

Jahn und Jahn
25.10.2024–18.1.2025

Rui Chafes

Dialog II

Olaf Metzel

Baaderstraße 56 C
80469 München

Am Anfang war das Metall. Im scheinbaren Spannungsfeld zwischen Welten und Sprachen – und bevor sie sich auf die Suche nach anderen verborgenen Verbindungen begeben – ist es das Metall, das die beiden Künstler dieser Ausstellung, den Deutschen Olaf Metzel und den Portugiesen Rui Chafes, vereint.

Olaf Metzel, beeinflusst von der anarchistischen Bewegung und Hausbesetzerkultur, ist seit den 1980er Jahren ein präziser Beobachter gesellschaftlicher Entwicklungen, ein Bildhauer monumentaler Werke und ein unerschrockener „Agent provocateur“ der deutschen Gegenwartskunst. Rui Chafes, geprägt von der Aufbruchsstimmung nach der Nelkenrevolution von 1974, die die Demokratie in Portugal einführte, und der „Nonchalance“ der Post-Punk-Ära, hat während seiner Ausbildung bei Gerhard Merz an der Düsseldorfer Kunstakademie zwischen 1991 und 1993 seine Liebe für die deutsche Kultur vertieft. Heute ist er ein etablierter Künstler, dessen kompromisslose Ästhetik einen festen Platz in der portugiesischen Kulturlandschaft hat.

Die aktuelle Ausstellung stellt zwei Werke gegenüber, die sich in ihren unmittelbaren Motiven und der diskursiven Intensität der beiden Künstler deutlich voneinander unterscheiden. Doch genau dadurch wird sichtbar, wie Olaf Metzels Werk, entstanden am Kreuzungspunkt des „europäischen Mittellands“ und angetrieben von einem aufwühlenden, kämpferischen Impuls, in Rui Chafes' Skulpturen auf ein reflektierendes, tiefgründiges Temperament trifft – geformt an der „Finis terrae“, dem äußersten Rand des Kontinents, stets in Nähe zu Abgrund und Tod. Metzels rebellischer Kampf schwingt hier im Einklang mit der melancholischen Tiefe von Chafes. Beide Bildhauer feiern die Schönheit des Verlusts: Metzel beschwört Bilder von Trümmern, Abfall und Schrott herauf, während Chafes von Fixierungs- oder Fesselungsinstrumenten, Prothesen und verkohlten Körperfragmenten spricht. In beiden finden wir dieselbe organische, fast mythische Energie der Verwüstung, die sich wie ein roter Faden durch ihre Werke zieht – entfacht von einem vitalen Widerstand gegen die Unabwendbarkeit der Dinge.

Hier begegnen wir zwei Werken, die sich zwar formal unterscheiden, aber durch eine ethische Radikalität verbunden sind. Diese Haltung hat sie im Laufe der Jahre vor den Launen des Geschmacks, den wechselnden Ästhetiken und den Erwartungen des Kunstmarktes bewahrt und so lässt sie sich vielmehr auf dem schmalen Grat einer

gewissen, bewussten Einsamkeit entwickeln. Beide Künstler teilen den unerschütterlichen Glauben an die transformierende Kraft der Kunst und deren Fähigkeit, den Betrachter zu berühren, aus seiner Starre zu rütteln und ihn zu einem tieferen Verständnis angesichts des Unbills der gesellschaftlichen Realitäten zu führen.

Die Werke von Rui Chafes sind sensibel und aufklärerisch, getragen von einer alchemistischen Herangehensweise. Seine Kunst strebt danach, die Materialien zu verwandeln – durch das matte Schwarz, das die Autonomie der Fragmente zu einer Einheit verschmilzt, die Schweißstellen eliminiert, das Gewicht aufhebt und die Skulpturen scheinbar schwerelos macht, als ob sie nur andeuten würden, zu schweben. Sie lauscht der spirituellen Ebene. Olaf Metzels Werke wollen die gesellschaftlichen Veränderungen umfassend beleuchten und fördern aktiv einen echten Entwicklungsprozess.

Beide Werke entführen uns in eine Welt subversiver Sensibilität, doch auf unterschiedliche Art und Weise. Während Metzels rebellische Ausdruckskraft wie eine Steinmauer gegen die aktuellen Geschehnisse und die Mechanismen der globalen Ökonomie ankämpft, bietet Chafes eine stille, fast ritualhafte Innerlichkeit an. Seine Kunst ist geprägt von einer zeitlosen, fast schon anachronistischen Reflexion, die sich dem Diktat des produktivistischen Kapitalismus und der Beschleunigungs- und Unterhaltungskultur widersetzt. Metzel legt den Finger auf die wunde Stelle der Gegenwart. Chafes hingegen ruft die Narbe der Zeit in Erinnerung. Beide Bildhauer verkörpern das Erbe von Künstlern, die das historische Trauma der Menschheit erkennen und reflektieren – ein Trauma, das sich durch die Hand menschlicher Gesellschaften immer wiederholt, ohne sich wirklich zu verändern. Metzel und Chafes übernehmen eine besondere Verantwortung, die sie als Akteure des Widerstands und bewusste Bürger auf sich nehmen. Sie sind Schöpfer, die sich ihrer unverhandelbaren Berufung bewusst sind und sich mit der moralischen Frage des Miteinanders auseinandersetzen. Während Metzel in Aufruhr und exaltierter Ausdruckskraft spricht, begegnet Chafes der Welt mit Geduld und Diskretion. Ihre Werke lehren uns, wie in einer pädagogischen Abhandlung, die Empfindlichkeit unserer Nerven und Sinne zu schärfen. Beide unterbrechen kraftvoll den öffentlichen Raum – sei es die Architektur, die Stadt oder, wie bei Metzel, die Massenmedien – und stellen die Position des Betrachters, die Intensität seiner Präsenz und sogar sein Gefühl von Sicherheit infrage. Diese Interventionen provozieren eine Verschiebung in der Wahrnehmung, die oft konzeptuell und bisweilen aggressiv ist. Metzel verkörpert eine kraftvolle, direkte Konfrontation, seine Werke haben

eine muskulöse Energie. Chafes hingegen erforscht die Dunkelheit, die Schatten und die Ungewissheit des Raums. Seine kalkulierte Zweideutigkeit fordert vom Betrachter Zeit und Geduld, wie in seinem Labyrinth Au-delà des Yeux (2018–2023), das in der Ausstellung Gris, Vide, Cris in der Calouste Gulbenkian Foundation im Dialog mit Alberto Giacomettis Werk präsentiert wurde. Diese Ausstellung, wurde 2018 in Paris zum ersten Mal gezeigt und 2023 in Lissabon neu aufgebaut.

