

A black and white photograph showing the back of a person. The person is wearing a white long-sleeved shirt that is pulled up to their shoulders. The word "MAR" is tattooed on the upper back in a simple, outlined font. The person is lying on a dark, textured surface, possibly a mat or floor. The lighting is dramatic, with strong shadows.

MAR

INSTAURAÇÕES SITUACIONAIS

SITUATIONISTISCHE AUFSTELLUNGEN

Cecilia Cotrim

metrópole ready-made corpo políticas da amizade
Metropole Ready-made Körper Politiken der Freundschaft

A partir do estudo de algumas proposições artísticas contemporâneas, o artigo lança perguntas sobre a relação entre arte e externalidade.

Ausgehend von der Analyse einiger Ansätze der zeitgenössischen Kunst, geht es in dem vorliegenden Beitrag um Fragen zur Relation von Kunst und Externalität.

SITUATIONIST INTERVENTIONS *Based on the study of some contemporary art projects, the article raises questions on the relationship between art and externality.* | **Metropolis, ready-made, body, friendship policies**

Duas capas-mar

Não há ordem que possa definir a relação entre um e outro momento, e começo pelo dúplex modernista em que se situava o Rés-do-chão, espaço movente numa Lapa misteriosa, ainda em ruínas, com clima que mal podia prever as reurbanizações, revitalizações e outros conceitos vazios que levaram ao desaparecimento de lugares como o Bar das Quengas ou o Ceará, redutos populares do Centro onde os artistas residentes do Rés almoçavam com cariocas e simpatizantes de todos os cantos do mundo. Mas volto então ao apartamento modernista e a sua escada interna, que cortava a sala do Rés em diagonal – lugar de passagem e de muitas histórias, encontros, performances, shows – até árias de óperas foram

Zwei Meeresumhänge

Es gibt keine wirkliche Reihenfolge, welche die Beziehung zwischen dem einen und dem anderen Moment erläutert, aber ich beginne mit der modernistischen Maisonette, wo sich der belebte Ort Rés-do-chão befand. In einem mysteriösen Lapa [Stadtviertel in Rio], noch immer in Trümmern, mit einer Atmosphäre, die kaum die Reurbanisierung, die Sanierung und andere gehaltlose Konzepte vorhersehen konnte, die zum Verschwinden von Orten, wie der Bar das Quengas oder dem Ceará geführt haben, den beliebten Hochburgen des Zentrums, an denen die Artists in Residence vom Rés mit den Bewohnern Rios und anderen Sympathisanten aus aller Welt gemeinsam zu Mittag aßen. Ich möchte aber auf die modernis-

Mar e Eros. Performance realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Meer und Eros. Performance verwirklicht im Museum für Moderne Kunst von Rio de Janeiro, 2011
Foto Grupo Empreza

entoadas no alto daquele patamar, sobre a mesa dourada, minipalco riscado por tantos saltos de sapato. Com o projetor pendurado sobre o parapeito de mármore, Yann Beauvais e Tato Teixeira coordenaram dali uma apresentação performativa do vídeo *Shibuya* no solo do primeiro andar, processo envolvendo a participação de artistas do Grupo *Empreza* que, ao se movimentar pelo piso coberto de jornais do dia, criavam uma tela dinâmica para a projeção horizontal¹ das imagens da megacidade japonesa. Isso foi em dezembro de 2005.

Em outra ocasião, durante um debate batizado de *Por que Deleuze?*, alguém fez aos palestrantes ‘a pergunta que veio da escada’... [me surge agora outra pergunta, de Joseph Kosuth, dessa vez em um terreiro da Bienal de São Paulo de 2010, questão dirigida ao aparato do historiador da arte, segundo o artista, “ainda não completamente desmantelado”]: “Assim, a questão permanece, o projeto da história da arte ainda fala com a voz da objetividade, mesmo quando sua missão a contradiz?” Mas, insistindo nos eventos da escada experimental: algum tempo antes, ali, durante uma dança frenética, uma performer teria atirado longe uma pequena estatueta votiva de lemanjá que explodiria em cacos de todos os tamanhos e formas – e isso foi, decerto, em algum dois de fevereiro, dia de culto à entidade do mar, e aniversário do espaço experimental *Rés-do-chão*. A cabeça dessa estatueta de gesso pintada, vestígio da performance na escada, é um elemento de *Duchesse*. O outro é a capa-mar.

Duchesse, um presente de Barrus, com a instalação de novas estantes no *studio* de trabalho, está agora bem mais ligada a meu “dispositivo de escrita”. Dialoga, contra a lâmina de vidro, com a pedra do Cantagalo e a vista dos prédios de Copacabana, incorporando uma espécie de efeito *repoussoir*. Nessa nova proximidade, tenho apreciado mais que

tische Wohnung mit der innen liegenden Treppe, welche das Wohnzimmer des *Rés* diagonal unterteilte, zurückkehren – einem Ort des Durchgangs und vieler Geschichten, Treffen, Performances, Konzerte, sogar Arien von Opern wurden hier angestimmt. Oben auf jenem Treppenabsatz, auf dem goldenen Tisch, einer kleinen von zahlreichen Schuhabsätzen linierten Bühne. Mit einem an die Marmorbrüstung gehängten Projektor koordinierten Yann Beauvais und Tato Teixeira dort eine performative Präsentation des Videos *Shibuya*, die auf den Boden des ersten Geschosses projiziert wurde. Die teilnehmenden Künstler von der *Grupo Empreza* schufen eine dynamische Bildfläche für die horizontale Projektion¹ der Bilder der japanischen Megastadt, indem sie sich über den mit Tageszeitungen bedeckten Fußboden bewegten. Das war im Dezember 2005.

Zu einer anderen Gelegenheit während einer Debatte namens *Warum Deleuze?* stellte jemand den Rednern von der Treppe her die Frage ... (da fällt mir eine andere Frage ein, von Joseph Kosuth, diesmal auf dem *Terreiro*² der Biennale von São Paulo 2010, eine laut des Künstlers „noch nicht ganz entlarvt“ Fragestellung an den Apparat der Kunsthistoriker gerichtet: “thus, the question remains, does the art historical enterprise still speak with the voice of objectivity, even when its mission is contradictory to it?”). Aber um bei den Veranstaltungen der experimentellen Treppe zu bleiben: vor einiger Zeit, nachdem ein Performer während eines hektischen Tanzes eine kleine Votivstatue der *lemanjá* weit weg geschleudert hatte, zerbrach diese in Scherben jeglicher Größen und Formen. Das war gewiss an einem zweiten Februar, am Tag des Meereswesens und des Geburtstages des experimentellen Ortes *Rés-do-chão*. Der Kopf der bemalten Gipsstatue, als Spur der Performanz der Treppe, ist ein Element von *Duchesse*. Das andere ist der *capa-mar* [Meeresumhang].

tudo, ao longo das horas, o jogo das luzes sobre a pele experimentada do pedaço de mármore. E a peça não deixa de despertar outros deslocamentos de sentido, em zigue-zague, exercício comum aos trabalhos de Barrus [que o artista gosta de chamar de *drible*]. *Duchesse* sempre pareceu um tipo de readymade recíproco:² um naco bastante pesado de mármore de Carrara, e a cabeça-fragmento de uma estatueta votiva [imagem mista de lemanjá, entidade da tradição do candomblé, da umbanda e de outros ritos afro-brasileiros, e de um culto mais geral a uma turística e pop rainha do mar]. Inscreve-se na lógica de uma colagem sem cola – tão literal quanto possível. A cabeça em gesso acopla-se, em encaixe casual mas perfeito, ao relevo bruto do bloco de mármore [presente de uma amiga escultora, tomado tal qual].

