dessen, wofür sie steht. Vor allem die Resonanz, auf die sie stieß, ist beachtlich.

Hierbei ist es interessant zu beobachten wie die fortlaufende Struktur des Ausstellungsaufbaus Geschichten und Diskurse entstehen lässt, selbst wenn diese im wörtlichen Sinne nicht in den Begleittexten der Werke präsent sind. Anstatt einen facettenreichen Blick auf die Kunst eines Landes zu werfen, will die Ausstellung durch die Überlagerung thematischer, chronologischer und nationaler Zeitungsausschnitte vielmehr an den gesunden Menschenverstand appellieren. So offensichtlich dies für das porträtierte Land erscheinen mag, so unklar ist es für den Betrachter, der nicht aus Deutschland kommt. Mehr als 200 Kunstwerke umfasst die beeindruckende Schau im Louvre. Die Objekte legen Rechenschaft über knapp 150 Jahre deutschen Kunstschaffens ab, von den ersten Kunstbewegungen, welche sich die Suche nach einer nationalen Identität auf die Fahnen geschrieben hatte, bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Jedoch mussten die Kuratoren aufgrund der Ausstellungskonzeption -präsentation vor allem auch in Deutschland heftige Kritik einstecken. Die Verknüpfungen der Werke verleitet den Betrachter oftmals zu einer teleologischen Lesart der deutschen Kunst und führt dadurch zu einer unvermeidlichen Verbindung von deutscher Romantik und Nationalsozialismus.

Doch es ist nicht nur die Reihenfolge der Werke, die eine solche Lesart begünstigt, sondern vor allem auch die absichtlichen Auslassungen richtungsweisender deutscher Kunstbewegungen des beginnenden 20. Jahrhunderts, deren

O recorte principal da exposição – territorial (Alemanha) e cronológico (1800-1939) – foi dividido em três grandes seções temáticas. Segundo os organizadores, o objetivo de tal divisão era fornecer três chaves de leitura para a arte alemã, com base nos grandes temas que estruturam o pensamento do país à época retratada: o passado, a natureza e o humano. A primeira parte, Apollinien et dionysiaque, mostrou a busca de uma identidade cultural alemã nas relações com o passado clássico e medieval. Apresentou alguns trabalhos que evocam o renascimento italiano, em quadros de artistas como Schick e Carosfeld; outros que celebram um passado comum no gótico alemão, exaltando a catedral como símbolo de união nacional dos povos germânicos, com quadros de artistas como Hasenpflug, Friedrich e Schinkel; além de um outro conjunto com pinturas de visões clássicas e mitológicas, em trabalhos de pintores como Böcklin e Feuerbach. Le paysage comme histoire, o segundo bloco temático da exposição, tratou das particularidades do gênero da paisagem no caso alemão, sua importância simbólica e seu caráter místico, em contraponto a uma visão investigativa da natureza, presente nos estudos de cores e de botânica de Goethe, expostos na sala contígua. Um conjunto impressionante de paisagens foi exposto em quadros de artistas como Anton Koch, Carl Gustav Carus e Caspar David Friedrich. Às obras deste último dedicou-se toda uma sala.

Todo o século 19 estava representado nessas duas primeiras grandes seções. Assim, a divisão temática nelas se impunha sobre a cronológica. Na terceira, porém, Ecce Homo, o recorte temático foi associado a um momento histórico determinado – o lugar do homem após a tragédia da Primeira Guerra Mundial. Tal associação temporal mais precisa e posterior conferiu ao tema desse bloco – o sofrimento e a guerra – o *status* de consequência dos dois blocos que o precederam. Isso explicaria a sensação de muitos visitantes de que

unbestrittene Bedeutung weit über die deutschen Grenzen hinaus reicht: ob Bauhaus, Dada oder Blauer Reiter – keine der Kunstbewegungen ist in der Pariser Ausstellung in irgendeiner Form präsent. Diese Auslassungen zeigen, dass der Fokus der Ausstellungskonzeption *a priori* auf dem nationalistischen Charakter liegen soll und nicht auf einer zufälligen Nebeneinanderstellung von Werken der wichtigsten deutschen Kunstbewegungen. Ein weiteres *Apriori*, das es bezüglich der Ausstellungskonzeption zu beachten gilt und das zugleich einer der Gründe für die Unbehaglichkeit darstellt, welche die Schau auslöst, ist die Wahl des Datums, das auf das Ende des chronologischen Ausstellungsabschnitts verweist: 1939 – das Jahr, in dem der Zweite Weltkrieg ausbrach. Die Ausstellung endet somit mit einem Verweis auf die unmittelbar bevorstehende Katastrophe und lässt den Betrachter mit dem flauen Gefühl zurück, dass das Schlimmste noch bevorsteht.

Der wichtigste Teil der Ausstellung befolgt territoriale (der Blick auf Deutschland), sowie chronologische (die Zeitspanne zwischen 1800 und 1939) Prinzipien und wurde in drei große thematische Bereiche aufgeteilt. Den Organisatoren der Ausstellung zufolge lag das Ziel einer solchen Aufteilung darin, drei Lesarten der deutschen Kunst aufzuzeigen, basierend auf den wichtigsten Themen, die das Denken der Nation zur jeweiligen Zeit beherrscht haben: die Vergangenheit, die Natur, der Mensch. Der erste Teil, "Apollinien et dionysiaque" will die Suche nach einer kulturellen deutschen Identität mittels der Bezugnahme auf Klassik und Mittelalter untersuchen. Gezeigt wurden unter anderem Werke von Schick und Carosfeld, die an die italienische Renaissance erinnern. Andere, wie Hasenpflug, Friedrich und Schinkel, orientieren sich an der deutschen Gotik und erheben die Kathedrale zum Symbol der nationalen Einheit der germanischen Völker. Zuletzt sei der Verbund um Böcklin und Feuerbach genannt,

a montagem sugeriu continuidade, ou até mesmo causalidade, entre o romantismo e o advento do nazismo. Ecce Homo trouxe um conjunto significativo de trabalhos de Otto Dix, Käthe Kollwitz, George Grosz, Max Beckmann, em algumas pinturas, mas sobretudo gravuras. O conjunto emocional pela força dramática, e podemos ver essa seção como um contraponto alemão para as obras francesas da época da guerra exibidas alguns meses antes no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Tem-se a impressão de que o intuito dos curadores era deixar as obras mostrarem que os alemães sofreram tanto ou mais do que os franceses com a guerra, em uma tentativa de promover a empatia entre os dois povos. Como encerramento de uma exposição que se quer retrospectiva da arte alemã, entretanto, ela abriu margem para uma interpretação colateral, que pôs os alemães diante de um espelho distorcente. Sobretudo se levarmos em conta uma das obras que fechava a exposição, a projeção de um trecho do filme *Olympia*, de Leni Riefensthal. Ele foi exibido em uma pequena sala, frente a frente com o filme *Menschen am Sonntag*, de Curt Siodmak e Billy Wilder, projetado na parede oposta. Próximo deles estava exposta uma série de fotografias de August Sander. A intenção era clara: comparar uma visão idealizada, eugenista, da cineasta de Hitler, com imagens de outros artistas alemães da mesma época que buscavam beleza e poesia em retratos de pessoas comuns, em cenas cotidianas. A confrontação não foi suficiente, porém, para que a presença do filme de Riefensthal na retrospectiva não beirasse a provocação.

A ausência da Bauhaus nessa seção merece ser comentada. A escola alemã foi também uma reação à áspera realidade vivenciada durante a Primeira Guerra Mundial, embora com viés distinto, que apostou na capacidade da razão de agir no mundo e de transformá-lo. Um viés que fez falta para uma

der sich klassischer und mythologischer Themen annahm. Der "Le paysage comme histoire" titulierte zweite Teil der Ausstellung versuchte sich den Besonderheiten der deutschen Landschaftsmalerei, sowie ihrer symbolischen Bedeutung und ihrem mystischen Charakter anzunähern. Er sollte eine Gegenstimme zum eher erforschenden Blick auf die Natur darstellen, wie wir ihn aus Goethes Farbenlehre und Botanik kennen, die im angrenzenden Ausstellungsraum zu sehen waren. In einer beeindruckenden Zusammenstellung wurden Werke von Landschaftsmalern wie Anton Koch, Gustav Cars und Caspar David Friedrich gezeigt – Letzterem wurde ein eigener Saal gewidmet.