Indem sie die Verbrechen unserer Zeit oder die finsternen Zyklen unserer Zivilisation – jene Rückschritte in Bezug auf Rechte und Freiheiten – anprangern, offenbaren Metzel und Chafes das verborgene kollektive Gedächtnis Europas. Sie erinnern an die Geschichten, die von den demokratischen Institutionen oft auf ein einfaches Narrativ reduziert wurden, das die Wut der Menschen und tiefgreifende gesellschaftliche Umwälzungen beruhigt, bis sie in einem festen Bild verankert sind, das fast wie ein Stück Naturgeschichte erscheint. Genau das macht die Werke dieser Künstler so fesselnd und zugleich schmerzhaft. Bei Metzel entfaltet sich eine rohe Energie in gestapeltem Metall, Gittern, verknitterten Strukturen und Zusammenstößen – als würde das Material in einem kraftvollen Aufeinandertreffen verdichtet. Chafes hingegen zieht uns in eine Welt der schwebenden Massen, scharfen Kanten und messerscharfen Klingen, die wie gebündelte Energiekapseln oder archaische Apparate, wie Fangtechnologien und Streckmaschinen wirken. In neueren Arbeiten wie Nada acaba III (2024) zeigt sich Chafes' Ansatz noch subtiler: Die Formen erinnern an biomechanische Gelenke und greifen auf eine ätherische, beinahe lautlose Weise ineinander, ganz ohne Berührung. Es ist eine Anspielung auf die parametrische Ästhetik der digitalen Kultur. Sowohl Chafes als auch Metzel scheinen uns zu fragen: Wo stehen wir angesichts der ungebremsten Gewalt, die die Welt durchströmt?

Das mineralische Material, das uns als Metall vertraut ist – das kalte Material, das die beiden Künstler verbindet – symbolisiert diese Frage auf unterschiedliche Weise in ihren Werken. Bei Metzel zeigt es sich offen und sichtbar – meist als Stahl oder Aluminium – während es bei Chafes oft verborgen bleibt, der Stahl wird fast immer schwarz lackiert. Bei Metzel wirkt das Metall industriell und materialistisch. In Tags [2024] in dieser Ausstellung zeigt sich die Spannung zwischen dem glatt polierten Metall und den Dellen und Graffitis, die an die raue „Street Culture“ und das Leben in den urbanen Randbezirken erinnern. Auch in Ferragosto [2024], wo Trümmer zu Skulpturen erhoben werden, bringt er die Wucht des Materials zur Geltung. Bei Chafes stürzt das Metall in einer fast trauernden Art auf uns herab. In beiden Werken spüren wir den Aufruhr und die Spuren des Krieges, die gefügigen Opfer und den Brandgeruch verkohlter Landschaften. Die Katastrophen des Krieges – ob mittelalterlich, aus dem letzten Jahrhundert oder in jüngster Zeit – durchziehen die Werke. Der Geist von Francisco de Goyas grotesken und prophetischen Stichen scheint hier

wie ein scharfes, gespenstisches Echo auf. Die schrecklichen Erinnerungen an ein Europa voller Gewalt und Blutvergießen verleihen den Skulpturen eine beklemmende Dringlichkeit. Vielleicht ist es genau diese düstere Präsenz, die uns tief im Inneren auf so unerklärliche Weise beunruhigt.

Metzel, dessen Werke immer wieder Ziel von Protesten, Angriffen und Verleumdungen werden – ob in der Boulevardpresse (aber nicht nur), den sozialen Medien oder durch Vandalismus, wie der Umsturz der Bronzeskulptur Turkish Delight (2006) am Wiener Karlsplatz – setzt bewusst auf Subversion. Er nutzt Verzerrung und Sensationsgier, um die Widersprüche unserer Zeit offenzulegen („Reverse Engineering“) und das Publikum zu einer kritischen Auseinandersetzung mit komplexen soziokulturellen Themen zu bewegen. Die Beobachtung der Manifestationen von Intoleranz gegenüber künstlerischer Arbeit signalisiert die Reibungspunkte innerhalb der Gesellschaft, beleuchtet das Gefälle zwischen den gemeinschaftlichen Interessen, verteidigt die Meinungsfreiheit und betont die Bedeutung eines vielfältigen öffentlichen Raums, in dem verschiedene Perspektiven ihren Platz finden.

Das gilt auch für die portugiesische Gesellschaft, die Olaf Metzel in seinen Werken mit einbezieht. Ein eindrucksvolles Beispiel ist sein Eingriff am Arco da Rua Augusta (auch Arco do Triunfo) im Zentrum von Lissabon, der über der „Praça do Comércio“ zum Tejo hin thront. Metzel fügte auf der Rückseite, an der Brüstung des Aussichtspunkts, zwei bronzene Schifffahrtsseile hinzu, die an Pollern befestigt sind und die Seefahrt symbolisieren. Das Werk Girlande, entstanden 1994, im Jahr, als Lissabon zur Kulturhauptstadt Europas gekürt wurde, markiert den Beginn der Zusammenarbeit zwischen den beiden Künstlern. Metzel thematisiert Seile nicht nur als Symbole für die Seefahrt. In Werken wie aufhängen (1993) zeigt er ein hängendes Seil, das an eine Kindheitserinnerung auf einem Militärgelände erinnert, ähnlich der düsteren Landschaft in Andrei Tarkovskis Film Stalker. Dieses Werk evoziert das Bild der Berliner Mauer, die 1961 errichtet wurde, um die ideologischen Blöcke des Kalten Krieges zu trennen. Metzel erinnert sich noch lebhaft an den Schrecken, den seine Mutter empfand, als die sowjetische Armee in Prag einmarschierte. Sie glaubte, Berlin könnte als nächstes Ziel folgen.

„Wir müssen nicht alles, was uns präsentiert wird, als Realität akzeptieren. Themen wie Gewalt, Rassismus, Proteste und Migration beschäftigen mich bis heute“, erklärt Metzel. Chafes teilt diese Faszination für die Schrecken der Barbarei, allerdings aus einer eher trans-

historischen, nicht an einen bestimmten Ort gebundenen Perspektive, die sich wie eine düstere Litanei durch sein Werk zieht. Daher finden wir in seiner Kunst Anklänge an Grausamkeit und Leid, die wir in den Formen von Netzen, Masken und Folterwerkzeugen wiederfinden.