A operação de Barrus gera um objeto *beaux-arts-kitsch* que faz pensar na célebre *Vênus com gavetas*, de Dalí, outra imagem de apelo *junk art*. A peça tensiona de modo enviesado o fazer indiferenciado de um semiartesanato industrial e os materiais da academia, correndo, por mais de uma linha, o risco de um êxodo da arte. Essa lemanjá modificada transita pela diagonal do louco:³ *sortir du champ*. O manto que é mar desperta um sentido de infinito que já nasce como dúvida, confirmada pelo sorriso-clichê da estatueta da loja de macumba da Praça Tiradentes [um sorriso meio estragado pelo gesto violento da performance, como na imagem da *Gioconda* grafitada por Duchamp]. A ativação desse objeto, em seu movimento esquivo, se dá como uma possibilidade de abertura para a discussão em torno de trabalhos que despertam ao menos uma dupla enervação: arte-externalidade [arte-etc.?].

O outro manto traz a palavra mar rasgada na pele do dorso de um artista, em ação no MAM do Rio de Janeiro.⁴ A escrita poderia reter todas as linhas

Duchesse, ein Geschenk von Barrus, mit der Installation neuer Regale im Arbeitsstudio, ist nun wesentlich stärker mit meinem „Dispositiv des Schreibens“ verbunden. Es kommuniziert durch die Glasscheibe mit dem *Cantagalo*-Felsen und der Sicht auf die Gebäude der *Copacabana*, indem es diesen eine Art von *Repoussoir*-Effekt einverleibt. In dieser neuen Umgebung habe ich mehr als alles andere die Stunden des Lichtspiels auf der Oberfläche des Marmorstückes genossen. Und das Stück hört nicht auf ständig neue Sinnverschiebungen zu erwecken, im Zickzack, als gewohnte Praxis der Arbeiten von Barrus (was der Künstler als „Dribbeln“ bezeichnet). *Duchesse* schien immer eine Art von *reziproken Readymade*³ zu sein: ein ziemlich schwerer Brocken Carrara-Marmor, und ein Kopffragment einer Votivstatue (ein gemischtes Bildnis von der *lemanjá*, traditionelles Wesen des *Candomblés*, der *Umbanda* und anderer afro-brasilianischer Riten, und auch der „allgemeineren“ Kulte einer touristischen und Pop-Meereskönigin“). Sie ist der Logik einer *Collage ohne Leim* zuzuordnen, so wortwörtlich wie möglich genommen. Der Gipskopf kuppelt sich, in einer zufälligen aber perfekten Fuge, in das grobe Relief des Marmorblockes ein (ein Geschenk einer befreundeten Bildhauerin).

Der Vorgang von Barrus schafft ein *beaux-arts-kitsch* Objekt, das an die berühmte *Venus mit Schubladen* von Dalí erinnert, ein weiteres Bild mit *Junk-Art*-Appell. Das Stück erzeugt die Spannung auf eine indirekte Art und Weise im undifferenzierten Schaffen eines semiindustriellen Handwerks und die Materialien der Akademie gehen, in mehr als einer Hinsicht, das Risiko eines Kunstexodus ein. Diese modifizierte *lemanjá* geht durch die Diagonale des Verrückten:⁴ *sortir du champ*. Der Umhang, der das Meer ist, erweckt einen Sinn der Unendlichkeit, welcher schon als



em sua crueza atual. O contorno da palavra cerzida na pele, em sua luminosidade diáfana, pode, porém, sugerir com o tempo fantasmagorias, interferências e cruzamentos de outras instâncias e de outros extremos-atuais, atravessando camadas e camadas de códigos. Entre as duas capas, é preciso dizer, houve um institucionalizar global e local, uma captura funesta dos atos artísticos – de seu significado e memória [o furor de arquivo de que fala Suely Rolnik,⁵ e que se exacerba na última década]. Ao mesmo tempo, a organização da cidade promove de modo vertiginoso suas ambições ao controle do aparato cultural, levando a um desmantelamento das conexões mais vibrantes, talvez reanimadas com as manifestações que se espalham em rede, o chamado levante das ruas desses últimos dias de junho de 2013. Acompanhar as aventuras da produção artística contemporânea, entretanto, significa aprender a lidar criticamente com os múltiplos aspectos do sistema de arte, atravessados por várias linhas de poder e pela mobilidade do capital.

Assim, a palavra mar gravada na pele do artista é percebida aqui como homenagem a essa arte em devir: a pós-, multivanguarda carioca dos anos 60-70 que habitava o MAM e seus arredores. Lembra mais intimamente as inscrições nas capas-*Parangolés* de Oiticica, e a labilidade de um vestir-assistir, fazendo fugir as margens.⁶ Tais movimentos e buscas da arte aparecem aqui, em tentativas de aproximação crítica: perguntas que se desdobram em torno de outros textos da cidade, conversas e afetos que proliferam, giram, reverberam. Leituras que se condensam entre palavras, imagens, sons, corpos e muitos atos: muitos combates.

Duchesse
Edson Barrus, 2004
Foto Cecília Cotrim

eine Ungewissheit entsteht, bestätigt von dem Klischeelächeln der Statuette des *Macumbaladens* an dem *Tiradentes*-Platz (ein von der gewaltsamen Geste der Performanz teilweise verdorbenes Lächeln, wie auf dem von Duchamp besprayten Bild der *Gioconda*). Die Aktivierung dieses Objektes in seiner schizoiden Bewegung bietet sich als eine Einstiegsmöglichkeit für die Diskussion um die Arbeiten, die mindestens eine zweifache nervliche Verbindung herstellen: Kunst – Externalität (Kunst – etc.). Das auf den Rücken eines Künstlers eingeritzte Wort *mar* [Meer], Kunstaktion im MAM [Museum der Modernen Kunst] von Rio de Janeiro,⁵ zeigt den anderen Umhang. Der Schriftzug könnte alle Linien in ihrer aktuellen Grausamkeit festhalten. Jedoch kann die Kontur des auf die Haut genähten Wortes, in ihrer leuchtenden Durchsichtigkeit, mit der Zeit Gespenster, Interferenzen und Kreuzungen anderer Instanzen und anderer Aktuell-Extreme andeuten und verschiedene Ebenen der Verschlüsselungen durchringen.

Zwischen diesen beiden Umhängen, muss gesagt werden, besteht eine globale und lokale Institutionalisierung, einen verhängnisvollen Einfang von künstlerischem Schaffen – von dessen Bedeutung und dessen Andenken (*Der Eifer des Archivs* wie Suely Rolnik⁶ sagt, was sich im letzten Jahrzehnt verschärfte).