Das gesamte 19. Jahrhundert war in den ersten beiden Ausstellungsabschnitten präsent. Dadurch wurde die thematische Aufteilung der Ausstellung über die chronologische gestellt. Im dritten Ausstellungsabschnitt mit der Überschrift "Ecce homo" sollte der thematische Ausschnitt jedoch mit einem bestimmten historischen Moment verbunden werden: dem Platz, den der Mensch nach der Tragödie des Zweiten Weltkrieges einnimmt. Eine solche zeitliche Verknüpfung, zu einem späteren und präziseren Zeitpunkt angebracht, verlieh dem Thema dieses Ausstellungsteils – dem Leiden und dem Krieg – den Status einer logischen Folge der beiden vorangehenden Ausstellungsteile. Dies würde erklären, weshalb bei vielen Besuchern der Eindruck entsteht, dass der Ausstellungsaufbau eine gewisse Kontinuität – oder gar Kausalität – zwischen Romantik und dem Aufkommen des Nationalsozialismus andeuten soll. Die Ausstellung "Ecce Homo" zeigte eine bedeutende Bandbreite an Arbeiten von Otto Dix, Käthe Kollwitz, George Grosz sowie Max Beckmann, die Mehrheit davon Holzschnitte, wobei auch einige Gemälde ausgestellt wurden. Vor allem aufgrund seiner dramatischen Ausdrucksstärke war dieser Teil der Ausstellung so spannend und interessant. Wir können ihn als deutsche Gegenstimme zu den Werken der

visão mais diversificada do tema dessa terceira parte da exposição, dedicada à questão do humano e às relações entre cultura e barbárie. A figura de uma catedral, que ilustrava o manifesto de Walter Gropius para a fundação da escola, não era um símbolo voltado para a união nacional, mas para a união das artes e de arte e vida. A presença dessa referência na exposição permitiria que se estabelecessem conexões interessantes com as pinturas da catedral de Colônia expostas no primeiro bloco da mostra. Poderia sugerir que os ideais românticos, de educação e transformação da realidade pela arte, se manifestaram de modo bastante plural no século 20. E permitiria outra abordagem do início da mostra, menos centrada na ideia de nacionalismo. Diálogo igualmente enriquecedor poderia ter sido estabelecido entre os estudos de cor promovidos por alguns professores da escola com os estudos de Goethe expostos na seção precedente. Além da Bauhaus, outros movimentos ausentes na exposição, como o Dada, o primeiro expressionismo e o *Blaue Reiter*, poderiam, enfim, ter contribuído para apresentar melhor a multiplicidade de sentimentos e de modos de ação em contexto social e político tão difícil.

É importante mencionar, no entanto, que, em uma espécie de prelúdio à exposição, a rotunda que antecede a entrada abrigou um conjunto de telas de Anselm Kiefer inéditas e de grande formato. Em um museu como o Louvre, que não acolhe obras posteriores ao século 19, tal destaque atribuído a um artista contemporâneo constitui acontecimento notável. As telas, impactantes, mostraram que a tradição da pintura – da qual o Louvre é uma das referências mais importantes – está viva e atuante, e tem em um artista alemão um de seus principais expoentes contemporâneos. Por estar fora do recorte estrutural que amarra a exposição, a exibição dessas obras permitiu um passo além dos pressupostos que, consciente ou inconscientemente, orientaram a visão curatorial.

franceses artistas da guerra consideram, alguns meses antes no Musée d'Arte Moderne de la Ville de Paris exibido foram. Es parece, como se a intenção dos curadores fosse, de fato, mostrar que os alemães durante os anos da guerra não foram nada menos do que os franceses a sofrerem. Isso pode ser visto como uma tentativa de estabelecer uma empatia entre os dois povos. Como conclusão de uma exposição, que tem uma retrospectiva da arte alemã, oferece outras interpretações e mantém os alemães um retrato distorcido de si mesmos. Isso é visto sobretudo através do filme propagandístico *Olympia*, que marca o fim da exposição: em direta oposição com Curt Siodmacks e Billy Wilders *Menschen am Sonntag* o filme de Riefenstahl foi em um pequeno espaço na parede projetado. Na proximidade das projeções foi exibida uma série de fotografias de August Sanders. A intenção não poderia ser mais clara: o idealizado, eugenico olhar de Riefenstahl – obviamente a favorecida cineasta de Adolf Hitler – com as obras de outros artistas alemães a comparar, que ao mesmo tempo com Riefenstahl conceitos como beleza e poesia em fotografias de pessoas comuns e cenas cotidianas tentaram. A oposição é porém insucesso, pois que a conexão de Riefenstahl filme na exposição quase sempre uma provocação foi.

Do mais importante an esta posição a exclusão do Bauhaus mencionado. Pois também a alemã escola de arte como reação sobre a dura realidade do primeiro mundo guerra considerado. O Bauhaus atingiu ali porém uma outra direção; ele estabeleceu sobre a capacidade do espírito para agir e o mundo para mudar. Exatamente esta direção, que um ainda mais complexo olhar sobre o tema

De l'Allemagne foi, assim, ao mesmo tempo uma grande homenagem e, ao que parece, involuntária provocação, gerando o que o *Le Monde* apelidou de "O grande mal-entendido". O que não deixa de ser muito proveitoso quando se trata de celebrar um tratado de amizade. As obras de arte exibidas, se não foram suficientes para dar conta da história da arte de um país, foram responsáveis por tornar visível o onipresente e muitas vezes silencioso senso comum, que só pode ser transformado quando vem à tona e é amplamente debatido. A exposição disse muito sobre os franceses – como veem seus vizinhos alemães, o que temem neles, em si mesmos e na Europa. E muito também sobre os alemães – como eles não querem ser vistos, o que querem esquecer, os estigmas que os incomodam e que querem superar.



Max Beckmann, *L'Enfer*, 1919. Francfort, Städel Museum. © ADAGP 2013, Paris. © Städel Museum, Francfort-sur-le-Main

der Ausstellung erlaubt hätte, fehlt im dritten Ausstellungsabschnitt, der sich mit Fragen nach Menschlichkeit sowie den Beziehungen zwischen Kultur und Barbarei auseinandersetzt. Mit der Abbildung einer Kathedrale illustrierte Walter Gropius das Gründungsmanifest der Bauhaus-Schule. Sie sollte nicht als Symbol für die nationale Einheit verstanden werden, sondern sowohl für die Vereinigung der verschiedenen Künste, als auch der Vereinigung von Kunst und Leben. Diese Bezugnahme – wäre sie in der Ausstellung präsent gewesen – hätte auf interessante Weise an die im ersten Ausstellungsabschnitt gezeigten Gemälde des Kölner Doms anknüpfen können. Daraus könnte man herleiten, dass sich die Idealbilder der Romantik – von der Erziehung bis hin zur Transformation der Realität durch die Kunst – auf vielfältige und vielschichtige Weise im 20. Jahrhundert manifestierten. Daneben würde dies eine weniger nationalistische Annäherung an die am Anfang der Ausstellung präsentierte Idee des Nationalismus liefern. Ein weiterer fruchtbarer Dialog hätte zwischen den Farbstudien der Bauhaus-Professoren und den im vorherigen Ausstellungsabschnitt gezeigten Studien Goethes angeregt werden können. Neben dem Bauhaus hätten außerdem andere, in der Ausstellung nicht vertretene Bewegungen wie Dada, der erste Expressionismus oder der Blaue Reiter dazu beitragen können, die Vielfalt der Gefühls- und Handlungsebenen in einem derart schwierigen sozialen und politischen Kontext darzustellen.

