

En dag vil det måtte være over

Et tilbakeblikk på kunst og politikk i Brasil

Av Paal Andreas Bøe

One day it will have to be over er den andre i en serie av tre utstillinger på Museo de Arte Contemporânea i São Paulo (USP) som handler om kunstens betingelser under militærdiktaturet, og dekker tre perioder: 1964–1968; 1969–1974 og 1975–1985. Periodiseringen svarer til etableringen, forverringen og utbredelsen av regimet. I løpet av dets styre var det nylig stiftede USP også den eneste kunstinstitusjonen i landet som var i stand til å fortsette sin funksjon som et møtested for kunstnere som var kritiske til regimet. Under slike politiske betingelser klarte museet å gjenoppfinne selve ideen om det moderne kunstmuseum ved å snu det til et sosialt rom og rive ned grensene mellom innside og utside, mye takket være kunstnere som Regina Vater, Constantino Ignacio Riemma og Gastão de Megalhães, blant andre. I løpet av det 6. Young Contemporary Art Show (1972) gravde Megalhães opp plenen til museet og transporterte den inn i det, i en performance som ble emblematiske for denne transformasjonen. Men også mer generelt var 60- og 70-årene i Brasil karakterisert av latente kunstneriske diskurser hvor nye, dematerialiserte strategier ble satt ut i livet.

Denne perioden i Brasiliansk kunsthistorie var bemerkelsesverdig fordi

asdada

den representerte en særegen lydhørhet overfor spørsmålet om forholdet
aasd mellom kunst og samfunn. Forståelig nok tjente innføringen av sensur,
tortur og forfølgelse av dissidenter under det nye regimet som
katalysator for denne oppmerksomheten. Men grunnen var også i en annen
forstand beredt for det, ettersom spørsmålet hadde stått i sentrum for
kunstnerisk og intellektuell debatt ved selve gjennomføringen av
kuppet i 1964, bare et år etter etableringen av USP. Man ettersøkte
allerede da nye måter å tenke kunst som politisk og etisk signifikant,
som motsetning til den ideologiske og nasjonalistiske kunsten som
hadde blitt foreskrevet av den ortodokse venstresiden. Kunstnere og
intellektuelle representanter for denne interessen opplevde ofte å bli
frastøtt fra både venstre- og høyresiden.

Uunngåelig ble de påfølgende tiårene markert av mindre
forutsigelige proteststrategier og nye samarbeidsmåter. Mer enn
noen gang ble postutveksling en privilegert form for kunstnerisk
samarbeid over landegrensene, spesielt med Øst-Europeiske land
hvor kunstnere befant seg i en lignende situasjon med sensur. Disse
nettverkene eksisterte uanfektet av det internasjonale kunstmarkedet
og dets kosmopolittiske sentra. Nasjonale, offentlige kommunikasjons-
og sirkulasjonssystemer ble også reappropriert som midler for
kunstnerisk kommunikasjon og uttrykk.



I Cildo Meireles' prosjekter *Inserções em circuitos ideológicos* (*Insertions in the Ideological Circuit*), ble provoserende setninger stemplet på pengesedler som han førte tilbake i sirkulasjon, slik som “Quem matou Herzog?” (“Hvem drepte Herzog?”). Dette skjedde etter dødsfallet til den brasilianske journalisten Wladimir Herzog, som ble drept under tortur av militærregjeringen, men som offisielt ble fremstilt som et selvmord. I et annet prosjekt påtrykte han colaflasker, hovedsymbolet for amerikansk imperialisme på den tiden, ordene «Yankees go home».

Mer enn bare et effektivt middel til å spre forskjellige forbudte beskjeder på et tidspunkt hvor kunstnersubjektet ble visket ut ved tvang som kunstverkets intensjonale sentrum, ble også Meireles' arbeider selvbevisste varer og utvekslingsverdier. Som sådanne ville deres funksjon ha vært sterkt hemmet hvis de forble isolert fra en offentlig, praktisk virkelighet i en lokal historisk kontekst. Men paradoksalt nok var selve «protesten» i det å resirkulere dem en kombinert repetisjon og negasjon av deres verdi samtidig. De ble dualistiske objekter, som selvrefleksivt manifesterte de samme voldelige diskrepansene og spenningene som de selv bidro med i det virkelige liv, mellom å være abstrakte, uhåndgripelige instrumenter for en CIA-støttet, militaristisk diktaturmakt på den ene siden, og

asdada

dens partiulære, menneskelige, situerte konsekvenser og muligheter for
aasd
~~revolt på den andre. Som sådan speilet de en spenning som var synlig~~
tilstede i kunsten selv, som fastholdt i rommet mellom det frie
uttrykk og ideologi; mellom spontant, levende uttrykk og uttrykket for
en totalitær stat og en blindt rammende Kapital.