Gleichzeitig fördert die Einrichtung der Stadt auf Schwindel erregende Art und Weise ihr Verlangen nach Kontrolle des Kulturapparats, was einen Abbruch der schwungvollsten Beziehungen mit sich bringt, die vielleicht gerade mit den Demonstrationen dieser letzten Tage im Juni 2013, welche sich im Netz verbreiteten, dem sogenannten Aufstand der Straßen, wieder belebt wurden. Jedoch bedeutet die Abenteuer der zeitgenössischen Kunstproduktion zu begleiten auch mit den vielseitigen Aspekten des Kunstsystems umgehen

Mover territórios

Se um desenho – mapa, diagrama – é convocado a servir de ferramenta para produção de pensamento, é porque está já posto o desejo de se pensar de outra forma – pensar sensivelmente, sensorialmente, pensar o ainda não-articulado, o impensado.
Ricardo Basbaum

As perguntas surgem aqui provocadas por obras que surpreendem em seu modo de desdobrar o tecido vivo do mundo, deflagrando um movimento potencialmente crítico.⁷ É um desenho, dispositivo aberto, “impensado”, que se configura ao investigar essas regiões intersticiais: territórios e intensidades. Essas obras buscam mover espaços, gerando mapas dinâmicos e provisórios, já que... “a única alternativa presente para aquele que atravessou o deserto do abstrato, é a da potência constituinte”, escreve Antonio Negri, em uma de suas ‘Nove cartas sobre arte’.⁸

Arrastão na Paulista traz algo do herói absurdo, o Sísifo atualizado por Joseph Beuys: o eterno retorno da tarefa poética, a arte reconduzida a seu ritmo de constituição. Encarna o grau zero que tanto teria marcado as poéticas contemporâneas. Nessa amarração de atos/afetos, a retomada do mito de Camus por Beuys propõe a arte como uma pergunta sobre os limites do ato criativo: dúvida que se transforma em crença e atravessa a obra do artista alemão. Um quiasma entre arte e vida marca também radicalmente as ações do Grupo Empreza. *Arrastão* toca de modo atroz esses limites, testando as franjas da vida civil na metrópole mestiça⁹ do século 21, lugar dos impulsos antagônicos. “Suprimindo os juízos de valor

zu lernen, welche von verschiedenen Machtstrukturen und von der Mobilität des Kapitals durchdringt werden.

So wird hier das in die Haut des Künstlers gravierte Wort „mar“ als eine Ehrung für diese Kunst, die im Aufkommen ist, betrachtet: nämlich die Post- und Multi-Avantgarde von Rio de Janeiro der 60er und 70er Jahre, die im MAM und in dessen Umgebung verkehrte. Es steht in noch engerer Verbindung mit den Inschriften auf den *Parangolés*-Umhängen von Oiticica, und mit der Labilität von einem Anziehen-Zusehen, was die Grenzen verflüchtigen lässt⁷. Solche Bewegungen und Suchen der Kunst erscheinen hier, als Versuche einer kritischen Annäherung: Fragen, die sich auf andere Texte der Stadt ausdehnen, Gespräche und Affekte, die sich vermehren, rotieren und zurückstrahlen. Lektüren, die sich verdichten durch Wörter, Bilder, Klänge, Körper und viele Handlungen: kurz viel Gefecht.

Territorien in Bewegung bringen

Wenn eine Zeichnung – Karte, Diagramm – dazu berufen ist als Werkzeug für die Gedankenerzeugung zu dienen, dann ist es, weil der Wunsch in einer anderen Form zu denken, schon darin enthalten ist – sensibel, sensorisch zu denken, das noch nicht artikulierte zu denken, das Unbedachte.

Ricardo Basbaum

Hier erscheinen die Fragen, hervorgerufen von Kunstwerken, die mit ihrer Art das lebendige Tuch der Welt auseinanderfalten, überraschen, indem sie eine potentiell kritische Bewegung auflockern lassen.⁸ Es ist eine Zeichnung, ein offenes „unbedachtes“ Dispositiv, das sich im Ergründen folgender zwischen-räumlicher Bereiche formt:

Arrastão na Avenida Paulista
Bandenüberfall auf der Paulista
São Paulo, 2009
Foto Grupo Empreza



tradicionais, Sísifo introduz aqui um novo valor, aquele do herói absurdo: o homem que não tem mais nenhum sistema de valores hereditário".¹⁰

Um jovem de terno e gravata deixa um edifício na Avenida Paulista e segue para seu hotel, várias quadras adiante. Dá alguns passos, atira-se ao solo, e assim segue, enfrentando ondas de caos ao longo de muitos quarteirões, arrastando seu corpo pelas calçadas e pelo asfalto das transversais. Em seu estranho deslocamento, colado ao chão, lança interrogações a cada respiro. Essa seria uma das partituras possíveis, mas sabemos do jeito enigmático, embora brutal, com que se dá a convocação/disposição dos corpos e da linguagem, nas performances do Empreza. Os artistas de Goiás propõem exercícios que giram em torno da potência poética extraída de um embate ao vivo com a alteridade... a matéria, os elementos, os fluidos, as *ténèbres bourrées d'organes*,¹¹ contato enfim com outros corpos, em estado de turbulência, algo que sempre promete mudança. E talvez essa região movediça, esse corpo grupal,¹² possa evocar narrativas, transversalmente.

Em ações-tarefa que se desenvolvem entre o ato e a matéria, seguindo a tradição desde Gutai, Beuys e Abramovic, o Empreza propõe um contato renovado do corpo com a externalidade do mundo, sempre atravessado por um uso peculiar, extremamente afetivo, da linguagem. De tão intenso, esse uso provoca uma dimensão secreta, ativa uma enervação que altera o corpo vivido em superfície, disponível, aberto ao mundo, em estado grupal. Assim, a ação acaba por fazer vibrar o entorno, em um ciclo. *Ouroboros*. Estranhamento e empatia: um 'mergulho ao avesso',¹³ na esfera das micropercepções. A tonalidade poética do Empreza, de acento empático, está em tensão com esse misto de conflitos que cada trabalho pode envolver. Assim se daria com *Sangue bom*,

Territorien und Intensität. Diese Werke versuchen Räume zu bewegen, indem sie dynamische und provisorische Landkarten erzeugen, schon weil, wie Antonio Negri in einem seiner „Neun Briefe über Kunst“⁹ schreibt, „die einzige vorliegende Alternative für denjenigen, der die Einöde des Abstrakten durchquert hat, ist die der konstituierenden Kraft.“

*Arrastão na Paulista*¹⁰ bringt etwas von einem *absurden Helden* mit sich, dem von Joseph Beuys aktualisierten *Sisyphos*: die ewige Wiederkehr der poetischen Aufgabe, die Kunst, die auf ihren bestehenden Konstitutionsrhythmus zurückgeführt wird. Er verkörpert die Nullstunde, welche die zeitgenössischen Poetiken so sehr gekennzeichnet hatte. Mit dieser Verknüpfung von Handlung und Zuneigung, schlägt Beuys mit der Wiederaufnahme des Mythos von Camus, die Kunst als eine Frage über die Grenzen der kreativen Handlung vor: Zweifel, der sich in Glaube verwandelt und das Werk des deutschen Künstlers durchzieht. Ein Chiasma zwischen Kunst und Leben kennzeichnet ebenfalls radikal die Handlungen der *Grupo Empreza*. *Arrastão* berührt diese Grenzen auf grausame Art und Weise, indem es den Rahmen des bürgerlichen Lebens der *Mischlings-Metropole*¹¹ des 21. Jahrhunderts testet, Ort der antagonistischen Impulse. „Indem er die Richter des traditionellen Werturteils vertilgt, führt Sisyphos hier einen neuen Wert ein: denjenigen des absurden Helden: Der Mann, der überhaupt kein geerbtes Wertesystem mehr hat.“¹²

Ein junger Mann in Anzug und Krawatte verlässt ein Gebäude der *Avenida Paulista* [Hauptstraße São Paulos] und geht in Richtung seines Hotels, mehrere Blöcke weiter. Er macht einige Schritte, wirft sich auf den Boden, und geht so dem Strom des Chaos trotzend viele Häuserblöcke entlang weiter, indem er seinen Körper über den Bürgersteig und den Asphalt

Carma ideológico, Beijo. Experimentado na duração, o desenho de cada uma dessas ações tende a abrir-se – a construção das partituras quase sempre ‘depende’ de sua abertura ao campo de eventualidades, à indeterminação do *play*. As disposições físicas e mentais, individuais, tendem a reconfigurar-se a cada ato.