Schock, Verformung und Zerstörung werden hier als „konstruktive Metaphern der Zerstörung“ inszeniert. Die Idee der „Zerstörung als schöpferischer Akt“, ein Zitat von Michail Bakunin, zieht sich wie ein roter Faden durch Metzels gesamtes Werk. In dieser Ausstellung greift er dieses Konzept in der Serie Das lassen wir jetzt mal so stehen (2024) erneut auf. Der zersetzende Faktor der Kunst ist für Metzel von zentraler Bedeutung, beeinflusst vom Dadaismus, der „Décollage“ des „Nouveau Réalisme“, dem Brutalismus der „Building Cuts“ von Gordon Matta-Clark und der Ununterscheidbarkeit von Kunst und Leben und dem prosaischen Ballast der kollektiven Aktion bei den Künstlern der Fluxus-Bewegung. Während er paradoxerweise auch die „soziale Verantwortung“ des Künstlers ernst nimmt – ein Gedanke, den Joseph Beuys stark propagierte. Wie bei Rui Chafes zieht sich bei Metzel ein ständiger Riss, eine Naht oder eine Zäsur durch seine Arbeiten. Diese Elemente entfalten sich auf vielfältige Weise und schaffen eine gewisse räumliche Desorientierung – sei es in Au-delà des Yeux, das die Wahrnehmung der Dimensionen verzerrt, oder in Lumière (2018), wo ein dunkler Raum die Struktur der orthogonalen Umgebung verdreht und so eine andere Art von Katastrophe kommentiert. Chafes reflektiert die Verwüstungen der portugiesischen Vergangenheit, die durch die Inquisition und eine Diktatur geprägt wurde, die die Hälfte des 20. Jahrhunderts andauerte.

Zwischen beiden Künstlern bestehen auch tiefere Wahlverwandtschaften. Ihre gemeinsame Praxis des Zeichnens (handelt es sich bei den Elementen von Das lassen wir jetzt mal so stehen nicht um Strichzeichnungen oder kalligrafische Notizen, die sich im Metall manifestieren?) prägt ihre skulpturalen Werke (in einigen Fällen auch als eine Art Tagebuch) und macht sich auch im öffentlichen Raum bemerkbar.

Metzel setzt auf die Idee der Okkupation – selbst in flüchtiger Form, wie bei dem Berg aus Polizei-Absperrgittern (die Skulptur 13.04.1981) an der Kreuzung zweier Hauptverkehrsadern in Berlin im Jahr 1987. Für ihn muss das Werk des Künstlers über die reine Platzierung hinausgehen, indem es den Lebenskontext („living context“) durchdringt, das reguläre Funktionieren der Stadt stört und die alltäglichen Strukturen in Frage stellt, die hegemonialen Kommunikationskreisläufe infiziert und eine Debatte anstößt, die das gesellschaftliche Gefüge nachhaltig beeinflusst. Für Metzel ist Kunst der Auslöser. Seine Werke, oft als „intellektuelles Rowdytum“ bezeichnet, haben ihm diesen Ruf eingebracht. Chafes hingegen sieht das Potenzial der Kunst als zündendes Element in einem versöhnlicheren Licht, das vielleicht sogar an Goethes Harmonie zwischen Kunst und Natur erinnert. In seinen Werken zeigt sich eine Verbindung zwischen Skulptur und Stadt

(Sou como tu, 2008, auf der Avenida da Liberdade in Lissabon), zwischen Kunst und Landschaft (Occhi Che Non Dormono, 2020, in den Gärten der Fondazione Centro Giacometti, Schweiz) und zwischen Kultur und Natur – sei es in den großen Bäumen des Jardim da Sereia in Coimbra (2004), in den uralten Höhlenhäusern von Matera (2011) oder im Werk Anxious Moon, das über dem Fluss Regnitz im Park von Bamberg schwebt

Ob revolutionär wie Metzel oder introspektiv wie Chafes, beide Künstler fangen die faszinierende Fremdheit der Romantik ein. Ihre Werke tragen eine gewisse Wollust in sich, die sich in die ansteigenden, neugotisch anmutenden Strukturen übersetzt. Einige Kritiker sehen in Metzels Werk 112:104 (1991), die aufgetürmten Einzelteile eines zerborstenen und zersägten Basketballfeldes aus Holz, sogar Anklänge an Caspar David Friedrichs Das Eismeer (1821/24). In Chafes' Arbeiten lassen sich ebenfalls Elemente erahnen – verlängerte Formen, Strebepfeiler und die kantigen Zwischenräume, die an die gotischen Kathedralen erinnern.

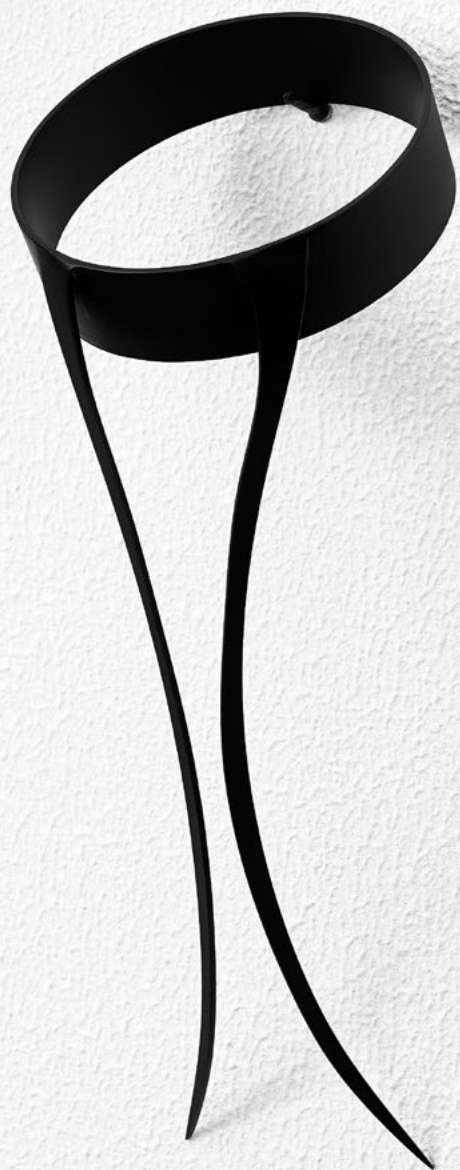
Beide Künstler loten die Widerstandskraft und die Lebendigkeit der Materie aus, doch jeder auf seine Weise: Metzel verortet sich in einem neuen Realismus, während Chafes die Immanenz einer verborgenen Transzendenz erkundet, in der die Dinge in ihrer Eigenständigkeit existieren. Chafes schafft Formen, die an die Verborgenheit und das Wachsen im Kokon erinnern, wie in Nada Acaba I, II und III (2024), und an die subtilen Bewegungen molekularer Aktivität, wie in O doce hábito da existência I, II, III, IV und V (2024). In diesem Kontext greift Metzel die materialistische Perspektive von Bruno Latour auf: „Dinge handeln, Menschen geschehen.“ Metzel interpretiert diese Idee auf seine Weise, indem er durch die Effekte der Montage („objets trouvés“, die Collagen von Kurt Schwitters, die Konstruktionen von Vladimir Tatlin, die modellierten Strukturen von Piet Mondrian) und der freien Assoziation und Überraschung ästhetische Räume schafft, die ohne ideologischen Ballast auskommen. Wie bei Chafes bleibt seine Kunst unempfindlich gegenüber Doktrinen und konzentriert sich stattdessen auf konkrete, präzise Beschreibungen von Ereignissen.