Des Weiteren gilt es, die Rotunde vor dem Eingangsbereich zu erwähnen, in der in einer Art "Präudium" eine Zusammenstellung großformatiger, nie zuvor gezeigter Leinwände von Anselm Kiefer ausgestellt wurde. Vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass das Louvre keinerlei Werke beheimatet, die nach dem 19. Jahrhundert entstanden sind, muss einer solchen Hervorhebung eines zeitgenössischen Künstlers besondere Beachtung

Rotunda que antecede a exposição „De l'Allemagne: 1800-1939, de Friedrich à Beckmann“, com pinturas inéditas de Anselm Kiefer, 2013.

Rotunde vor der Ausstellung "De l'Allemagne 1800-1939, von Friedrich bis Beckmann", mit bisher unveröffentlichten Werken von Anselm Kiefer, 2013.

geschenkt werden. Die eindrucksvollen Leinwände zeigten, dass die Tradition der Malerei – wobei das Louvre einen ihrer bedeutendsten Referenzen darstellt – nach wie vor lebendig und aktuell ist und in einem deutschen Künstler wie Kiefer einen seiner wichtigsten zeitgenössischen Vertreter hat. Da diese Werke außerhalb der eigentlichen Ausstellungsbereiche gezeigt wurden, war es den Kuratoren an dieser Stelle möglich, einen Schritt abseits ihrer Vorstellungen zu wagen, nach denen sich ihr Blick – ob bewusst oder unbewusst – richtete.

“De l'Allemagne” kann somit gleichermaßen als Hommage und unfreiwillige Provokation betrachtet werden, weshalb die Ausstellung von der Tageszeitung *Le Monde* auch als “Die große Unverständene” betitelt wurde – ein nicht unbedingt vorteilhafter Untertitel, wenn es darum geht ein Freundschaftsabkommen zu feiern. Die ausgestellten Kunstwerke – auch wenn sie nicht ausreichend waren, um die Geschichte eines Landes ganzheitlich zu repräsentieren – trugen dennoch ihren Teil dazu bei, den allgegenwärtigen und bisweilen doch im Verborgenen bleibenden gesunden Menschenverstand sichtbar zu machen. Dies kann jedoch nur geändert werden, wenn er an die Oberfläche gezerrt und in großem Umfang debattiert wird. Die Ausstellung hat viel über die Franzosen ausgesagt: wie sie ihre deutschen Nachbarn sehen, und mit welchen Ängsten sie ihnen, aber auch sich selbst und ganz Europa gegenüberstehen. Aber sie hat auch viel über die Deutschen offenbart. Sie hat gezeigt, wie die Deutschen nicht gesehen werden wollen, was sie vergessen wollen. Sie hat die Stigmata gezeigt, die unangenehm sind und die sie überwinden möchten.



Carl Gustav Carus, *Haute Montagne*, c. 1824. Essen, Museum Folkwang. © Museum Folkwang, Essen.

Tradução/Übersetzung Sandra Smolcic
Revisão Técnica/Technisches Korrektur
Lesen Anne Essel, Marília Palmeira

Your Rainbow Panorama – Olafur Eliasson

Museu ARoS, Dinamarca

Natália Quinderé

Em 2011, o museu ARoS inaugurou em seu telhado a obra permanente *Your Rainbow Panorama* do artista dinamarquês Olafur Eliasson. Projeto selecionado de forma unânime, numa competição de 2007, segundo o sítio eletrônico do museu, essa obra possui dimensões grandiosas. Suspensa por colunas, uma forma cilíndrica de vidros coloridos ocupa toda a cobertura do museu. A proposta de Eliasson é transformar o arco-íris – uma ilusão óptica – num lugar ‘real’.

A localização de *Your Rainbow Panorama* é insólita. O museu ARoS fica perdido numa pequena cidade da Dinamarca, chamada Aarhus, a 300km de Copenhague – aproximadamente, três horas de carro. A dimensão e o colorido da obra, discrepante tanto do seu entorno de edificações baixas como da forma retangular do museu de tijolos, é justificada por Eliasson para ser utilizado como um ponto de referência dos habitantes da cidade. O museu, por meio da obra, se transformaria numa espécie de bússola que orientaria o fluxo urbano.

Não foi a distância que me fez titubear em conferir ou não o trabalho de Eliasson. A dúvida estava na ideia de viajar, apenas, para visitar uma obra de um só artista. Minha sensação era a de cair num golpe de marketing que assombra a identidade dos museus contemporâneos: ora o projeto arquitetônico do museu é ‘espetaculoso’, ora o trabalho de um artista incensado mundialmente é exposto. A bonita metáfora, narrada por Eliasson, de um museu que norteie o cotidiano das cidades, transforma-se em pesadelo. Em vez de ser reconhecido por sua coleção ou suas práticas expositivas, o museu transforma-se em obra de arte única. Despindo-me dos preconceitos, fui visitar o arco-íris de Eliasson.

Olafur Eliasson – Your Rainbow Panorama

Museum ARoS, Dänemark

Natália Quinderé

Im Jahre 2011 eröffnete das Museum ARoS die Dauerausstellung *Your Rainbow Panorama* des dänischen Künstlers Olafur Eliasson. Das Projekt wurde 2007 im Rahmen eines Wettbewerbs einstimmig ausgewählt. Der Webseite des Museums zufolge waren es die grandiosen Ausmaße des Kunstwerkes, das mit seiner zylindrischen Form aus Glasscheiben das Dach des Museums in verschiedenfarbige Spalten einteilt und überdeckt. Die Intention Eliassons ist es, den Regenbogen – eine optische Illusion – in einen ‚realen‘ Ort zu verwandeln.

Die Lage von *Your Rainbow Panorama* ist etwas ganz besonderes, denn das Museum ARoS liegt abgeschieden in einer kleinen dänischen Stadt, Aarhus, 300km von Kopenhagen entfernt – etwa 3 Stunden Fahrt mit dem Auto. Auch die Dimension und die Farbgebung des Kunstwerkes weichen in auffallender Weise von den niedrigen Gebäuden der Umgebung und den rechteckigen Ziegeln des Museums ab. Eliasson begründet dies damit, dass das Kunstwerk als Referenzpunkt für die Einwohner der Stadt dienen soll, denn durch das Kunstwerk transformiere sich das Museum in eine Art Kompass, der dem Fluss des Urbanen eine Orientierung gebe.

Es war nicht die Entfernung, die mich ins Zögern brachte, Eliassons Werk zu besprechen oder nicht (schließlich war ich schon in Dänemark). Der Zweifel gründete in der Vorstellung ausschließlich eine Reise zu unternehmen, um ein Werk eines einzigen Künstlers zu betrachten. Ich hatte das Gefühl, einer der Marketingkampagnen auf den Leim zu gehen, welche die Identität zeitgenössischer Museen überschatten: das architektonische



Your Rainbow Panorama, 2011, Olafur Eliasson, Museu ARoS, DN
Foto Natália Quinderé

É inegável a sedução presente nas obras participativas desse artista. Os efeitos de luz dentro da forma cilíndrica – resultado do encadeamento dos diferentes vidros coloridos que fazem referência à localização exata de cada cor no fenômeno óptico arco-íris – transformam a visita num jogo. O olhar transita entre o céu vermelho, a baía verde e a observação das pessoas que estão na obra com você. Elas também mudam de cor. Se algumas tomam um ‘banho de sol’, mesmo quando o dia está cinza e gelado, outras ficam totalmente sem cor.

Embora *Your Rainbow Panorama* utilize artifícios característicos dos trabalhos de Eliasson (participação do espectador, influência de fenômenos científicos e relação com o ambiente construído), seu arco-íris remete-me ao vídeo desenvolvido em parceria com o cineasta cearense Karim Anouïz, *Sua cidade empática*. Apresentado na exposição do Sesc-SP Seu Corpo sua Obra, a projeção é uma sequência de imagens da cidade de São Paulo, feitas pelo cineasta, na qual Eliasson sobrepõe planos distintos de cores sólidas. Na época da exposição (2011) Anouïz tinha sido convidado pelo Sesc-SP para desenvolver

Projeto do Museu é „espetacular“; das Werk eines weltweit gefeierten Künstlers ist nun ausgestellt. Die hübsche, von Eliasson verwendete Metapher eines Museums, das den Alltag der Stadt bestimmt, verwandelt sich so in einen Alptraum. Denn anstatt für die Kunstsammlung oder die eigene Ausstellungspraxis anerkannt zu werden, verwandelt sich das Museum selbst in ein einziges Kunstwerk. Doch schließlich verabschiedete ich mich von meinen Vorurteilen und fuhr den Regenbogen von Eliasson besichtigen.