Um certo apego ao mundano e um estranhamento, um desejo de desfazer o real, para atualizá-lo em zonas transitórias: beber o sangue do outro, carregar outro corpo pelas ruas, jogar-se contra os pilotis do palácio, os portais da igreja, os muros da galeria de arte, escarificar a pele no pátio do museu, arrastar o corpo pelo solo da avenida. Provocações da potência constituinte, as ações do *Empreza* estabelecem diferentes pactos de convivência ao propor jogos momentâneos em que tarefas ordinárias trocam de lugar com o extraordinário, delineando configurações carnais, mistas, abertas ao fluir: estruturas-duração?

Arrastão na Paulista atualiza um campo de possíveis: camadas de história, *story*, e de experiência. A ação traz latente uma tonalidade melancólica em pleno humor XL. Faz pensar em *Merz, Kathedrale des erotischen Elends*. Pois no potencial entrelaçamento do *degoût Dada* com a vontade de arte expressionista, podemos perceber um traço do impulso transgressor, delirante, que marca o território performativo do *Empreza*. Implicado no mundo, o significado dos trabalhos do grupo quase sempre depende de modo radical da zona de contatos engendrada, que modifica uma partitura inicial, deflagrando novas maneiras de pôr em relação uns e outros corpos. A arte como ‘sutura entre vidas’:¹⁴ o desejo de comunicação manifesta aí um romantismo pós-existencial. Entre a pulsação da vida, a entrega ao outro e à externalidade, a cultura da performance, as artes visuais, a poesia [o campo da visualidade, mas também aquele

der Querstraßen schleift. Mit seiner komischen Fortbewegungsweise, auf den Boden gepresst, wirft er bei jedem Atemzug diverse Fragen auf. Das wäre eine der möglichen Partituren, jedoch die rätselhafte, obgleich brutale Art ist uns bewusst, mit der die Einberufung bzw. Plazierung der Körper und der Sprache stattfindet, in den Performances der *Empreza*. Die Künstler aus *Goiás* verwirklichen Übungen, die um die poetische Kraft kreisen, die bei einem Live-Zusammenstoß mit dem Anderssein extrahiert wird. ... Die Materie, die Elemente, die Fluide, die *ténèbres bourrées d’organes*,¹³ also der Kontakt zu anderen Körpern, im Zustand der Aufregung, ist etwas das immer eine Veränderung verspricht und vielleicht als sich bewegender Raum, dieser Gruppenkörper¹⁴ transverse Erzählungen hervorrufen kann.

In Sonderaktionen, die sich zwischen den Handlungen und der Materie entfalten, regt die *Empreza* der Tradition seit Gutai, Beuys und Abramović einen erneuten Kontakt des Körpers mit der Externalität der Welt, immer von einem besonderen, extrem affektiven Gebrauch der Sprache durchzogen, an. Von einer solchen Intensität provoziert der Sprachgebrauch eine geheime Dimension und aktiviert eine Neuroverbindung, welche die oberflächliche Lebhaftigkeit zu einem verfügbaren, der Welt offenen, in kollektivem Zustand befindenden Körper umwandelt. Auf diese Weise endet die Handlung damit, dass die Umgebung zyklisch mitvibriert. *Ouroboros*. Entfremdung und Empathie: ein *Eintauchen in das Umgekehrte*¹⁵, in der Sphäre der Mikrowahrnehmung. Die poetische Nuance der *Empreza*, mit empathischem Akzent, steht in Spannung mit dieser Mischung aus Konflikten, die jede Arbeit nach sich zieht. So war es auch mit *Sangue bom, Carma ideológico, Beijo*. [Gutes Blut, Ideologisches Karma, Kuss]. Auf Dauer



Mar e Eros. Performance realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Meer und Eros. Performance verwirklicht im Museum für Moderne Kunst von Rio de Janeiro, 2011
Fotos Grupo Empreza

dos enunciados da história da arte, das narrativas clássicas, dos mitos do oeste do Brasil...], enfim as ações do Empreza exploram múltiplas regiões, trabalhando em termos de microssensorialidades, transmutando relações em intensidades. Visando os limites da carne, as peças têm forte carga afetiva, fazendo apelo à imaginação: trata-se de movimentos que entrelaçam atualidades e virtualidades. As imagens desempenhadas resvalam em clichês, crenças, mitos, mas propõem, em sua vibração carnal, novos pactos de leitura, novos diagramas de comportamento – como algo urgente, à flor da pele, do mundo.

Em *Arrastão na Paulista*, o feixe de nervos que se desloca pelo chão da avenida reescreve situa-

erlebt, neigt die Zeichnung jeder einzelnen dieser Handlungen dazu, sich zu öffnen. Der Aufbau der Partituren hängt fast immer von seiner Offenheit im Bereich der zufälligen Umstände, in der Unbestimmtheit des *play*, ab. Die physischen und mentalen, individuellen Dispositionen, versuchen sich in jeder Handlung neu zu gestalten.

Einen gewissen Hang zum Weltlichen und eine Entfremdung, einen Wunsch das Reale aufzulösen, um es in einer Übergangszone zu aktualisieren: das Blut des andern zu trinken, einen anderen Körper durch die Straßen zu tragen, sich gegen die Säulen des Palastes, die Tore der Kirche oder die Mauern der Kunstgalerie zu werfen, sich im Hof des Museums die Haut zu skarifizieren, indem



ções, transformando a mútua adesão dos corpos. *Mar e Eros*, realizada no grande vão externo do MAM do Rio, ativa a membrana de contato entre o corpo grupal e o museu – espaço que se recria pela ação da arte, “do saguão ao mar”.¹⁵ A ação pode evocar capas, *Parangolés*. Os limites são experimentados nos cortes na pele, atraindo escritas diferentes, flertando com o excesso, o transbordamento. José Gil observa que “a pele encarna o interior”, “a pele marca uma fronteira para que a passemos”.¹⁶ Os termos do trabalho se deixam instaurar no exercício de um ‘corpo disponível’, no fio da lâmina que desenha letras de sangue.

Mar e Eros reinstaura corpos e situações, movimentando imagens readymade. Repercute a selvageria que invade o MAM com Oiticica e sua “legião de hunos... em um cortejo que mais pa-

man seu corpo sobre o chão da rua. Provocações da constituinte força, as ações da *Empreza* determinam diferentes pactos da coexistência, quando se momentâneos jogos, nos quais o extraordinário substitui o cotidiano. O extraordinário surge, propõe, ao se deixar levar, misturadas fluídas configurações alternam: estruturas-permanência?

Arrastão na Paulista atualiza um campo de possibilidades: camadas de história, *story*, e de experiência. O ato traz latente uma melancólica nuance no XL-humor consigo. Ela deixa em *Merz, die Kathedrale des erotischen Elends* pensar. Pois na possível entrelaçamento de *degoût Dada* com o desejo pela expressão artística, podem

recia uma congada feérica com suas tendas, estandartes e capas”.¹⁷ Além da descrição que Waly Salomão faz da apresentação dos *Parangolés* em Opinião 65, lembramos aqui duas imagens fortíssimas dos selvagens do MAM, parte da história contemporânea do Rio de Janeiro: a fotografia de *Corpobra*, ação de Antonio Manuel, e o filme que registra Barrio e o desenrolar de *PH* no parque do museu, rumo ao mar.