Metzel erinnert sich daran, wie er während einer Studentendemonstration für das Recht auf die kostenlose Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel an der Besetzung der Kunstakademie teilnahm. Als die Polizei eingriff, zerstörte sie gewaltsam alle Werke, die ihr im Weg standen. Der Schock dieses Vorfalls prägte für den jungen Metzel das Bild des Polizeistaats: Wenn die Polizei in der Lage ist, ein Werk

Olaf Metzel
Oberkante Unterlippe
2024

aluminum cast, noir belge
202 / 50 / 73 cm
© Leonie Felle





Rui Chafes
Darkness within darkness I,
2016/2024
iron
54 / 9 / 18,5 cm
© photo Alcino Goncalves

zu zerstören, an dem jemand wochenlang gearbeitet hat, „dann sind sie zu noch viel mehr fähig“. In seinem Werk verweist Metzel immer wieder auf die systemische Polizeigewalt, die er als ein „Problem der Kommunikation und Form“ begreift. Er betont dabei den unabdingbaren Grundsatz der Verhältnismäßigkeit, der in einem demokratischen Rechtsstaat gewährleistet sein muss.

Metzel erkennt auch die Auswirkungen der „Gesellschaft des Spektakels“, die eine Ikonografie schafft, die bis zur Sättigung reproduziert wird. Metzel reduziert die nordamerikanische Popkultur auf einen „unaufhörlichen Remix“ – eine Endlosschleife, die er in seiner Monumentalisierung zerknitterter Magazinseiten in verschiedenen Druckgrafik-Serien auf Metall parodiert. Diese Arbeiten schwingen zwischen der trügerischen Verheißung von Wohlstand und der betäubenden Wiederholung, die von alltäglicher Brutalität ablenkt. In seinem Werk *Velodromo* (1998), das sich in der Festung von Montalcino in der Toskana befindet, legt Metzel die verschlungene Verbindung von Militär, Werbung, Sport und Tourismus offen. Er zeigt, wie diese allgegenwärtigen Elemente dazu beitragen, die Gewalt und Diskriminierung der Institutionen zu verschleiern. Der amerikanische Kulturimperialismus, die westdeutsche Dankbarkeit für den Marshallplan und das Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit – all das wird begleitet von den Missverständnissen des Abstrakten Expressionismus, der häufig in unpolitischem Opportunismus mündet. Diese Kunstrichtung erscheint Metzel wie ein entfernter Verwandter der agitatorischen Absicht der europäischen Avantgarde. All das bringt den jungen, noch studierenden Metzel dazu, sich zu fragen: „Welche Freiheit? Was wurde ausgehandelt?“

Deshalb ist die Skulptur *Noch Fragen?* (2001), inspiriert von Bertolt Brechts Gedicht *Fragen eines lesenden Arbeiters*, die zerknitterte Zeitungs- und Zeitschriftenseiten präsentiert, die im Lichthof der Berliner Staatsbibliothek über dem Treppenaufgang zu den Lesesälen schweben, so ein grundlegendes Werk. Werden die Arbeiter lesen? Metzel erzählt, dass während der Installation einer der Arbeiter eine digitale Manipulation in einem der vergrößerten Zeitungsdetails erkannte. Das war ein Arbeiter, der las.

Die Kraft des Realen schöpft aus Quellen, die stigmatisierte Darstellungen auflösen und einen neuen Zugang zur gesellschaftlichen Teilhabe, zur „Polis“, schaffen. Sie bringt eine Weltanschauung hervor, die die engen Verbindungen zwischen Kunst, Produktion, Politik und urbanem Leben aufzeigt. Die materielle Welt manifestiert sich in diesen komplexen Ketten – Ketten von Reaktionen, eskalierenden Konflikten und den grundlegenden Bedürfnissen der Menschen. Die Kunst von Olaf Metzel und Rui Chafes greift diese Dynamiken auf und hält ihnen stand, ohne sich unterzuordnen. „Kunst ist der einzige Freiraum zwischen Knast und Klapsmühle, also sollten wir ihn ausgiebig nutzen,“ folgert Metzel.

Für ihn und Chafes ist Kunst ein Mittel der Befreiung und der ständigen Herausforderung. Ihr Werk verkörpert Ikonoklasmus, indem es dogmatische Bilder ihrer Macht entzieht, und Entweihung, wie Giorgio Agamben sie beschreibt: das Zurückführen geweihter Formen auf ihren ursprünglichen, funktionalen Gebrauch im Hier und Jetzt. Ikonoklasmus, Entweihung und Aufstand – in Metzels Kollision und Chafes' Chiffren – sind Ausdruck derselben, kontinuierlichen und unaufhaltsamen Bewegung, eine kontinuierliche Dynamik, die Spannungsfelder schafft und dem Fortschritt der Gesellschaften eine lebendige Energie verleiht.