Die verführerische Kraft der partizipativen Werke dieses Künstlers ist unleugbar. Die Lichteffekte innerhalb der zylindrischen Form, als Resultat der Verknüpfung verschiedener bunter Gläser, die auf die exakte Position jeder Farbe des optischen Phänomens Regenbogen verweisen – machen die Besichtigung zu einem Spiel. Der Blick wandert umher zwischen dem roten Himmel, der grünen Bucht und der Beobachtung der anderen Besucher, auch sie wechseln die Farbe. Während manche auch an grauen und frostigen Tagen ein ‚Sonnenbad‘ genießen, werden andere komplett farblos.

Auch wenn *Your Rainbow Panorama* charakteristische Eigenschaften von Eliassons Werken aufzeigt (Partizipation des Besuchers, Einfluss wissenschaftlicher Phänomene und die Verbindung mit der Umgebung), ist es vor allem das Video *Sua Cidade Empática* [Deine empathische Stadt], das in Zusammenarbeit mit dem cearensischen Filmemacher Karim Anouïz produziert wurde. Die Projektion *Seu Corpo sua Obra* [Sein Körper, sein Werk], zu sehen gewesen in der Ausstellung des SESC-SP, ist eine vom Regisseur zusammengestellte Sequenz von Bildern von São Paulo. Über diese Sequenz legt Eliasson andere Ebenen aus kräftigen Farben¹. Auch wenn sein Werk vor dem Video entstand, scheint die dreidimensionale Form von



Your Rainbow Panorama, 2011, Olafur Eliasson, Museu ARoS, DN
Foto Natália Quinderé

um documentário sobre a obra de Eliasson (a ser lançado brevemente). *Sua cidade empática* não estava previsto no convite; o vídeo surgiu de forma acidental das conversas entre cineasta e artista. Ainda que seja anterior ao vídeo, a forma tridimensional de *Your Rainbow Panorama* parece ter sido 'gerada' pela superfície de *Sua cidade empática*.

A relação do artista com o cineasta pode ser ampliada para além desta análise formal. Anouïz afirma que aceitou fazer um documentário sobre Eliasson porque as obras desse artista desconstruem a noção de lugar, tensionando princípios cinematográficos tradicionais, nomeadamente, a narrativa e a cena. E cita, como exemplo, os ambientes de fumaça do artista dinamarquês que parecem não ter teto nem chão, nem parede. A respeito dos limites traçados entre o cinema e as obras de Eliasson, ele pergunta: como escrever e filmar uma cena sem espaço determinado?¹

Nos filmes de Anouïz, a noção de lugar é desconstruída por meio de relações afetivas, completamente desestruturadas. Muitas vezes, a viagem de uma

Your Rainbow Panorama von der Oberfläche von *Sua Cidade Empática* inspiriert worden zu sein.

Die Verbindung des Künstlers und des Regisseurs kann über diese formale Betrachtung hinaus erweitert werden. Denn Anouïz bestätigt, dass er eine Dokumentation über Eliasson machen wird, da seine Werke die Örtlichkeit dekonstruieren und dabei, trotz aller Widersprüchlichkeiten, von den traditionellen cinematografischen Mitteln wie der Erzählung und der Szene Gebrauch machen. Anouïz erwähnt zum Beispiel Arbeiten des dänischen Künstlers, die Umgebungen aus Rauch, die weder Dach, noch Boden, noch Wände zu haben scheinen. Bezüglich der Grenzen zwischen dem Kino und Eliassons Werken fragt sich Anouïz stets: Wie schreibt und filmt man eine Szene ohne einen determinierten Raum?²

In den Filmen von Anouïz wird das Konzept von Örtlichkeit mittels gänzlich unstrukturierter affektiver Relationen dekonstruiert. Häufig repräsentiert die Reise von einer Stadt zur anderen gleichzeitig die emotionale Entwicklung der Figuren: sei es die verlassene Frau mit ihrem Baby, die entscheidet ihren Körper als Gewinn einer Ver-

cidade para outra representa também a trajetória emocional dos personagens: seja da mulher abandonada com seu bebê, que decide rifar o corpo para sair da cidade natal (*Céu de Suely*), seja o geógrafo que parece narrar um estudo de campo pelo sertão nordestino, mas, na verdade, está relatando de maneira não linear sua desilusão amorosa (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*).²

As relações afetivas de tirar o fôlego nos filmes de Anouïz não conseguem ser transpostas para os cenários, às vezes, ascéticos de Eliasson. As obras participativas do artista dinamarquês são bonitas, no entanto, parecem imunes aos acidentes de uma trajetória afetiva. Na entrevista com Hans Ulrich Obrist, de 2001, Eliasson refletiu sobre a importância de a cidade ser percebida como um processo em vez de ser tratada como imagem.³ Nesse sentido, há uma contradição no arco-íris instalado na cobertura de AROS. *Your Rainbow Panorama* é a identidade visual do museu e, portanto, representa um tipo específico de imagem. Na aridez melancólica de Aarhus, o arco-íris de Eliasson torna-se a única imagem daquela pequenina cidade.

Notas

1 Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=ywX_ICIU3s>. Acesso em: 10.7.2013.

2 *Viajo porque preciso, volto porque te amo* foi dirigido em parceria com o cineasta Marcelo Gomes.

3 Obrist, Ulrich Hans. *Arte agora!* São Paulo: Alameda, 2006.

Tradução/Übersetzung Valerie Bipp

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen
Carolina Paoletti e Marília Palmeira

losung herzugeben um ihre Geburtsstadt zu verlassen (*Céu de Suely* [Himmel von Suely]), oder sei es der Geograf der eine Feldrecherche über den Nordosten Brasiliens (Sertão) zu erzählen scheint, wobei es in Wahrheit in nicht-linearer Art und Weise um seine Desillusionierung in der Liebe geht (*Viajo porque preciso, volto porque te amo* [Ich reise, weil ich muss, ich kehre zurück, weil ich dich liebe])³.

Die affektiven Relationen, die einem in Anouïz' Filmen den Atem rauben, schaffen es nicht auf Eliassons, teilweise asketische, Szenarien übertragen zu werden. Die partizipativen Werke des dänischen Künstlers sind hübsch und wirken gleichzeitig immun gegen die Gefahren einer affektiven Entwicklung. Im Interview mit Hans-Ulrich Obrist von 2001 reflektiert Eliasson über die Wichtigkeit, die Stadt als Prozess anstatt eines Bildes zu verstehen. In diesem Sinne besteht ein Widerspruch im Regenbogen, der in der Decke des AROS installiert ist. *Your Rainbow Panorama* ist die visuelle Identität des Museums und repräsentiert daher einen ganz bestimmten Typus von Bild⁴. In der melancholischen Dürre von Aarhus verwandelt sich Eliassons Regenbogen in das einzige Bild dieses kleinen Städtchens.

Anmerkungen

1 In der Zeit der Ausstellung, in 2011, wurde Anouïz vom SESC-SP aufgefordert eine Dokumentation über Eliasson zu machen (erscheint in Kürze). Cidade Empática war in dieser Aufforderung nicht vorhergesehen, das Video entstand zufällig durch die Gespräche zwischen dem Künstler und dem Regisseur.

2 Vgl. dazu: < http://www.youtube.com/watch?v=ywX_ICIU3s>. Abgerufen 10. Juli 2013.

3 *Viajo porque preciso, volto porque te amo* wurde in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Marcelo Gomes gedreht.

