

Opptak av en film/ rensing av en tunnel: Jonathas de Andrade og Alexandre Orions intervensjoner i Recife og São Paulo, Brazil

Skrevet av Carolin Köchling

Jonathas de Andrade organiserte det første konkurranseløpet med hest og vogn i sentrum av byen Recife i det nord-østlige Brasil. Hundrevis av vognkusser tok til gatene, omringet av de modernistiske bygningene som definerer byens landskap. Hester er vanligvis forbudt over hele byen – de finnes, men bare godt ute av syne i utkantstrøkene, som utgjør et sosialt marginalisert parallellsamfunn, ekskludert fra byens kulturelle og økonomiske orientering. De Andrade trengte derfor tillatelse til prosjektet sitt *O Levante (Opprøret)* fra byadministrasjonen. For å oppnå dette annonserte han sin intensjon om å produsere en film og fikk til slutt lov til å realisere evenementet.

Alexandre Orions intervensjon *Ossário (Graveyard)* ant sted i en undergang i São Paulo. Millioner av biler passerer gjennom denne tunnellen i sentrum av byen hver eneste dag. Da Orion kom dit var tunnellveggene fullstendig svarte av eksos. Han bestemte seg for å viske vekk laget av sot og lage en 300 meter lang serie av hodeskaller, som en henvendelse til det anonyme publikum av bilister. Med denne teknikken brukte han byen – eller mer spesifikt tegnene på dens forurensing – som sitt eneste materiale. Slik fant også produksjon og resepsjon sted samtidig. Men ikke minst bidro også bilistene fysisk til maleriet ved at de produserte dets materiale bare ved å kjøre forbi. Politiet hadde forsøkt å stoppe Orion mange ganger, men han hevdet at det eneste han gjorde var å rense tunnellveggene.

asdada

aasd

Intervensjonene fant sted i 2012 og 2006. Jonathas de Andrade, som er født i 1982 i Recife, er en kunstner som tydelig opererer innen kunstfeltet. Arbeidene til Alexandre Orion, som er født i 1978 i São Paulo, tar derimot tgangspunkt i graffiti. Prosjektene deres demonstrerer en tilnærming som intervensjoner i sosiale kontekster og provoserer frem en reaksjon utenfor kunstens område. De bruker enten et medium – et filmopptak – eller finner opp en teknikk – dannelsen av et maleri ved å rense tunnellveggene – som verktøy for å tiltrekke seg en ønsket oppmerksomhet. Idet de er basert på en forståelse av systemets juridiske begrensninger og muligheter, og gjør disse produktive, fremviser begge verkene et metanivå som reflekterer grensene og mulighetene til deres respektive medier.



Ettersom de Andrades film essensielt var brukt som middel til å realisere hestekonkurransen, får filmmediet her en ny definisjon som ligger utenfor dets vanlige funksjon: Selv om det faktisk dokumenterer hendelsen, skiller det seg fra en konvensjonell dokumentar i det at hendelsen aldri ville ha funnet sted uten filmen. Den skiller seg også fra en spillefilm som iscenesetter en fiksjon. For det vi ser i de Andrades film er ikke iscenesatt. Folkene i filmen spiller ikke; det virker ikke engang som om de er klar over at de blir filmet. De er engasjert i en aktivitet som de er fullstendig fortrolige med – løpet – og ikke i å være del av et kunstprosjekt. En slik betegnelse var bare et utgangspunkt, legitimeringen av hendelsen, siden det kun var påskuddet om å lage en fiksjon – en «fiktiv fiksjon» så å si – som kunne tillate deres hverdagslige realitet å bli transportert inn i de prestisjefylte boulevardene i byens sentrum. Når den senere ble fremvist på utstillinger i kunstinstitusjoner, gjør imidlertid dokumentasjonen av prosjektet en full sirkel tilbake til kunstfeltet, som var dens utgangspunkt. Kunstneren bruker sine friheter som en unnskyldning for å gjennomføre noe som er forbudt innen rammene av

asdada

samfunnet for øvrig.

aasd



Orion, derimot, har ofte pekt på at det siste han ønsker å produsere er kunst. Dette betyr ikke at han nekter å lage kunst, men snarere at dette ikke er hans motivasjon.

Byadministrasjonen regerte til slutt på *Ossário* ved å fullstendig å rense tunnellveggen i området hvor maleriet hadde vært. Denne fjerningen overførte prosjektet til et diskursivt nivå. Resultatet var en diskusjon rundt den kriminelle karakteren til graffiti: men en slik handling, som går ut på å dekke til en offentlig overflate berørte likevel ikke Orions verk. Rensingen var dermed å anse som en form for aktiv sensur. Dessuten gav den opphav til dialog mellom forskjellige parter. Ettersom resten av tunnelen fortsatt var dekket av sot, opprettholdt Orion sin produksjon, og gjorde det nødvendig for myndighetene å viske den ut gjentatte ganger, hvilket til slutt førte til at alle tunnelene i hele nabolaget ble fullstendig rensset.