O *Empreza* parece propor uma escrita que presta homenagem e desafia essa arte-processo. As situações geram uma pulsação nevrálgica: carne. Em *Arrastão na Paulista*, o contato do corpo do performer com a calçada, ao longo de muitas quadras de percurso-tarefa, acaba por tingir a camisa branca do uniforme-*Empreza* com novos traços, vestígios de vivências. São marcas agregadas ao corpo grupal, enfatizando as múltiplas direções dos gestos dativos. A partitura de *Mar e Eros* anuncia que dois homens terão as palavras inscritas na pele de seu dorso, letras que permanecerão impressas para sempre em seus corpos, mas tingirão ligeiramente de sangue suas capas/estandartes. A pele é o que há de mais profundo, já que aberta à dimensão da carne, pura mistura; mas em *Arrastão*, é como se tudo isso irrompesse em desmedida. E um lirismo metropolitano parece ser ativado aí, *inframine*, em sua própria impossibilidade. Um certo postergar do sentido produz um estremecimento, uma diferença poética. O ritmo é o da transformação constante.

Este ensaio quer aproximar-se dessas proposições a partir da inspiradora *ORGRAMURBANA*, situação criada no Aterro, expandida ‘do saguão ao mar’: “Era então a palavra ação num espaço mondrianesco, onde o corpo integrava a palavra, sem instrumentação de suportes materiais. Um

wir eine Spur des grenzüberschreitenden, überspannten Impulses wahrnehmen, welcher das performative Territorium der *Empreza* kennzeichnet. In die Welt verstrickt, hängt die Bedeutung der Arbeit der Gruppe fast immer auf radikale Art und Weise von hervorgebrachten Kontaktzonen ab, die eine anfängliche Partitur abändert, indem sie auf neu Art die Körper miteinander in Beziehung bringt. Die Kunst als *Naht zwischen Leben*:¹⁶ der Kommunikationswunsch zeigt sich hier als eine Art postexistentialistische Romantik. Zwischen dem Pulsschlag, der Auslieferung an den Anderen und an die Externalität, der Kultur der Performance, der bildenden Kunst, der Poesie (das Feld des Visuellen, aber auch dasjenige der Äußerungen der Kunstgeschichte, der klassischen Erzählungen, der Mythen von Westbrasilien ...), kurz die Handlungen der *Empreza* beuten verschiedenste Bereiche aus, indem sie im Rahmen der Mikro-Sinnlichkeit arbeiten und Beziehungen in Intensitäten verwandeln. Die Grenzen des Fleisches anvisierend besitzen die Stücke eine stark affektive Last, indem sie an die Vorstellungskraft appellieren: es handelt sich um Bewegungen, die Aktualitäten und Virtualitäten miteinander verflechten. Die ausgelösten Bilder gleiten in Klischees, Glauben, Mythen ab, aber sie schlagen mit ihrer leiblichen Schwingung neue Pakte der Lektüre, neue Verhaltensmuster vor, wie etwas Dringendes, in der Blüte der Haut, der Welt.

In *Arrastão na Paulista* schreibt das Nervenbündel, das sich über den Boden der Straße bewegt, Situationen um, indem es die gegenseitigen Anheftungen der Körper verändert. *Mar e Eros [Meer und Eros]*, das im großen äußeren Hof des MAM von Rio inszeniert wurde, aktiviert das Kontaktmembran zwischen dem Gruppenkörper und dem Museum, den Raum, der durch die Kunsthandlung wiedergeschaffen wird, “vom Innenhof



pós-Parangolé de Oiticica dissolvido no espaço-corpo coletivo.”¹⁸

Ao retomar essa manifestação, ou ainda *Apocalipopótese*, em um Aterro aberto à arte, redescobrimos a potência de modos de ser, de pensar a experiência urbana, que surge como algo discrepante. Ações poéticas no auge do esgarçamento da possibilidade de qualquer ação, em pleno AI-5: “O Aterro, do saguão ao mar mais pensar agindo: ORGRAMURBANA, a quase corporalidade da significação.”¹⁹

Assim, sob o regime ‘pós-existencial’, repercutem múltiplas questões, respostas, provocações, vindas de obras que tentam contato com o tecido entrópico da metrópole, assumindo o desgaste daquelas posições em tudo nítidas. Lidando

zum Meer”¹⁷. Die Handlung kann *Umhänge, Parangolés* hervorrufen. Die Grenzen werden durch Einschneidungen der Haut erlebt, zu andersartigen Schriften verlockend, sich dem Exzess, der Überschreitung annähernd. José Gil beobachtet, dass “die Haut das Innere verleiblicht”, “die Haut kennzeichnet eine Grenze, damit wir sie überschreiten”¹⁸. Die Bedingungen der Arbeit lassen sich mit der Übung von einem *verfügbaren Körper* einleiten, in der Schärfe der Klinge, welche Buchstaben aus Blut zeichnet.

Mar e eros setzen Körper und Situationen durch bewegende readymade Bilder erneut ein. Es lässt die Wildheit widerhallen, die das *MAM* mit Oiticica und ihrer “Legion der Hunnen ... in einem Umzug, der mit seinen Zelten, Fahnen und Umhängen eher

com as condições do *Bigness*,²⁰ essas proposições artísticas insistem em reinventar o ritmo incerto de nossas cidades pós-industriais. “Bigness não é mais parte do tecido urbano”,²¹ afirma Rem Koolhaas, ao descrever as modalidades que levam à permanente redefinição das intenções do urbanismo, da arquitetura, da arte sob o regime XL: “se Bigness transforma a arquitetura, suas acumulações geram um novo tipo de cidade”.²²

Do concreto ao mar

Assim então, deslizando de diferença para diferença, configuram-se situações expandidas ‘do concreto armado ao mar’, como manifesta o texto que aparece na coluna Plug, de Torquato Neto, sobre “o pós-conceito de *ORGRAMURBANA*, onde os projetos se deixam desintegrar na cidade ou do concreto ao manter sobre o aterro água – segurar a palavra ou a água aterrada”.²³ Parece muito vívida essa passagem, ao entregar tanto do clima do momento no Rio, de mesmo modo que os escritos de Hélio Oiticica de Nova York [“o q eu faço é música”] têm algo das performances *camp* de Jack Smith. Seria preciso dizer que estamos lidando com movimentos da arte que são pura intensidade: experiências-limite [tomando o termo emprestado de Oiticica]. Tal condensação, quem sabe inspirada na *Conversa infinita*, de Maurice Blanchot,²⁴ nomeia provisoriamente, no contexto de uma carta, o desdobramento de “um tipo de experiência que se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contração e limite”.²⁵ Oiticica iria revelar nesse escrito um dos aspectos da arte na era da indeterminação, do propor-propor²⁶ – a transgressão, o transbordamento que se traça nos próprios limites da relação arte e mundo: “produção positiva de viver negativo, voilà!”²⁷

eine phantastische *Congada* [ein traditionelles und populäres Fest in Brasilien] zu sein schien”¹⁹ eingenommen hat. Außer der Beschreibung, die Waly Salomão von der Präsentation der *Parangolés* an der Ausstellung *Opinião 65* gemacht hat, erinnern wir uns hier an zwei sehr starke Bilder des Wilden des *MAMs*, Teil der zeitgenössischen Geschichte von Rio de Janeiro: die Fotografie von *Corpobra*, Kunstaktion von Antonio Manuel, und der Film, der Barrio aufzeichnet und der Ablauf des *PHs* in Richtung auf das Meer im Park des Museums.