Innenfor den «Neo-konkrete» bevegelsen som utgikk fra Rio de Janeiro, ble disse nye kunstneriske tendensene kombinert med en opposisjon overfor institusjonskunsten og de rasjonalistiske, teknologiske, geometrisk abstrakte tilnærmingene til den inflytelsesrike São Paulo-baserte Konkrete bevegelsen. Det Neo-konkrete manifest, skrevet av Ferreira Gullar, ble publisert den 22. mars 1959 i avisen Jornal do Brasil, og signert av Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim og Theon Spanudis. Et av bevegelsens sentrale postulater var at ingen teori kunne foreskrives for kunstverket - at teori bare kunne komme etterpå skaperhandlingen. Særlig influert av Merleau-Ponty, som Gullar selv introduserte, søkte gruppen å komme forbi barrieren mellom kunsten og livet ved hjelp av subjektive og ekspressive tilnærminger der kunstnerens og betrakterens kroppslige og sanselige deltakelse i kunstverket ble anropt, samtidig som institusjonens grenser ble utfordret.

I all sin særegenhet er Artur Barrio på sett og vis eksemplarisk for den fenomenologiske tilbøyeligheten i bevegelsen. Blant annet er Barrio berømt for fremmedgjørende og dypt kaotiske konstellasjoner av «ubetydelige»

asdada

hverdagsobjekter, lukter og organiske materialer, ofte i en

aasd

~~flyktig overgangstilstand slik som hans «blodige bunter»,~~

tekstiler fylt med kroppsdeler av døde dyr som han forlot i Rio de Janeiros gater for deretter å observere forbipasserendes reaksjoner, eller hans mindre makabre bunter med brød. Barrios polymorfismer motsetter seg gjerne objektivisering, for i stedet å involvere betrakteren i sanselige møter som antyder en opprinnelig virkelighetsfylde:

«Det som jeg ser etter er en kontakt med virkeligheten i dens totalitet, alt som blir frastøtt, alt som settes til side på grunn av dets provoserende avvikende karakter. En påståelighet som bærer i seg en radikal virkelighet, fordi denne virkeligheten eksisterer, til tross for at den er skjult av symboler», forklarer han. I 1960-tallets kontekst var verkene hans ikonoklastiske gester som rettet seg mot virkelighetsbildene til den ideologiske persepsjon; slik lå deres politiske betydning i selve ureduserbarheten i deres virkelighetssjokk.

Selv om «nykonkretismen» hadde stor påvirkningskraft på Brasiliansk kunst på 60- og 70-tallet, ble den ikke den koordinerte bevegelsen som den så ut til å være til å begynne med. På grunn av deres vedvarende interesse i å jobbe med rom gjennom formale eksperimenter, ble kunstnere som Castro og Weissmann heller sett som representanter for høydepunktet til, snarere enn bruddet med, konkretismen. Til manges overraskelse gjorde bevegelsens grunnlegger, Ferreira Gullar, en tilsynelatende u-sving ved å publisere teksten «Questioning Culture» i 1963, hvor han avviste som borgerlig og elitistisk enhver kunstform som verdsatte estetisk form over ideologisk innhold. På denne måte avviste han ikke bare gruppens opprinnelige «kunst før teori»-postulat, men gjeninntok samtidig et ideologisk

asdada

standpunkt. I mellomtiden, mens Gullar hadde sluttet seg til
aasd
~~kommunistpartiet, hadde Hélio Oiticica, den andre hovedfiguren~~
i den Nykonkretistiske bevegelsen, blitt danser og sluttet seg
til Sambaskolen Estação Primeira da Mangueira. Langt fra noen
politisk militant, og mistenksom overfor alle former for
organiserte grupper, var han på mange måter likere sin
anarkistiske bestefar, poeten José Oiticica. Han trodde
på kunsten som et middel til sosial forandring, og
kombinerte radikale estetiske eksperimenter med en sosial og
etisk interesse. Oiticica lyktes også i å navigere mellom
Mangeira-åsen, et av de eldste slumområdene i Rio de Janeiro
hvor han foretrakk å oppholde seg, og de høye, luftige salene
ved Museum of Modern Art i Rio de Janeiro. Derimot, idet han
tok med seg sine dansende sambagrupper spontant inn i museet
mens de hadde på seg de karakteristiske fargerike klærne han designet,
såkalte parangolés, som enkelte ganger bar påskrift - ble de kastet
ut.

Utstillingsserien kan besøkes frem til 7. august 2011.

Medvirkende kunstnere i *One day it will have to be over*:

Antonio Henrique Amaral, Maria Célia Andrade, Cláudia Andujar, Ângelo de
Aquino, Luiz Paulo Baravelli, Vera Chaves Barcellos, Artur Barrio,
Sérgio Caires Berber, João Câmara Filho, Míriam Chiaverini, Analívia
Cordeiro, Waldemar Cordeiro, Vera Ilce Cruz, Humberto Espíndola, Sérgio
Ferro, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Paulo Herkenhoff, Tomoshige
Kusuno, Fernando Lion, Gastão de Magalhães, Aieto Manetti Neto,
Cristiano Mascaro, Cildo Meireles, Massuo Nakakubo, José Alberto Nemer,
Plínio de Toledo Piza Filho, Julio Plaza, Victor Ribeiro, Constantino Ignacio
Riemma, Edo Rocha, Dudi Maia Rosa, Gilda Vogt Maia Rosa, Mira Schendel, Regina
Silveira, Aldir Mendes de Souza, Claudio Tozzi, Regina Vater.

[Link til Museo de Arte Contemporanea](#)

asdada

aasd