Lassen Sie uns mit Olaf Metzel und Rui Chafes, diesen unnachgiebigen Künstlern, die wie ein moderner Hephaistos das Feuer und das Metall beherrschen, eine Haltung des Bewusstseins und Widerstands gegenüber der „asphyxiante culture“, der erstickenden Kultur, einnehmen, wie Jean Dubuffet sie bezeichnete, der der „Art brut“, dem Brutalismus zuzurechnen ist. Ihre Werke inspirieren uns dazu, ein inneres Leben voller Fülle und Kreativität zu kultivieren und Gemeinschaften zu formen, die unbeugsam und weise sind, immun gegen die Verführungen des Totalitarismus. So können wir die Glut einer europäischen Zukunft – von Lissabon bis Kiew – und eine neue Weltordnung mit der nötigen Souveränität und Eigenständigkeit erkunden. Oder wir wählen den Funken des Krieges und das Eisen, das ins Fleisch schneidet und schließlich im Schrott der unbeweglichen Metalle versinkt. Oder wir entscheiden uns für das Feuer, das wie ein Waldbrand lodert, und den Schutz der Höhle.

João Sousa Cardoso

Olaf Metzel and Rui Chafes
Metal and material life

In the beginning, there was metal. Amidst the apparent dissension between their practices and languages—and before probing into other hidden alliances—metal emerges as the primordial material linking German artist Olaf Metzel and Portuguese artist Rui Chafes, the two figures placed in dialogue in this exhibition.

Olaf Metzel, influenced by the anarchist movement and the counterculture of squatting, has been a sociologically rigorous observer, a producer of large-scale sculptures, and a daring “agent provocateur” in contemporary German art since the early 1980s. Rui Chafes, educated in the aftermath of the 1974 revolution that established democracy in Portugal and influenced by the nonchalance of post-punk, is a self-confessed Germanophile who studied under Gerhard Merz at the Düsseldorf Art Academy between 1991 and 1993. He has since become a renowned artist celebrated for the aesthetic intransigence of his work, which now holds a central place in Portuguese culture.

Bringing together two seemingly distant bodies of work in terms of their immediate motifs and the tone of their discourses, this exhibition clarifies the connection between them. Produced at the crossroads of the European “Mittelland” and driven by a rebellious, reactive, combative, and incendiary impulse, Olaf Metzel's work encounters a circumspect, sharply contemplative temperament, invariably hovering around the abyss and death, in the sculpture of Rui Chafes, born in the continent's “finisterra”. Metzel's struggle rhymes with Chafes's mourning. Both sculptors find common ground in the eulogy of the beauty of loss (Metzel invoking debris, waste, and scrap, whereas Chafes suggests instruments of restraint, prostheses, and calcinated anatomical fragments), while simultaneously embodying the same potential organic or vernacular energy that courses through destruction, driven by a defiant vitality against the inevitability of facts.

We are then faced with two bodies of work which, whilst formally distinct, resemble one another in the ethical radicality that has kept them immune to fluctuations of taste, prevailing aesthetic trends, and market expectations over the years. Instead, they have developed “a contrario” as they walked the tightrope of a fundamental solitude, sharing an unwavering belief in the transformative power of art and its capacity to affect the viewer, shaking them from sensory torpor,

and spurring them to understand and confront the voraciousness of contemporary societies.

Of a sensitive, enlightening, formative nature, art, for Rui Chafes, is rooted in alchemy (in the sense of pursuing the metamorphosis of materials, notably in the opaque black that dissolves the autonomy of fragments, erases weld points, and dematerialises weight, deceptively suggesting lightness in the sculptures) and in the probing of the spiritual realm. Olaf Metzel's art provides a critical reading of social metamorphoses and enacting true progress.

Both bodies of work guide us towards realms of subversive sensibility, though operating on distinct planes. Whilst Metzel's defiance responds to contemporary events and the entrenched mechanisms of the global economy with an expansive gesture akin to throwing a stone into a pond, Chafes invites us to experience a silent, grim, anachronistic interiority (aligned with alternative temporalities that stand apart from the self-proclaimed heroism of the avant-garde), dissenting against the diktat of productivist capitalism, the culture of acceleration, and entertainment. Metzel's finger presses on the festering wound of the present; Chafes evokes the scar of time. In both sculptors, we recognise the exemplarity of artists who bear an awareness of historical trauma, endlessly and hopelessly repeating itself at the hands of human societies. A heightened responsibility it is, which they painstakingly claim as agents of resistance, as creators aware of their non-negotiable vocation, and as common citizens deeply engaged with the moral question of coexistence. What manifests in Metzel as revolt and exultation is patience and secrecy in Chafes. These two bodies of work enact a pedagogical treatise on heightening the sensitivity of nerves and senses, abruptly disrupting the public space (whether architecture, the city, or, in Metzel's case, the cogs and wheels of mass information), and challenging (perceptually and conceptually, and often aggressively) the viewer's position, the quality of their presence, and even their physical security. Metzel embodies the muscular gesture of direct confrontation; Chafes plunges into obscurity, shadows, and the uncertainty of space, crafting a calculated ambiguity that demands the viewer's slow contemplation. A prime example of this is his labyrinth *Au-delà des Yeux* (2018–2023), part of the exhibition *Gris, Vide, Cris*, which dialogues with the work of Alberto Giacometti, first shown at the Calouste Gulbenkian Foundation in Paris (2018) and later reinstalled in Lisbon (2023).

Both in their denunciation of the crimes of our era and in their evocation of dark civilisational cycles (i.e., regressive periods in rights

and freedoms), Metzel and Chafes bring to light various layers of Europe's inconvenient collective memory which democratic institutions have flattened into a schematic narrative, stabilised through representations that quell popular fury and tectonic upheaval and have been assimilated into an intelligible repertoire often mistaken for natural history. And this is also why their works attract and wound us. Through Metzel's piles, grids, meshes, crumpled textures, collisions, and the compression of metal, or through Chafes's hanging masses and sharp, knife-like edges, these sculptures emanate a sense of threat as nuclei of concentrated energy, technologies of recording, machines of extension. Even in Chafes's most recent works, like *Nada acaba III* (2024), the morphology evokes biomechanical joints and magnetic adhesion (without collisions or noise, relieved of bodily contact, ethereal in nature), typical of parametric design objects from digital culture. And so both Chafes and Metzel seem to ask: where do we stand in relation to the current of violence that flows unrestrained through the world?