4 Obrist, Ulrich Hans. *Arte agora!* São Paulo: Alameda, 2006.

Ana Hupe

Fui ao Ato Ecumênico que reuniu cerca de mil pessoas na Nova Holanda, uma das 16 comunidades do Complexo da Maré na quinta-feira 4 de julho. O Ato era luto, homenagem às dez vítimas da incursão do Bope à Maré em junho de 2013. Foi bonito ouvir tantos depoimentos emocionantes e ver muitas pessoas da Zona Sul numa favela da Zona Norte.

A melhoria no preço e nas condições dos transportes públicos das grandes cidades do Brasil foi a reivindicação inicial das várias manifestações de revolta que vêm acontecendo nas ruas. Promover o deslocamento, o encontro da cidade partida, foi também o mote para criação do Travessias – arte contemporânea na Maré, exposição coletiva que teve sua primeira versão em novembro de 2011 e que aconteceu pela segunda vez de maio a junho de 2013.

Nunca tinha ido à favela da Maré antes do Travessias. Talvez a circulação seja o maior problema da cidade do Rio de Janeiro hoje; temos os olhos voltados para fora, Europa, Estados Unidos, pregamos a importância de viajar para ampliar os horizontes e esquecemos os limites internos da cidade, tão perto, tão longe. A Maré – a 20 minutos de carro da Zona Sul – parecia uma barreira intransponível, principalmente porque não há transporte público da Zona Sul para lá. Antes da proibição das vans pela Prefeitura, uma linha fazia o trajeto Copacabana – Praia de Botafogo – Av. Brasil; agora não há mais. É preciso pegar dois ônibus, um até a Central do Brasil e outro até o Galpão Bela Maré, onde aconteceu o Travessias.

Ana Hupe

Letzten Donnerstag, den 4. Juli, ging ich zur ökumenischen Versammlung in *Nova Holanda*, die ungefähr 1000 Personen in einer der sechzehn Gemeinden innerhalb des *Maré*-Komplexes vereinte. Die Versammlung war eine Trauerfeier zur Erinnerung an die zehn Toten, die im Juni 2013 der Razzia der BOPE (Bataillon für spezielle Polizeioperationen) in der Favela *Maré* zum Opfer fielen. Es war schön so viele berührende Aussagen zu hören und so viele Personen der Südzone in einer Favela der Nordzone zu sehen.

Die Verbesserung der Preise und Bedingungen der öffentlichen Verkehrsmittel in den Großstädten Brasiliens war die anfängliche Forderung der zahlreichen Proteste, die sich auf den Straßen abspielten. Die Mobilität und allgemein mehr Begegnung innerhalb der geteilten Stadt zu fördern, war auch ein Motto für *Travessias – zeitgenössische Kunst in Maré*: Eine gemeinsame Ausstellung, deren erste Version im November 2011 und die nun zum zweiten Mal von Mai bis Juni 2013 stattfand.

Vor der Ausstellung *Travessias* war ich noch nie in der Favela *Maré* gewesen. Vielleicht ist der innere Kreislauf heute das größte Problem Rio de Janeiros, unsere Augen sind nach Außen gerichtet, nach Europa, nach den USA. Wir klammern uns an die Wichtigkeit des Reisens, um unsere Horizonte zu erweitern und vergessen dabei die Grenzen innerhalb der Stadt, so nah, so weit. Der *Maré*-Favela – 20 Autominuten von der Südzone entfernt – erschien stets eine unüberbrückbare Schranke, vor allem weil keine direkte öffentliche Verkehrsverbindung von der Südzone dorthin bes-



Caixa de retratos, Lambe lambe (2010), Travessias 2
 Marcelo Silveira
 Maré, Rio de Janeiro, 2013
 Foto Gabi Carrera

Foi assim que fui ver a segunda edição do evento, num sábado à tarde¹ mas ainda preciso de algumas linhas antes de entrar no Galpão. O muro que divide a favela do asfalto nem é tão invisível assim; existe fisicamente mesmo, como sabemos, ao longo da Avenida Brasil.

Pronto, Passarela 9. Entramos na Rua Bittencourt Sampaio, andamos uns cinco metros e estamos na porta do Bela Maré, mas vamos dar uma volta pela rua. A poucos passos, vejo uma mesa de plástico comum, de bar, sacolas do supermercado Zona Sul (que ironia) em cima. Ao lado, crianças ainda de uniforme da escola correndo em volta da mesa, brincando. Percebo que junto às sacolas, há uns papalotes embrulhados e uns tubinhos de plástico: 10 reais. Ando mais uns passos, outro camelô, este vendendo coca-cola. A dois quarteirões dali, o Restaurante da Baiana vende uma comida caseira das melhores, no estilo 'coma quanto quiser' por preço fixo. Caminhei três meses por ali durante a produção do *Travessias 1*, vi todos os clichês que ouvimos sobre

teht. Bevor die informellen Kleinbusse von der Stadtverwaltung verboten wurden, gab es einen, der die Strecke *Copacabana – Praia de Botafogo – Av. Brasil* abdeckte. Heute gibt es keine direkte Verbindung mehr. Man muss einen Bus bis zur *Central do Brasil* nehmen und dort in einen bis zum *Galpão* (Scheune) *Bela Maré* fahrenden Bus umsteigen, wo die Ausstellung *Travessias* stattfand. Auf diesem Weg habe ich die zweite Edition der Veranstaltung an einem Samstagnachmittag¹ besucht. Aber ich benötige noch einige Zeilen bis zum Betreten der Scheune. Die Mauer, welche Favela und Asphalt² voneinander trennt ist nicht einmal so unsichtbar wie an anderen Orten der Stadt, denn entlang der *Avenida Brasil* existiert sie wirklich physisch wie wir wissen.

Also, Fußgängerübergang 9. Wir biegen in die Straße *Bittencourt Sampaio* ein, gehen etwa fünf Meter weiter und stehen vor der Tür *Bela Maré*, aber wir laufen zuerst ein bisschen durch die Straßen. Einige Schritte vor uns sehe ich einen gewöhnlichen Plastiktisch einer Bar auf dem sich Einkaufsstützen aus dem Supermarkt Zona Sul („Südzone“ – welch Ironie) befinden. Daneben laufen, noch in Schuluniform gekleidete Kinder, um den Tisch herum und spielen. Es fällt mir auf, dass bei den Tüten einige eingepackte Lockenwickler und kleine Plastikrohre liegen: 10 Reais. Einige Schritte weiter befindet sich ein weiterer Straßenhändler, der Coca-Cola verkauft. Zwei Häuserblöcke davon entfernt verkauft das Restaurant der Bahianerin sehr gutes hausgemachtes Essen „All you can eat“ zum Einheitspreis. Während der Produktion der Ausstellung *Travessias I* war ich dort drei Monate unterwegs, sah alle Klischees, die wir über Favelas so mitbekommen: bewaffnete Kinder, „Sicherheitskräfte“, die dort auf Befehl der Drogenhändler kontrollieren. Wer eine Fotokamera dabei hat dem wird befohlen die Fotos zu löschen. Ich war dort immer eine Ausländerin, egal inwiefern ich in Allstar-Jeans und T-Shirt gekleidet war. Ich

favela, crianças carregando armas, ‘seguranças’ a mando dos traficantes controlando quem está com câmera, mandando apagar as fotos. Eu era gringa, não importa o quão all-star-jeans-e-camiseta fosse. Estava ali para trocar: aproveitamos imenso. Nada sabemos de favela; já fomos num baile *funk* no Tabajara ou Cantagalo pré-UPP, espiamos roda de samba no Dona Marta, convivemos todos os dias com as pessoas de todas as favelas da cidade. Mas como o trabalho do artista Marcos Chaves anuncia, ‘amarécomplexo’. A faixa voltou à Passarela 9 na segunda edição do projeto e não só sinaliza a entrada para o Galpão, mas faz a importância do evento brilhar. Melhor que a faixa são os adesivos e as camisetas circulando pela cidade inteira – de consultório médico a sala de aula. Carrego um no laptop e perdi as contas de quantas vezes falei da Maré e de arte por conta dele.