Die *Empreza* scheint jenes Schreiben auszuüben, das diesen Kunstprozess ehrt und herausfordert. Die Situationen erzeugen einen neuralgischen Pulsschlag: Fleisch. In *Arrastão na Paulista* führt der Kontakt des Körpers des Performers mit dem Bürgersteig viele Blöcke der Sonderstrecke entlang soweit, dass das weiße T-Shirt der *Empreza*-Uniform sich mit neuen Merkmalen und Spuren des Erlebnisses verfärbt. Das sind dem Gruppenkörper zuzuordnende Kennzeichen, indem sie zahlreiche Richtungen der darbietenden Gesten betonen. Die Partitur von *Mar e Eros* kündigt an, dass zwei Männer sich Wörter in die Haut ihrer Rücken einritzen lassen, also Buchstaben, die für immer auf ihren Körpern sichtbar werden bleiben, die ihre Umhänge bzw. Fahnen aber nur flüchtig mit Blut verfärben werden. Die Haut ist das, was am tiefsten ist, schon weil sie zur Dimension des Fleisches geöffnet ist, pure Mischung; aber in *Arrastão* ist es, als ob das alles in die Maßlosigkeit einbrechen würde. Und eine großstädtische Lyrik scheint dort aktiviert zu werden, *inframine*, in seiner eigenen Unmöglichkeit. Eine gewisse Bedeutungsverschiebung erzeugt eine Erschütterung, einen poetischen Unterschied. Der Rhythmus ist derjenige, der konstanten Verwandlung.

Dieser Essay soll sich diesen Thesen von der inspirierenden *ORGRAMURBANA*²⁰ ausgehend an-

Buscando esquentar essas margens problemáticas da arte, interessa aqui, finalmente, trazer o termo instaurações situacionais. Em um belo escrito tardio, de fevereiro de 1979, Oiticica parece querer estabelecer uma espécie de partitura mínima rigorosa: “procurar dirigir as experiências para uma direção em q o que for feito ou proposto não seja algo q se reduza ao contemplativo ou ao espetáculo: que sejam instaurações situacionais”.²⁸

Sem que se desfaça o vínculo estreito dessa proposição com alguns trabalhos de HO, como *Caju Projeto in Progress*, *Delirium Ambulatorium*, *Mitos Vadios*, entre outros conectados em uma espécie de sistema, ou arranjo poético, em constante desdobramento,²⁹ a passagem citada indica um caminho potente para pensar a diferença de trabalhos recentes que se insinuam em busca da invenção de ‘programas situacionais’, permitindo uma linha de leitura local e provisória do termo.

Em Oiticica, *Instaurações situacionais*, *Caju*, *Manhattan brutalista*, *Contra-bólide* são proposições que acabam por revelar lugares em desuso, ameaçados por novos contornos dados à cidade, trágica desde sempre em uma dinâmica espetacular e gerida por máquina que parece antenada com o controle, sem deixar de manifestar certo desejo por estratégias que lembram demais os tenebrosos tempos da ditadura militar.

Estamos diante da mesma pergunta: o que pode a arte?

Cecilia Cotrim é historiadora da arte. Concentra suas pesquisas no campo da arte moderna e contemporânea, tanto debatendo a relação entre arte e cidade como problematizando processos artísticos distintos, como a escrita, a performance e o cinema. É graduada em Comunicação Visual pela PUC-Rio e possui doutorado em

näheren, einer Situation, die im Aterro geschaffen und vom “Innenhof zum Meer” erweitert wurde:

*Das handelnde Wort war also in einem mondrianischen Raum, wo der Körper das Wort beinhaltete, ohne Vermittlung materieller Grundlage. Ein in einem kollektiven Raum-Körper aufgelöstes Post-Parangolé von Oiticica.*²¹

Um auf diese Darbietung zurück zu kommen, oder noch *Apocalipopótese* [kollektive experimentelle Kunstveranstaltung 1968 im Aterro de Flamengo, wo sich das heutige MAM von Rio de Janeiro befindet]. In einem für die Kunst geöffnetem Aterro [Erdaufschüttung], finden wir die Kraft der verschiedenen Arten und Weisen des Seins, des Denkens über die städtische Erfahrung wieder, die als Diskrepanz erscheint. Poetische Handlungen mit dem Höhepunkt des Zerreißens der Möglichkeit jeglicher Handlung, mitten im A/5 [institutionelles Gesetz Nummer 5, die 1968 den Nationalkongress schloss und die Diktatur verstärkte]: “Der Aterro, vom Innenhof bis zum Meer, eher handelnd zu denken: ORGRAMURBANA, die quasi Körperlichkeit des Sinnes.”²²

Auf diese Weise, unter dem *post-existentiellen* Regime, wirken vielfältige Fragen, Antworten, Provokationen nach, die von Werken kommen, welche den Kontakt mit dem entropischen Gewebe von der Metropole aufzunehmen versuchen, indem sie die Abnutzung jener vor allem deutlichen Widerstände zu erkennen geben. Indem sie mit den Bedingungen von *Bigness*²³ umgehen, legen diese künstlerischen Darbietungen Wert darauf, dass der ungewisse Rhythmus unserer post-industriellen Städte wieder umgestellt wird. “Bigness ist nicht mehr Teil des städtischen Gewebes”²⁴, versichert Rem Koolhaas, indem er die Modalitäten beschreibt, die zu der ständigen Neudefinition der Intentionen des Urbanismus,

História da Arte, Université Paris I (Panthéon-Sorbonne). Com Glória Ferreira, organizou as coletâneas Escritos de artistas anos 60-70 (2006) e Clement Greenberg e o debate crítico (1997).

Notas

1 *Shibuya*, Yann Beauvais 2003, vídeo exibido com projeção no solo [coleção do MNAM, Centre Georges Pompidou].

2 Em uma de suas notas reunidas na *boîte verte*, Marcel Duchamp escreve: "READYMADE RÉCIPROQUE: Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser". *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994:49.

3 Hubert Damisch escreve sobre *Titus*, de Rembrandt: "esse olhar oblíquo (...) quer que o quadro não sirva a nenhuma visada que não tome logo a primeira tangente..." Referência à operação destacada como "diagonal do louco", no belo livro *L'Amour m'expose*. Paris, Klincksieck, 2007.

4 *Mar e Eros*, Grupo Empreza. Festival Performance Arte Brasil, MAM, Rio de Janeiro, março de 2011.

5 Ver Furor de arquivo, *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, ano XVII, n.19, 2009.

6 Devo essa intuição a Giuseppe Cocco, em palestra na Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, em 4 de abril de 2013.

7 Podemos aqui pensar na ideia de uma 'paisagem crítica', segundo a leitura que Nelson Brissac Peixoto faz da obra de Robert Smithson. Ver *Paisagens críticas*. São Paulo: Senac, 2010.

8 Antonio Negri. Neuf lettres sur l'art. Ver Lettre à Silvano sur l'événement, de 24 de dezembro de 1988. In *Art et multitude*. Paris: Mille et une nuits, 2009:99.

9 Ver Antonio Negri, Dispositivo metrópole: a multidão e a metrópole. *Lugar Comum*, Rio de Janeiro: ECO-UFRJ-Universidade Nômade, n.25-26, maio-dez. 2008:202.