The mineral bodies we call metal—the cold material tying the two artists together—are visible in Metzel's work (mostly steel or aluminium) and latent or disguised in Chafes's pieces (steel, almost always painted black). In the former case, it is industrial and raw (*Tags* [2024], in this exhibition, is a paradigmatic example of this tension between the polished surface of the metal and the dents and graffiti of street culture associated with urban peripheries, whilst a wreckage is elevated to sculpture in *Ferragosto* [2024]); whereas in the latter, the metal weighs down on us mournfully. In both, we can sense the upheaval and death rattle of war, the docile victims, and the burnt scent of a charred landscape. Whether medieval, from the past century, or close to our present day, the horrors of war (with Goya's grotesque clarity looming as a fateful forebear and spectre) and the terrible memory of a blood-soaked Europe pierce through both works with equal force. Perhaps this is why they disturb us so inexplicably.

Frequently the target of protests, persecution, and attacks (whether from sensationalist tabloids, but not only, on social media, or in acts of vandalism such as the toppling of his bronze sculpture *Turkish Delight* [2006] in Karlsplatz, Vienna), Metzel relies on subversion. He uses the tools of distortion and sensationalism to expose contradictions (“reverse engineering”) and to encourage unflinching discussions about complex socio-cultural issues. In witnessing these acts of intolerance towards his artistic work, friction points within society are stressed, the agon between communal rationales is brought to light, and the freedom of speech that underpins the plurality of public space is upheld.

Portuguese society is also addressed in Olaf Metzel's work, with the artist intervening in one of Lisbon's iconic monuments, the Arco da Rua Augusta, which crowns the Praça do Comércio overlooking the

Tagus River. In an act of exceptional subtlety, he added two bronze navigation ropes, attached to mooring bollards symbolizing seafaring, to the rear section of the monument at the parapet level of the viewing platform. Girlande dates from 1994, the year Lisbon was the European Capital of Culture, which also marked the meeting of the two artists. Yet more ropes can be found in Metzel's work, such as the noose in aufhängen (1993), evoking a childhood memory of the militarised zone (which he compares to the toxic landscape in Andrei Tarkovsky's Stalker) near the Berlin Wall, erected in 1961 to divide the two opposing ideological blocs of the Cold War. Metzel recalls his mother's terror when the Soviet army marched upon Prague, believing that Berlin would be next.

"We don't have to accept everything presented to us as real. Violence, racism, protests, migration, and issues related to art are topics that continue to interest me," Metzel states. Chafes, too, is drawn to the horror of barbarism, though perhaps from a less localised, more transhistorical perspective, distilled into the litany that pervades his work: the recurring declinations of nets, masks, and abrasive instruments of torture.

Shock, deformation, demolition, and the "constructive metaphor of destruction" (as Mikhail Bakunin described, "destruction as a creative act") cut across Metzel's oeuvre, and are articulated in this exhibition in the series Das lassen wir jetzt mal so stehen (2024). The disintegrative factor in art is a concept central to Metzel's work, influenced by Dada, the "déchollage" of Nouveau Réalisme, the Brutalism of Gordon Matta-Clark's "building cuts", Fluxus (in its blurring of art and life or the prosaic ballast of collective action), and, paradoxically, the "social responsibility" of the artist as advocated by Joseph Beuys. Similarly, in Rui Chafes's work, the themes of rupture, suture, fissure, and sinuosity are constant elements, unfolding into various forms, including a certain spatial disorientation (as in the aforementioned Au-delà des Yeux) or the twisting of orthogonal space within a dark container (Lumière [2018]), both commentaries on a different type of tragedy in a country stultified by centuries of inquisition and stifled by a dictatorship that pervaded half the 20th century.

But there are other elective affinities. In addition to their shared practice of drawing (are the elements of Das lassen wir jetzt mal so stehen not essentially line drawings or calligraphic sketches translated into metal within space?), which informs both artists' sculptural work (often with a diaristic character), both Metzel and Chafes have systematically produced works for public spaces.



Olaf Metzel
Tags
2024

aluminum, stainless steel, digital print
200 / 180 / 24 cm
© Leonie Felle



Metzel is drawn to the notion of occupation (if ephemeral, as with the mountain of police barriers in 13.04.1981, installed at a major Berlin intersection in 1987) and insists on an intimate connection between the artist's proposal and the "living context." He believes that intervention in the city should extend into daily life, disrupt regular urban fluxes, contaminate the circuits of hegemonic communication, and precipitate spontaneous debates so as to produce tangible effects within social structures. Metzel sees art as the fuse. He has frequently faced accusations of "intellectual hooliganism."

Chafes, on the other hand, approaches the detonative potential of artistic practice with a more reconciliatory, perhaps even Goethean perspective, particularly in the relationship between sculpture and the city (Sou como tu, installed on Avenida da Liberdade, Lisbon, in 2008), art and landscape (Occhi Che Non Dormono, in the gardens of the Fondazione Centro Giacometti in Stampa, Switzerland, 2020), or cultura and natura (his sculptural ensemble installed amongst tall trees in Jardim da Sereia, Coimbra, in 2004; his intervention at the Sassi di Matera, cave dwellings carved into limestone rock dating back to the Palaeolithic in Southern Italy in 2011; or Anxious Moon, suspended over the Regnitz River in the expansive park of Bamberg, Germany).

Whether driven by a revolutionary impulse (Metzel) or an introspective inclination (Chafes), both artists embody a fascination with the strangeness of Romanticism, including a certain voluptuousness conveyed, reflected in their interest in ascensional structures characteristic of neo-Gothic aesthetics. On that account, some critics have identified the resonance of Caspar David Friedrich's The Sea of Ice (1821/24) within the wreckage of a basketball court in Metzel's 112:104 (1991). Similarly, in Chafes's work, we sense the elongation of figures, the buttresses, and the lancet windows of Gothic cathedrals.

Both artists grapple with the resistance and living presence of matter, whether through the lens of a new realism (for Metzel) or the immanence of transcendence (for Chafes), where things exist wholly in and of themselves. Many of Chafes's sculpted forms evoke gestation within cocoons (such as in Nada Acaba I, II, and III [2024]) or molecular activity (O Doce Hábito da Existência I, II, III, IV, and V [2024]). On this subject, Metzel cites Bruno Latour's materialist definition: "Things act, people happen." Likewise, through the effects of assemblage (found objects, Kurt Schwitters's collages, Vladimir Tatlin's constructions, or Piet Mondrian's modular structures), free association, and surprise, Metzel creates aesthetic fields relieved of ideology (just as Chafes's gaze remains unphased by doctrines) as he offers concrete, precise descriptions of events.