Quando supomos que estamos começando a entender alguma coisa do terreno, vem a manifestação das mil e tantas pessoas e traz as perguntas que estavam esquecidas: será que as lideranças da favela respondem aos anseios de quem mora ali? Será que não tem tanta gente (na Maré há 130 mil habitantes) porque os moradores têm medo da represália da polícia depois? Havia um caminhão com os representantes de todas as religiões e algumas ONGs, entre elas a Observatório de Favelas, representada por Jailson de Souza e Silva, que organizou junto à produtora Automatica² as duas edições do Travessias. Em meio à multidão, vozes dissonantes, jovens que tentavam cantar mais alto do que o som do microfone do caminhão, com algumas ideias parecidas e outras discordantes.

No Travessias 1, fiquei deslumbrada. Peço licença para o tom sensacionalista, foi tudo sensacional mesmo e não consigo escrever analiticamente, como costumam ser resenhas de exposição. O

war da um mich mit den Menschen dort auszutauschen und habe enorm davon profitiert. Wir wissen ja nichts über Favelas. Damals, noch vor der UPP Zeit (Einheit der Friedenspolizei) bin ich zu einer Funk-Tanzveranstaltung in *Tabajara* oder *Cantagalo* gegangen, habe die Samba Roda in *Dona Marta* ausgekundschaftet und somit jeden Tag mit den Personen aus allen Favelas der Stadt verkehrt. Aber wie die Arbeit des Künstlers Marcos Chaves sagt: *amarécomplexo* [zweideutiges Wortspiel mit dem Ausdruck „Complexo (Wohnanlage) da Maré“, der diese Favela benennt und der Bedeutung „Lieben ist komplex.“]. In der zweiten Edition des Projekts wurde das Band, auf dem dieser Satz steht, wieder auf der Außenseite des Fußgängerüberführung 9 aufgehängt und signalisiert so nicht nur den Eingang zur Scheune, sondern lässt auch die Wichtigkeit des Events hervorstrahlen. Noch besser als das Band sind die Aufkleber und T-Shirts, die in der ganzen Stadt zirkulieren – von der Arztpraxis bis zu Unterrichtsräumen. Ich habe einen auf meinen Laptop geklebt und kam deshalb unzählige Male auf die Favela *Maré* und die Kunst zu sprechen.

Als man glaubt langsam etwas von dem Gebiet zu verstehen, kommt es zu einer Demonstration von mehr als tausend Personen und wirbelt alle schon vergessenen Fragen wieder auf: Ist es möglich, dass die Führungskräfte des Favelas auf die Bedürfnisse der Bewohner eingehen? Ist es möglich, dass so viele Leute von hier (in *Maré* wohnen 130 Tausend Menschen) nicht teilnehmen, weil die Personen Angst vor Repressalien der Polizei im Nachhinein haben? Es gab einen Lastwagen mit Repräsentanten aller Regionen und einigen NGOs, unter ihnen das *Observatório das Favelas* (*Beobachtungsposten der Favelas*), repräsentiert von Jailson de Souza e Silva, der zusammen mit dem Produzent *Automatica*³ die beiden Editionen der Ausstellungen *Travessias* organisiert hat. Mitten in der Menschenmenge hört man gegensätzliche



Travessias 2
Ernesto Neto e Arjan
Maré, Rio de Janeiro, 2013
Foto Gabi Carrera

Stimmen, junge Leute, die lauter singen möchten als das Mikrophon, mit ähnlichen und andere mit unterschiedlichen Meinungen.

Von der Ausstellung *Travessias 1* war ich fasziniert. Ich entschuldige mich für den reißerischen Ton, es war alles wirklich sensationell und ich schaffe es nicht im Sinne einer analytischen Rezension darüber zu schreiben. Die Scheune, bevor sie zur *Bela Maré* wurde, war eine Fabrik, die Becher, Teller und andere Einwegplastikprodukte sowohl für Kindergeburtstage als auch für Konditoreien, Cafeterien und Pizzerien herstellte. Es gab 19 Maschinen aus Eisen und Blei, die aus dem Weg geräumt werden mussten, um einem hastig aufgebauten Werk Platz zu schaffen und damit die erste Ausstellung *Travessias* stattfinden lassen konnte. Dieses historische Spuren hinterlassende Material der Scheune wurde von der Künstlerin Rochelle Costi sehr geschickt wiederverwendet. Aus vielen bunten Bechern und Tellern erschaffte sie ein Mobile, welches um die Erinnerungen daran, was war, kreisten und das *Bela Maré* einweihte. Die Arbeit der Künstlerin Lucia Koch fand sich in einem Fenster der Scheune wieder, welches sie mit einem violetten Filter verdeckte, der aus demselben Material gemacht wurde, das sie benutzt hat um drei Planen von Häusern in der Nähe der Scheune auszuwechseln, damit die Schatten auf den Dachflächen an Farbe gewannen. Wer weiß, ob die Nachbarn so die Schatten ihrer Häuser mehr beachten würden und sich vielleicht auch dazu entschließen sie anzumalen?

galpão, antes de ser Bela Maré, era uma fábrica de produção de copos, pratos e outros descartáveis de plástico tanto para festas de criança quanto para confeitarias, cafeterias, pizzarias. Havia 19 máquinas de ferro e chumbo que precisaram ser removidas para dar lugar a uma obra imensa a fim de que acontecesse a primeira exposição Travessias. Esse material-rastro histórico do galpão foi muito bem aproveitado pela artista Rochelle Costi, que construiu um móbile com muitos dos copos e pratos coloridos, que rodavam celebrando a memória do que foi e inaugurando o Bela Maré. O trabalho da artista Lucia Koch se mantém numa janela do galpão, que ganhou filtro roxo, feito com o mesmo material que ela usou na troca dos toldos de três casas próximas ao galpão, para que as sombras nas lajes ganhassem cor. Quem sabe os vizinhos observassem com mais atenção as sombras de suas casas e resolvessem também colori-las?

A arquitetura também foi preocupação de André Komatsu, que construiu com a ajuda de mão de obra local um multibanco de cimento em que não se podia sentar direito, porque um banco trepava sobre o outro, lembrando os 'puxadinhos'. Também fazendo a conexão galpão – ruas da Nova Holanda, o trabalho de Marcelo Cidade era a instalação de uma tela de *led* que projetava em tempo real, no meio da rua, os índices do capital especulativo da Bolsa de Valores, enquanto Eli Sudbrack (Avaf) construiu um teto de garrafas pet cheias de detergentes e outros produtos de limpeza coloridos comprados de um dos fornecedores locais. As garrafas cobriam a escada que levava ao segundo andar do galpão, e qualquer visitante poderia trocar uma cheia por uma vazia. Isso tudo foi na edição de 2011, que teve a curadoria coletiva de Daniela Labra, Frederico Coelho e Luisa Duarte.

O projeto curatorial 2013 foi do artista Raul Mourão e de Felipe Scovino. Raul expôs no Tra-

Die Architektur war auch das Anliegen von André Komatsu, der mit Hilfe lokaler Arbeitskräfte eine Multi-Sitzbank aus Zement baute, worauf man sich nicht gerade hinsetzen konnte, weil die eine Bank die andere überlappte, und uns die irregulären Bauweisen in Erinnerung rief. Die Arbeit von Marcelo Cidade, welche ebenfalls eine Beziehung zwischen der Scheune und den Straßen von *Nova Holanda* schuf, war die Installation eines LED-Bildschirmes, der synchron übertragend, mitten auf die Straße, die Indexe der spekulativen Kapitalen der Börse projizierte. Währenddessen baute Eli Sudbrack (AVAF) eine Decke aus Pet-Flaschen, die mit Spülmitteln und anderer farbiger Putzmitteln gefüllt waren, welche von einem lokalen Lieferanten gekauft wurden. Die Flaschen überdeckten die Treppe, die zum zweiten Stock der Scheune führte und jeder Besucher konnte eine volle gegen eine leere austauschen. Dies alles geschah während der ersten Veranstaltung 2011, die als gemeinschaftliches kuratiertes Projekt von Daniela Labra, Frederico Coelho und Luisa Duarte durchgeführt wurde.