10 Joseph Beuys. "Camus – Le mythe de Sisyphe". In

der Architektur und der Kunst unter dem XL-Regime führen: "wenn *Bigness* die Architektur verändert, werden seine Akkumulationen eine neue Art von Stadt erzeugen."²⁵

Vom Beton zum Meer

So also, von Unterschied zu Unterschied gleitend, gestalten sich also Situationen, die sich vom Stahlbeton zum Meer ausbreiten. Genau wie der Text zeigt, der in der Rubrik *Plug* von Torquato Neto erscheint, über... „das Postkonzept von *ORGRAMURBANA*, bei dem die Projekte in der Stadt oder vom Beton losgetrennt werden, indem das Wasser auf dem *Aterro* erhalten bleibt– das Wort oder das zugeschüttete Wasser festhält.“²⁶ Dieser Übergang erscheint sehr lebendig, indem so viel über die derzeitige Atmosphäre von Rio verraten wird. Auf die gleiche Art und Weise wie die Schriften von Hélio Oiticica über New York [*“was ich mache-ist Musik”*] hat es etwas von den Performances „*camp*“ von Jack Smith. Es wäre nötig zu sagen, dass wir uns mit Bewegungen der Kunst beschäftigen, die pure Intensitäten darstellen: *Grenzerfahrungen* (um den Begriff von Oiticica zu verwenden). Eine solche Verdichtung, wer weiß ob nicht inspiriert von dem *L'entretien infini* [Das Unendliche Gespräch] von Maurice Blanchot²⁷, provisorisch im Kontext von einem Brief benennt er die Folgen von „einer gewissen Erfahrung, welche sich an die Grenzen zwischen einer gewissen positiven Produktion und einer Verneinung der Produktion bringt: die kein Werk sein will, sondern sich in der Zeit und im Raum manifestieren will und die genau deshalb Widerspruch und Grenze ist“²⁸. Oiticica würde in dieser Schrift einen der Aspekte der Kunst in der Ära der Indetermination veranschaulichen, derjenige des Das-Vorschlagen-Vorschlagens²⁹, der Übertretung, des Überlaufens,

Joseph Beuys [cat.]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994:87.

11 Ver Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1961:182. Devo a sugestão a Paulo Veiga Jordão.

12 Sugestão de Edson Barrus, em conversa com o Grupo Empreza. Rio de Janeiro, julho de 2013.

13 Ricardo Basbaum, "Dentro d'água", in *Regist(R)os*, Porto: Museu Serralves, 2000:22.

14 A expressão faz parte de uma espécie de glossário de termos, desenvolvido nas reuniões dos membros do GE.

15 Luiz Otavio Pimentel, invadindo a coluna Geleia Geral, de Torquato Neto, "sobre Orgramurbana. Como uma carta para Hélio Oiticica", 9 de dezembro de 1971. In Paulo Roberto Pires (org.). *Torquato Neto, 1944-1972, Torquatália*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004:322.

16 José Gil. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005:58.

17 Waly Salomão. *Hélio Oiticica. Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003:59.

18 Luiz Otavio Pimentel, coluna Plug, 26 de junho de 1971. In Pires, op. cit.:193.

19 Luiz Otavio Pimentel, coluna Geleia Geral, 9 de dezembro de 1971. In Pires, op. cit.:322.

20 Segundo Rem Koolhaas, "Bigness ao mesmo tempo proclama a morte do espaço público e encontra um modo de acomodar o coletivo". Ver Thinking Big – John Reichman talks with Rem Koolhaas. *Artforum*, dez. 1994. Seu filme *Lagos* seria outro estranho "manifesto" sobre o deslizar de acontecimentos antagônicos e a instabilidade do dispositivo metrópole que, em última instância, se confundiriam com as próprias condições de Bigness. Sob esse regime, "o que aconteceu com o urbanismo?" – essa é uma das perguntas cruciais propostas pelo arquiteto em *SMLXL*. Ver também *Junkspace*, 2001, em tudo próximo do humor de Robert Smithson e sua ênfase (precoce?) no residual, em suas paisagens entrópicas e altamente críticas, e

qual se baseia nas próprias fronteiras da relação entre arte e mundo concebida: „positiva produção do negativo, voilà!“³⁰

Mit dem Versuch diese problematischen Grenzen der Kunst aufludern zu lassen, scheint es hier sinnvoll, den Begriff *situationistische Aufstellungen* einzuführen. In einer späten Schrift, vom Februar 1979, scheint Oiticica eine Art von minimal strenger Partitur begründen zu wollen, indem er versucht die Erfahrungen in eine Richtung zu leiten, in der das Gemachte oder Vorgeschlagene nicht etwas ist, was sich auf die [ästhetische] Betrachtung oder das Spektakel reduzieren lässt, sondern situationistische Aufstellungen sind.³¹

Ohne dass sich die genaue Verbindung von diesem Ansatz mit einigen Arbeiten von Hélio Oiticica auflöst, wie beispielsweise *Caju Projeto in Progress, Delirium Ambulatorium, Mitos Vadios*, unter anderen, die in einer Art System miteinander verbunden sind, oder eine poetische Zusammenstellung, in ständiger Entfaltung³², zeigt der zitierte Ausschnitt einen wirkungsvollen Weg auf, um die Andersartigkeit der jüngsten Arbeiten zu erfassen, die sich einschleichen, auf der Suche nach der Erfindung *situationistischer Programme*, indem eine lokale und dem Begriff nach provisorische Lektürelinie etabliert wird.

Oiticicas *Situationistische Aufstellungen, Caju, Manhattan brutalista und Contra-bólido* spiegeln den Versuch, Orte aufzuzeigen, die nicht mehr genutzt und von neuen, der Stadt auferlegten Konturen bedroht werden. Die Stadt als solche wird seit jeher in einer spektakulären Dynamik verschluckt und unterliegt einem Apparat, der der Kontrolle zu dienen scheint, wobei sich ein gewisser Hang nach Strategien, die sehr an die finstere Zeit der Militärdiktatur erinnern, offenbart.

Wir stehen vor derselben Frage: *was kann Kunst?*

em ensaios como *Tour aos Monumentos de Passaic*, ou *A entropia e os novos monumentos*. Ver, de Nelson Brissac Peixoto, *Paisagens críticas*.

21 Ver *Bigness or the problem of large*. In OMA, Koolhaas, Rem, *SMLXL*, New York: The Monacelli Press, 1995:502.

22 In Koolhaas, op. cit.: 514.

23 19 de junho de 1971 – artigo assinado por Luiz Otávio Pimentel.

24 Maurice Blanchot escreve, em *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1969:302): “A experiência-limite é a resposta que encontra o homem quando decide colocar-se radicalmente em questão.”

25 Ver “Neville meu amor” carta de 21/07/1973, em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>.

26 Em *A obra, seu caráter objetual, o comportamento*, Oiticica anota: “O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim *propõe propor*, o que é mais importante como consequência” (grifo meu). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986:120.

27 Hélio Oiticica, ver “Neville meu amor”.

28 caderno de Oiticica de fevereiro de 1979. Ver: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm> [grifos do artista]

29 Em “Crelazer”, Oiticica escreve: “As proposições crescem e se desdobram nelas mesmas e noutras...”. Em *Aspiro ao grande Labirinto*, p. 115.

Tradução/Übersetzung Angelika Wyss

Revisão Técnica/Technisches Korrektur Lesen

Anne Essel, Marília Palmeira, Robin Resch

Cecilia Cotrim ist Kunsthistorikerin. Der Fokus ihrer Forschung liegt im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst. In dieser Hinsicht debattiert sie die Beziehung zwischen Kunst und Stadt und problematisiert ausserdem unterschiedliche Kunstgenres wie das Schreiben, die Performanz und das Kino. Sie absolvierte ihr Studium in Visueller Kommunikation an der PUC-Rio und promovierte in Kunstgeschichte an der Universität Paris I (Panthéon-Sorbonne). In Zusammenarbeit mit Glória Ferreira hat sie den Sammelband *Escritos de artistas anos 60-70* (2006) und *Clement Greenberg e o debate crítico* (1997) organisiert.