Metzel will surely never forget the moment when, during a student protest for the right to free public transport in which he took part, police stormed an art academy, violently destroying all the works

in their path. For the young Metzel, this incident defined the essence of the police state: if the forces of order can obliterate weeks of effort so readily, then “they are capable of far worse.” His entire body of work continually references systemic police violence as “a problem of communication and form” beyond the inalienable principle of proportionality in democratic societies governed by the rule of law.

We know that the society of spectacle is saturated with reproduced iconography. Metzel, likewise, reduces American pop culture to an “endless remix” (which he parodies with monumentalised crumpled magazine pages in various series of prints on metal), wavering between the chimera of prosperity and the narcosis of redundancy, distracting us from daily atrocities (the artist exposes the insidious links between the military, advertising, sports, and tourism in works like *Velodromo* [1998], installed inside the fortress of Montalcino, Tuscany), and masking the discriminatory violence of institutions. The imperialism of American culture, the gratitude of West Germans for the Marshall Plan, and the country’s post-war economic miracle, coupled with the apolitical opportunism that crept into abstract expressionism, a distant relative of Europe’s agitational avant-garde—all led Metzel, still as a student, to wonder: “What freedom? What was negotiated?”

Hence the significance, in *Noch Fragen?* (2001), based on Bertolt Brecht’s poem *Fragen eines lesenden Arbeiters* (Questions From a Worker Who Reads), of the sculpture which hanged over the staircase of the reading rooms in the lobby of Berlin’s Staatsbibliothek, seemingly boasting crumpled magazine and newspaper pages. Do workers read? Metzel recounts how one of the handlers in charge of installing his piece identified the digital manipulation in a detail on one of the artist’s enlarged pages. A worker who reads he was.

The power of the real resides in other sources that dismantle stigmatised representations, spurring a more earnest participation in the “polis” and offering a world-view laden with warnings about the interplay between art, production, politics, and the city. Material life takes shape in these chains of reaction, escalating conflicts, and cascading earthly needs into which the most powerful art—like that of Olaf Metzel and Rui Chafes—fits perfectly without succumbing to them. As Metzel puts it: “Art is the only space between the prison and the asylum, so we should use it exhaustively.”

Iconoclasm (the subversion of dogmatic images), profanation (in the sense Giorgio Agamben gives it, namely the return of consecrated forms to their primitive function and everyday use), and insurrection (through collision in Metzel’s work and encipherment in

Chafes’s) ultimately form one continuous, unstoppable movement: the vital modulation of tension that drives societal progress.

With these two relentless artists, Olaf Metzel and Rui Chafes, both engineers of fire, metals, and metallurgy, akin to Hephaestus, may we foster an attitude of awareness and resistance to “stifling culture” (in the words of Jean Dubuffet, another Brutalist), cultivate a rich inner life of abundance and fruitfulness, and build insubmissive, wise communities healed from credulity in totalitarianism so as to pave the way for Europe’s incandescent future (from Lisbon to Kyiv and in relation to a new world order) with the necessary resolve. Or else, resigned to cynicism and tamed by the delegation of power, we may instead choose the spark of war and iron in flesh, mired under a junkyard of inert metals—or the fire in the forest and the refuge of caves.

No início era o metal. Na aparente dissensão entre os universos e as linguagens – e antes da sondagem de outras alianças ocultas – o metal é a matéria primordial que aproxima o alemão Olaf Metzel e o português Rui Chafes, os dois artistas em diálogo nesta exposição.

Olaf Metzel, influenciado pelo movimento anarquista e formado na contracultura dos “squattings”, é desde o princípio da década de 1980 um observador de rigor sociológico, um escultor da grande escala e um intrépido “agent provocateur” da arte contemporânea alemã. Rui Chafes, educado no rescaldo da revolução de 1974 que instaurou a democracia em Portugal e na “nonchalance” do pós-“punk”, germanófilo confesso e estudante de Gerhard Merz na Academia de Arte de Düsseldorf entre 1991 e 1993, tornou-se um artista consagrado pela intransigência estética de uma obra que ocupa hoje um lugar central na cultura portuguesa.

A atual exposição, confrontando duas obras aparentemente distantes nos motivos imediatos e na temperatura da discursividade de cada artista, clarifica que o trabalho de Olaf Metzel, produzido nas encruzilhadas da “mittleland” europeia tomado pelo impulso contestatário, reativo, combativo e incendiário, encontra na escultura de Rui Chafes, nascido na “finisterra” do continente, o temperamento circunspecto de uma meditação aguda sempre vizinha do abismo e da morte. A luta de Metzel rima com o luto de Chafes. Ambos os escultores se encontram no elogio da beleza da perda (Metzel convida os destroços, o desperdício e a sucata como Chafes sugere instrumentos de contenção, próteses e fragmentos anatómicos calcinados) ao mesmo tempo que aí identificamos a mesma energia orgânica ou vernacular em potência que atravessa a devastação, instigados pelo fulgor vitalista contra a fatalidade dos factos.

Encontramo-nos perante duas obras formalmente distintas mas afins no espírito de uma radicalidade ética que as manteve invariavelmente isentas relativamente às flutuações do gosto, à estética dominante em cada momento e à expectativa do mercado ao longo

dos anos, desenvolvendo-se “a contrario” no fio da navalha de uma certa solidão fundamental. E partilhando a mesma crença absoluta na capacidade transformadora da arte e nas suas possibilidades de afetar o espectador, sacudindo o torpor dos sentidos, habilitando-o para o entendimento e a determinação diante da voracidade das sociedades.

Sensível, esclarecedora, formativa, a arte assenta para Rui Chafes na alquimia (na perseguição da metamorfose dos materiais, presente desde logo no negro opaco que liquefaz a autonomia dos fragmentos, elimina os pontos de soldadura, desmaterializa o peso, sugerindo enganosamente a leveza das esculturas) e na auscultação da esfera espiritual; enquanto para Olaf Metzel a arte deve oferecer uma leitura compreensiva das metamorfoses sociais e fomentar eficazmente um processo de evolução real na vida coletiva.