2013 lag das kuratorische Projekt in den Händen der Künstler Raul Mourão und Felipe Scovino. Raul stellte an der Ausstellung *Travessias* von 2011 drei kinetische Werke aus, die aus Gerüsten in einem Maßstab ungefähr der Höhe der Scheune angefertigt waren, welche sich bei der Eröffnung als unwiderstehlich für das Schaukeln der Kinder erwiesen. 2013 vereinten die beiden Kuratoren Ernesto Neto, Vik Muniz, Carlos Vergara, Daniel Senise und sechs weitere Künstler. Aus Gewohnheit, infolge der keineswegs freundschaftlichen Umstände, in dem das Land lebt, zu zweifeln, mache ich den Versuch eine Situation von 1981 in den USA mit der Ausstellung *Travessias 2* zu vergleichen. Der NEA (National Endowment for the Arts) ist eine Behörde des nordamerikanischen Staates, die sich aus Kunstexperten zusammensetzt und die Künstler beriet, um an öffentlichen Plät-

vessias de 2011, três peças cinéticas feitas de andaimes, numa escala apropriada ao pé-direito altíssimo do galpão, que acabaram irresistíveis para o balanço das crianças na abertura, atestando que na Maré obra de arte não oprimia ninguém. Em 2013, os curadores reuniram Ernesto Neto, Vik Muniz, Carlos Vergara, Daniel Senise e mais seis artistas. Força do hábito de desconfiar das circunstâncias nada amigáveis em que o país vive, faço o exercício de comparar uma situação de 1981 nos Estados Unidos com Travessias 2. O NEA (National Endowment for the arts) é um órgão do Estado norte-americano, formado por *experts* em arte e que, nos anos 80, recomendava artistas para fazer intervenções em espaços públicos comissionadas pelo Estado. Entre os nomes notáveis, estava Richard Serra, que fez o *Tilted Arc*, cortando ao meio a Federal Plaza, em Nova York. Alguns anos depois, em 1989, o trabalho foi retirado do local por pressão popular. Eu sempre achei o trabalho do Serra incrível por tornar visível a divisão social com a enorme placa de aço e, por outro lado, entendo a revolta das pessoas que consideravam inadmissível uma intervenção artística que atrapalhava a passagem de um lado ao outro da praça.

É louvável o empenho do Travessias em fazer tudo num padrão de qualidade alto, que poderia ser experimentado em qualquer lugar do primeiro mundo. Nesse ímpeto de ser universal talvez a curadoria tenha ido longe demais ao juntar tantos meganomes, quando o povo ojeiriza o que é mega, o que vem de cima, arbitrariamente. Corre-se o risco de criar uma barreira simbólica com aparência de inalcançável entre o meio da arte e a favela, que é o contrário do propósito do evento.

Logo à porta, o renomado artista Daniel Senise me fez dobrar os pensamentos. Ele fez uma pequena maravilha que sintetiza e localiza no

zen, die vom Staat betreut werden, Interventionen zu machen. Unter den bedeutenden Namen war Richard Serra, der den *Tilted Arc*, welcher den *Federal Plaza* in New York in der Mitte teilte. Einige Jahre darauf, 1989, wurde das Werk unter öffentlichem Druck entfernt. Ich fand Serras Arbeit immer unglaublich, da sie die soziale Teilung mit einer Platte sichtbar machte. Auf der anderen Seite verstehe ich aber auch den Aufstand der Personen, die diesen künstlerischen Eingriff, welcher den Durchgang von einer zur anderen Seite des Platzes verhinderte, unzulässig fanden.

Der Eifer der Ausstellung *Travessias*, den Ausstellungsstandard im Sinne von Kunstorten der ersten Welt erlebbar zu machen ist sehr lobenswert. Mit diesem Ehrgeiz, international zu sein, ist das Kuratorium aber vielleicht etwas zu weit gegangen, indem so viele große Namen versammelt wurden, während die Bevölkerung dem gegenüber, was als große Namen gilt und eher willkürlich von oben kommt, abgeneigt ist. Derart wurde das Risiko eingegangen, dass eine symbolische Barriere mit unüberbrückbarem Anschein zwischen dem Umfeld der Kunst und der Favela geschaffen werden könnte.

Schon direkt an der Tür ließ der renommierte Künstler Daniel Senise meine zweifelnden Gedanken umstimmen. Er hat ein kleines Wunder geschaffen, das die Ausstellung *Travessias* auf einer Karte der Weltkunst synthetisiert und lokalisiert. Es gab fünf winzige Löcher in einer weißen Wand, auf der Höhe von Kindern, man musste sich also bücken um einen Blick zu bekommen. Da drinnen, die Überraschung: Miniaturen von Räumen der großen Museen mit Mini-Kunstwerken, welche durch die Lupe des magischen Auges groß erschienen. Unter den Nachbildungen war ein Raum des MAM (Museum der Modernen Kunst) von Rio de Janeiro mit Werken von Ângelo Venosa, reproduziert auf 3 cm und ein Mini-Bild von einem Gemälde von Luiz Zerbini. Das letzte Loch

mapa das artes mundial o Travessias: cinco minifuros numa parede branca, na altura de crianças – era preciso abaixar um pouco para enquadrar o olhar. Lá dentro, surpresa: miniaturas de salas de grandes museus com miniobras de artes que, através de lentes de olho mágico, pareciam grandes. Entre elas uma sala do MAM-RJ, com trabalhos de Ângelo Venosa, reproduzidos em 3cm, e uma mini-imagem de um quadro de Luiz Zerbini. O último furo era sem maquete atrás; o olhar alcançava o próprio galpão. Bem lindo. Logo à frente, fotografias e escritos de Luiza Baldan, pinturas de Vergara e uma estante de livros enorme, muito instigante, que dividia o espaço com as obras, colocando livros e arte num equilíbrio de experiências. O Galpão Bela Maré de um ano a outro ficou maravilhoso, digno de qualquer pobre, de qualquer rico. Ração Diniz, artista e morador da Maré, apresentou fotografias de situações cotidianas da favela. Arjan Martins, Lucas Bambozzi, Marcelo Silveira e Cadu, com aviões-mistério, também contribuíram para a formação do Travessias 2. A impressão é de que um projeto como esse precisa continuar acontecendo, porque as repostas diretas – formação de profissionais da arte, por exemplo – vão surgir a longo prazo. Sobre as manifestações por lá, penso o mesmo, os mais desconfiados depois da quinta manifestação sem represália na favela vão-se juntar à multidão e ajudar a criação de um espaço em que é possível revoltar-se sem ser punido.

Notas

- 1 A produção do evento organizou uma van que, aos sábados, ia direto da Zona Sul para o galpão.
- 2 Durante a construção e produção do Travessias 1 tive a oportunidade de trabalhar na Automatica – produtora de arte contemporânea.

war ohne Miniatur dahinter, der Blick fiel auf die Scheune selbst. Sehr schön. Direkt im vorderen Teil der Ausstellung waren Fotografien und Schriftstücke von Luiza Baldan, einige Malereien von Vergara und ein riesiges Bücherregal, sehr spannend, das den eigentlichen Raum der Kunstwerke teilte, indem es Bücher und Kunst in ein Erfahrungsgleichgewicht brachte. Die Scheune *Bela Maré* wurde von einem zum anderen Jahr auf wundervolle Weise, jedem Armen und jedem Reichen würdig. Ração Diniz, Künstler und *Maré*-Bewohner, zeigte Fotografien alltäglicher Situationen aus dem Leben in der Favela. Arjan Martins, Lucas Bambozzi, Marcelo Silveira und Cadu, trugen mit Mysterium-Flugzeugen ebenfalls zur Gestaltung der Ausstellung *Travessias 2* bei. Es macht den Eindruck, dass solche Projekte wie dieses immer wieder stattfinden müssen, weil direkte Resultate – wie zum Beispiel die Ausbildung von professionellen Künstlern – erst langfristig entstehen werden. Was die dortigen Demonstrationen betrifft, denke ich dasselbe, nämlich dass sich diejenigen, die am meisten zweifeln, nach der fünften Demonstration ohne Repressalien in den Favelas der Menge anschließen und helfen werden, einen Raum zu schaffen, wo man seine Stimme erheben kann ohne dafür bestraft zu werden.