Forskyvningen av fokus fra kunstner til kunstverk – eller mer spesifikt, til publikums bidrag til produksjonen av maleriet hans og dets påfølgende fjerning av myndighetene – er et eksepsjonelt eksempel innen graffiti, der det kreves en individuell stil for å skille hver aktør ut fra de andre innen byens kakofoni. Orions verk overflødiggjør derimot estetiske kategorier. Her gir kunstneren avkall på sin kontroll; verket skaper seg selv i avhengighet til handlingene og reaksjonene til de ulike deltakerne. Den filmatiske dokumentasjonen av prosjektet omfatter hele prosessen med verkets utførelse og mottakelse. Siden det ligger tilgjengelig på youtube oppnår det et

asdada

langt større publikum enn de som var involvert i dialogen det satte
gang i lokalsamfunnet.

I begge prosjektene forsikrer videoene at handlingene som fant sted innenfor et begrenset tidsrom vil overleve på lengre sikt. Imidlertid ligger substansen til begge verkene i midlertidige situasjoner hvor de brakte oppmerksomhet på samfunnsmessige aspekter som enten er skjulte – the befolkningen i utkantstrøkene – eller tolererte – luftforurensningen. På denne måten undersøker de metoder for å omforme det som allerede eksisterer til en hybrid som består både av de sosiale og politiske omstendighetene hvor kunstnerne intervensjoner, og av det kunstneriske verktøyet som er nødvendig for å gjøre intervensjonen mulig.

I Brasil er det en sterk tradisjon for offentlige intervensjoner som responderer på eller påvirker politiske omstendigheter. Under militærdiktaturet (1964–85), brukte kunstnere enorme krefter på å forsøke å nå frem til et bredere publikum utenfor museenes institusjonelle kontekst, som var sensurert av regimet. Dette var særlig tilfellet etter at regjeringen introduserte Ato Institucional #5 mot slutten av 1968, en lov som medførte torturstraffer for å beskytte det politiske regimet og påla media og kunstuttrykk drastiske former for sensur. Kunstnerne i denne generasjonen utviklet nye uttrykksmåter for å nærme seg politiske og etiske spørsmål. For å skjule sine kunstnerskap, brukte de ofte det offentlige rommet som utstillingssted. Claudia Calirman har nylig skrevet om denne perioden i boka *Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles* (Durham: Duke University Press, 2012). Artur Barrio installerte sine kadaveraktive skulpturer i byens gater og parker; Cildo Meireles brukte distribusjonen av Coca Cola-flasker og pengesedler som maskineri for å formidle tekstbeskjeder i verket *Inserções em circuitos ideológicos* (*Insertions into Ideological Circuits*). Disse “innskuddene” inkluderte slagord og kommandoer som man kunne lese på både pengesedlene og glassflaskene, som for eksempel “Ned med diktaturet”, eller retoriske spørsmål som “Hvem drepte Herzog?» Dette refererte til en journalist som var anklaget for subversiv virksomhet og ble torturert til døde i oktober 1975. Tekstene på glassflaskene var ikke synlige før de ble fylt opp med nytt innhold – og dermed var det bare konsumenten som

asdada

hadde tilgang til dem. Og, som Meireles pekte på, ville ingen finne på å kaste en pengeseddel bare fordi de ikke var enig i beskjednen som stod skrevet på den. Disse platformene var det eneste middelet han brukte til å tvinge det brede publikum til å møte verkene hans.

På lignende måte demonstrerer prosjektene til de Andrade og Orion en bevissthet om smutthullene i det politiske og kulturelle systemet og gjør produktiv bruk av dem. Betingelsene som kunstnerne jobbet under under årene med undertrykkelse i Brasil, da de fryktet tortur fra regimet, er uten sammenligning med dagens kunstneriske praksiser. Mens kunstfeltet ble kontrollert og sensurert under denne perioden, kan den yngre generasjonen i dag nyte fruktene av friheten det gir. Men det som derimot kan sammenlignes er at denne yngre generasjonen av kunstnere går inn i sosiale kontekster og fremprovoserer en reaksjon i lokalsamfunnet, en strategi som har sine røtter i Meireles' banebrytende sirkulasjons-verk. De velger settinger og formater som definerer grensene mellom det tillatte og det forbudte og konfronterer sine publikum med budskapene i sine intervensjoner. Som beboere i Recife eller bilister i São Paulo, har publikum dessuten et sterkt forhold til de sosiale omstendighetene som verkene refererer til og finner sted i.

Carolin Köchling er en kunsthistoriker og kurator basert i Berlin. Som kurator ved Schirn Kunsthalle Frankfurt realiserte hun blant annet en utstilling av brasiliansk gatekunst i 2013. Siden 2011 har hun undervist jevnlig ved Avdeling for Kunsthistorie på Goethe-Universitetet, Frankfurt.