Anmerkungen

1 *Shibuya*, Yann Beauvais, 2003, mit Projektor auf Boden vorgeführtes Video [Sammlung von MNAM, Centre Georges Pompidou]

2 A.d.Ü.: *Terreiro* meint hier die an der *Biennale* von São Paulo geschaffene thematische Räumlichkeiten des Zusammenseins, die vor allem der Entspannung dienen, aber auch für andere Aktivitäten wie Debatten und Projektionen genutzt wurden.

3 In einer von den in der “boîte verte” gesammelten Notizen schreibt Marcel Duchamp: “READYMADE RÉCIPROQUE: Se servir d’un Rembrandt comme planche à repasser”. In *Duchamp du signe*. Paris, Flammarion, 1994, S. 49.

4 Hubert Damisch schreibt über *Titus*, von Rembrandt: „dieser diagonale Blick [...] möchte, dass das Bild nur derjenigen Perspektive dient, die nicht sogleich die erste Fluchtlinie nimmt ...“ Referenz zum als “Diagonale des Verrückten” hervorgehobenen Vorgang, im interessanten Buch *L’Amour m’expose*. Paris, Klincksieck, 2007.

5 *Mar e Eros*, Empreza-Gruppe. *Festival Performance Arte Brasil*, MAM, Rio de Janeiro, März 2011.

6 Siehe “Furor de arquivo”, in *Arte & Ensaios*. Zeitschrift der Postgradualen Studiengänge der Bildenden Künste – EBA. UFRJ. Jahrgang 17, Nummer 19, 2009.

7 Diese Erkenntnis verdanke ich Giuseppe Cocco, bei einem Vortrag im *Casa Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, am 4. April 2013.

8 Die Idee einer *kritischen Landschaft* kann hier durchdacht werden, gemäss der Interpretation, die Nelson Brissac über das Werk von Robert Smithson gemacht hat. Siehe *Paisagens críticas*. São Paulo, SENAC, 2010.

- 9** Antonio Negri. "Neuf lettres sur l'art". Siehe "Lettre à Silvano sur l'événement", vom 24. Dezember 1988. In *Art et multitude*. Paris, Mille et une nuits, 2009. S. 99.
- 10** Anmerkung des Übersetzers: *Arrastão na Paulista* ist ein zweideutiges Wortspiel, es bezeichnet zum einen typische Bandenüberfälle in den brasilianischen Großstädten und zum anderen weist es auf eine kriechende Fortbewegungsart hin.
- 11** Siehe Antonio Negri in "Dispositivo metrópole: a multidão e a metrópole". In *Lugar Comum*, Rio de Janeiro, ECO-UFRJ-Universidade Nômande, Nr. 25-26, Mai/Dez 2008, S.202. Joseph Beuys. "Camus – Le mythe de Sisyphe." In *Joseph Beuys* [cat.]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, S. 87.
- 12** Joseph Beuys. "Camus – Le mythe de Sisyphe." In *Joseph Beuys* [cat.]. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, S. 87.
- 13** Siehe Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, S. 182. (Ich verdanke den Einfall Paulo Veiga Jordão.)
- 14** Vorschlag von Edson Barrus, in einem Gespräch mit der Künstlergruppe *Grupo Empreza*. Rio de Janeiro, im Juli 2013.
- 15** Ricardo Basbaum, "Dentro d'água", in *Regist(R)os*, Museu Serralves, 2000, S. 22.
- 16** Der Begriff ist ein Bestandteil von einer Art eines Begriffsglossars, das in den Sitzungen der Mitglieder der *Grupo Empreza* entwickelt wurde.
- 17** Luiz Otávio Pimentel, der in die Rubrik *Geléia Geral* von Torquato Neto eindringt, "Sobre Orgramurbana. Como uma carta Hélio Oiticica", 9. Dezember 1971. In Paulo Roberto Pires (org.). *Torquato Neto, 1944-1972, Torquatália*. Rio de Janeiro. Rocco, 2004, S. 322.
- 18** José Gil. *A imagem-nua e as pequenas percepções*. Lisboa, Relógio d'Água, 2005, S. 58.
- 19** Waly Salomão. *Helio Oiticica. Qual é o Parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, S. 59.
- 20** A.d.Ü.: Kollektives Event, dass in der unmittelbaren Umgebung des Museums der Modernen Kunst von Rio de Janeiro am 23 August 1970 unter Einbezug des Publikums stattfand und von den visuellen Dichtern Flammarion und Luís Otávio Pimentel realisiert wurde.
- 21** Luiz Otávio Pimentel, Rubrik *Plug*, 26. Juni 1971. In *Torquato Neto*, ebd.: 193.
- 22** Luiz Otávio Pimentel, Rubrik *Geleia Geral*, 9. Dezember 1971. In Pires, ebd.: 322.
- 23** Laut Rem Koolhaas, "verkündet Bigness gleichzeitig den Tod des öffentlichen Raumes und findet eine Weise das Kollektive unterzubringen". Siehe "Thinking Big – John Reichman talks with Rem Koolhaas". *Artforum*, Dez. 1994. Sein Film *Lagos* wäre ein anderer fremdartiger Aufruf zum Abgleiten von den antagonistischen Geschehnissen und der Instabilität des großstädtischen Dispositivs, das sich, in letzter Instanz, mit den eigenen Bedingungen von Bigness verwechseln lassen würde. Unter diesem Regime, *was ist mit der Urbanisierung geschehen?* - das ist eine der bedeutendsten Fragen, die vom Architekten in *SMLXL* dargelegt wurden. Siehe auch *Junkspace*, 2001, in jeder Hinsicht dem Humor von Robert Smithson nah und seiner Hervorhebung des Übriggebliebenen, in seinen entropischen und höchst kritischen Landschaften und in Essays wie "Tour aos Monumentos de Passaic", oder "A entropia e os novos monumentos." Siehe von Nelson Brissac Peixoto, *Paisagens críticas*.
- 24** Siehe Bigness or the problem of large. In OMA, Koolhaas, Rem, *SMLXL*, New York: The Monacelli Press, 1995:502.19
- 25** In Koolhaas, ebd.: 514.
- 26** 19 Juni 1971 – Artikel unterschrieben von Luiz Otávio Pimentel.
- 27** Maurice Blanchot schreibt in *L'Entretien infini*: "Die Grenzerfahrung ist die Antwort, die der Mensch findet, wenn er sich radikal in Frage stellt." Paris: Gallimard, 1969, S. 302. 19 Juni 1971 – Artikel unterschrieben von Luiz Otávio Pimentel.
- 28** Hélio Oiticica, siehe "Neville meu amor". Brief von 21/07/1973, in: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>.
- 29** Em A obra, seu caráter objetal, o comportamento, Oiticica anota: "O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim *propõe propor*, o que é mais importante como consequência" (grifo meu). In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986:120.
- 30** Hélio Oiticica, siehe "Neville meu amor".
- 31** Heft von Oiticica vom Februar 1979. Siehe: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm> [Handschrift des Künstlers]
- 32** In "Crelazer" schreibt Oiticica: "Die Ansätze wachsen und entfalten sich in sich selbst und in den anderen ..." In *Aspiro ao grande Labirinto*, S. 115.