Anmerkungen

- 1 Die Veranstalter haben Kleinbusse als direkte Verbindung zwischen Südzone und der Scheune zur Verfügung gestellt.
- 2 Asphalt wird hier als die formelle Stadt bezeichnet (A.d.Ü.).
- 3 Während der Vorbereitungen und Produktion von *Travessias 1* hatte ich die Möglichkeit bei *Automatica* – Zeitgenössischer Kunstproduktion – mit zu arbeiten.

Tradução/Übersetzung Angelika Wyss

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen
Marília Palmeira

CAPACETE zeigt CAPACETE als Prinzip

Sophie Goltz

Die Frankfurter Buchmesse feiert 2013 Brasilien als Gastland und damit wird eine ganze Stadt zum kulturellen Spiegel dieses Landes. Wie also Brasilien einladen, ohne es repräsentieren zu wollen?

Die Städelschule lud Capacete Entertainment (in Person Helmut Batista) nach Frankfurt/Main ein. Neben einer Gastprofessur (zusammen mit dem Künstler Amilcar Parker) auch zu einem kuratorischen Projekt im Portikus. Ausgehend von kulturellen Klischees wie *Anthropophagia* und *Tropicalismo* wird die Internationalisierung, die Brasilien derzeit erfährt, in ihrer Ambivalenz thematisiert. Die Ausstellung macht sich jenes Prinzip von Capacete zu eigen, für das die Praxis des Residency-Programms (1998-2012) stand: Recherche und Austausch. Statt die Vergangenheit und ihre kulturellen Artefakte zu heroisieren, verleiht sie sich verschiedene künstlerische und religiöse Strategien ein, um diese in Frankfurt zur Aufführung zu bringen. Damit macht die Ausstellung ein Angebot an die Stadt, Kultur als einen Ort für Kritik und Empowerment – und zur Unterhaltung (im Sinne der geselligen Anregung) zu erfahren. Capacete, mit Programmen in Rio de Janeiro und Sao Paulo, schloss 2012 aus finanziellen Gründen; der brasilianische Kunstmarkt boomt seit Jahren.

Neben der Wiederentdeckung einer der zentralen Figuren der Tropicalia-Bewegung, Rogério Duarte, räuchert der Künstler Alexandre Vogler den Portikus

CAPACETE mostra CAPACETE como princípio

Sophie Goltz

A Feira de Livros de Frankfurt homenageia o Brasil como país convidado em 2013, e assim toda a cidade se torna espelho cultural desse país. Como convidar o Brasil sem tentar representá-lo?

A Städelschule¹ convidou o Capacete Entretenimentos (na pessoa de Helmut Batista) para vir a Frankfurt/Main a fim de atuar como professor convidado (junto com o artista Amilcar Parker) e desenvolver um projeto curatorial no Portikus.² A partir de clichês culturais como a antropofagia e o tropicalismo, a internacionalização que o Brasil vive no momento é tematizada em sua ambivalência. A exposição se apropria do princípio prático do programa de residências do Capacete (1998-2012): pesquisa e intercâmbio. Em vez de buscar o heroísmo do passado e seus artefatos culturais, absorve diferentes estratégias religiosas e artísticas, apresentando-as em Frankfurt. Assim, a exposição faz uma oferta à cidade – a cultura como lugar de crítica e 'empoderamento', que pode ser experimentada como entretenimento (no sentido de instigação social). Capacete, que realizava programações no Rio de Janeiro e São Paulo, fechou em 2012 por razões financeiras; ainda que o mercado brasileiro esteja em *boom* há anos.

Simultaneamente ao redescobrimto de uma das figuras centrais do tropicalismo, Rogério Duarte, o artista Alexandre Vogler fumiga o Portikus e seus arredores com fumacê: um barril de fumaça móvel é transportado pela cidade de

Ausstellungsansicht von Rogério Duarte
Portikus, Frankfurt am Main, 2013



und Umgebung mit *Fumacê* aus: Ein mobiles Rauchfass wird mit einem Fahrrad durch die Stadt transportiert und vertreibt deren unliebsame Geister. Diese Performance geht auf einen Candomblé-Ritus zurück auf. Ursprünglich aus Westafrika kommend, gilt die Candomblé heute als afro-brasilianische Religion, in deren Zentrum der Austausch der Menschen mit den Göttern steht. Zwei Live-Performances von Siri und von Arto Lindsay interpretieren Elemente afro-brasilianischer Musik um und spiegeln die Unmöglichkeit „Brasilien“ einer kulturellen Weißen Mehrheit zuzusprechen. Zugleich begleiten sie den in der Ausstellung gezeigten Film *Ecstatic*.

Der Filmloop *Ecstatic* (2013, 9 Min.) von Helmut Batista und Amilcar Packer zeigt die „Freiheitsstatue“ von Brasilien: den Cristo Redentor. Ursprünglich war dessen Einweihung 1931 zum hundertjährigen Jubiläum der Unabhängigkeit geplant. Zurück geht der Film auf Steve McQueens Arbeit *Static* (2009). In einer 7-minütigen Kamerafahrt wird die Statue of Liberty gegen den Uhrzeigersinn umkreist – mal im Detail, mal die ganze Statue. Wenn Batista/Parker sich das McQueensche Prizip zu eigen machen, die Kamera um den Jesus kreisen lassen, ist die Frage vier Jahre später die gleiche geblieben: Was bedeutet individuelle/kollektive Freiheit entgegen von nationalen Konstruktionen?

Und in diesem Moment wird Capacete wieder Capacete selbst – zum Widersacher einer kulturellen kapitalistischen Logik und keimt plötzlich die gegenwärtige Unruhe der gesellschaftlichen Systeme weltweit auf.

Tradução/Übersetzung Marília Palmeira

bicicleta e espanta os espíritos indesejados, performance que remonta um rito do candomblé. Inicialmente oriundo da África ocidental, o candomblé é hoje religião afro-brasileira em cujo centro está o intercâmbio entre homens e deuses. Duas performances ao vivo de Siri e Arto Lindsay reinterpretem elementos da música afro-brasileira e refletem a impossibilidade de vincular o Brasil a uma maioria branca. Acompanham o filme *Ecstatic*, simultaneamente exibido na exposição.

Vídeo em loop, *Ecstatic* (2013, 9 min.), de Helmut Batista e Amilcar Packer, mostra a “estátua da liberdade” brasileira: o Cristo Redentor, cuja inauguração, que acabou ocorrendo em 1931, estava inicialmente programada para a comemoração do centenário da independência. O filme faz referência à obra *Static* (2009), de Steve McQueen. E nele, em movimento de câmera que dura sete minutos, a Estátua da Liberdade é rodeada no sentido anti-horário – sendo às vezes revelada em detalhe, outras, completamente, em plano aberto. Quando Batista/Parker se apropriam do princípio de McQueen e fazem a câmera circular em torno do Cristo, a pergunta permanece a mesma após quatro anos: o que significa liberdade individual/coletiva diante das construções nacionais?

E, nesse momento, Capacete se torna novamente Capacete – antagonista de uma lógica cultural capitalista que subitamente germina a inquietação atual dos sistemas sociais por todo o mundo.

Notas

- 1 Escola de Belas Artes em Frankfurt.
- 2 Espaço expositivo para arte contemporânea em Frankfurt.



Capacete, Vista da exposição
Ausstellungsansicht
Portikus, Frankfurt/Main, 2013
Foto Helena Schlichtung / © Portikus

Urubus Mamíferos, texto de parede
Säugetiere/Geier, Wandtext
Daniela Castro

Gira
Fumacê do descarrego
Alexandre Vogler