Ambas as obras nos orientam para regiões de uma sensibilidade subversiva mas atuando em planos distintos. Se a indisciplina de Metzel responde à atualidade dos acontecimentos e aos mecanismos estabelecidos da economia global com o gesto expansivo de uma pedrada no charco, Chafes propõe a experiência de uma interioridade silente, funesta, anacrónica (alinhada por outras temporalidades, que não a da autoproclamada heroicidade das vanguardas) e dissidente face ao “diktat” do capitalismo produtivista, da cultura da aceleração e do entretenimento. O dedo de Metzel toca no pus da ferida do presente. Chafes evoca a cicatriz dos tempos. E em ambos os escultores, reconhecemos a exemplaridade dos artistas que carregam a consciência do trauma histórico que se repete sem fim nem emenda pela mão das sociedades humanas. É uma responsabilidade acrescida aquela que reivindicam como agentes de resistência, criadores cientes de uma vocação inegociável e cidadãos comuns ocupados pela questão moral da coabitação. O que em Metzel é revolta e exaltação, em Chafes é paciência e sigilo. As duas obras ensaiam um tratado de pedagogia na sensibilização dos nervos e dos sentidos, numa perturbação abrupta do espaço público (da arquitetura, da cidade ou, no caso de Metzel, na engrenagem da informação de massas) e na interpelação – perceptiva e conceptual, frequentemente agressiva – do lugar do espectador, da qualidade da sua presença e do grau de segurança física. Metzel encarna o gesto muscular que afirma um confronto direto. Chafes explora a obscuridade, as sombras, a incerteza do espaço numa calculada ambiguidade que solicita a demora do espectador, como é exemplo o labirinto *Au-delà des Yeux* (2018–2023) integrada na exposição *Gris, Vide, Cris* numa conversa com a obra de Alberto Giacometti, na Fundação Calouste Gulbenkian, inaugurada em Paris (2018) e remontada em Lisboa (2023).

Na denúncia dos crimes da nossa época ou na evocação de ciclos civilizacionais de trevas (isto é, períodos regressivos nos direitos e nas liberdades), as obras de Metzel e Chafes trazem à luz do dia estratos da memória coletiva europeia inoportuna, que as instituições

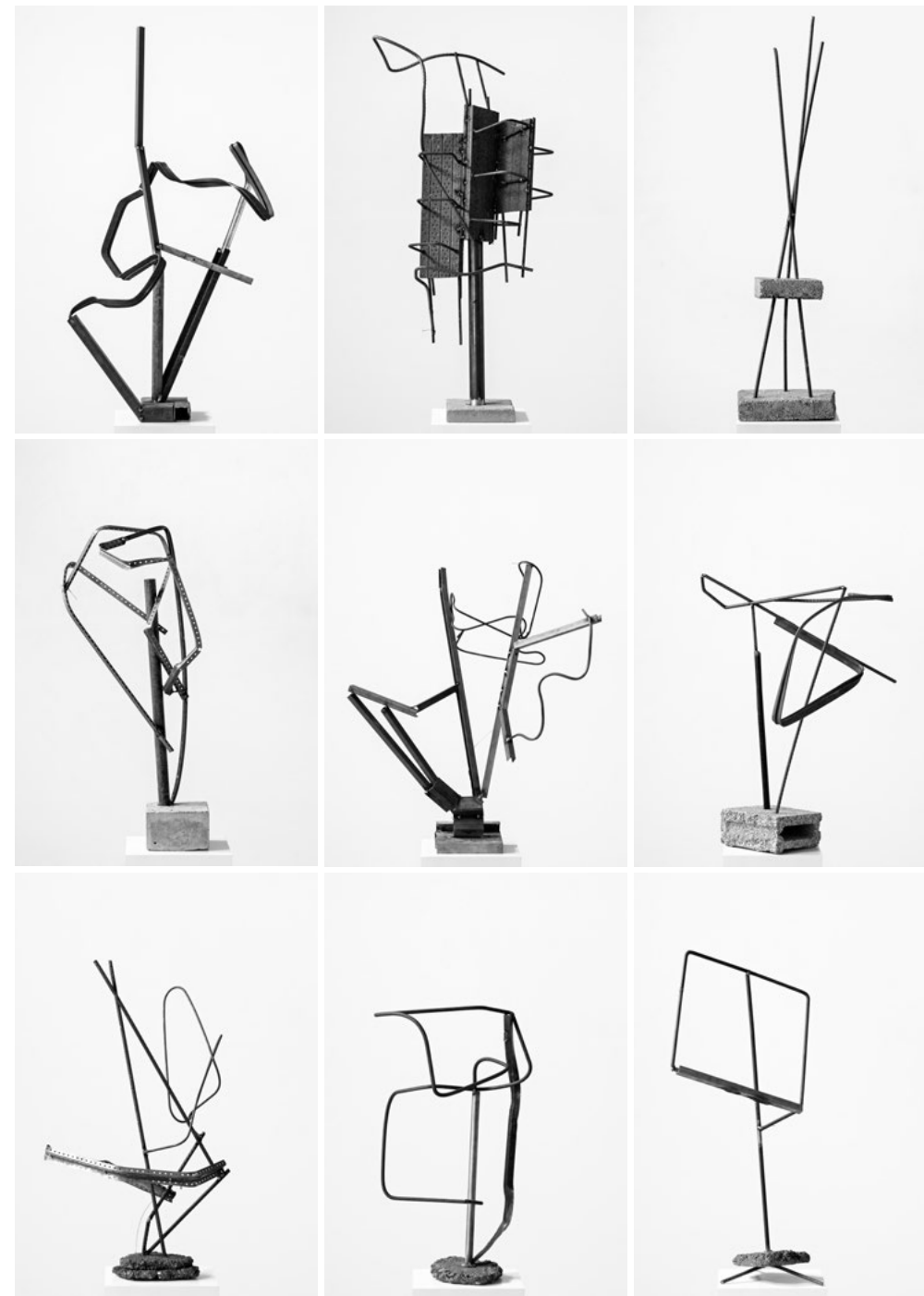
democráticas alisaram numa narrativa esquemática, estabilizada em representações que aplacam as fúrias populares e as convulsões tectónicas, no encadeamento de um repertório inteligível que se confunde com a história natural. E, também por isto, a obra destes artistas nos atrai e fere. Nos empilhamentos, nas grelhas, nas malhas e no efeito de amarfanhado, no embate, no choque e na compressão do metal em Metzel; ou na massa pendente, nas arestas vivas, no gume de uma lâmina em Chafes, estas esculturas ameaçam como núcleos de energia concentrada, tecnologias de captura e máquinas de estiramento. Mesmo na produção mais recente de Chafes, como em *Nada acaba III* (2024) onde a morfologia evoca as articulações biomecânicas e a aderência magnética (sem choque nem ruído, limpa de contacto corpóreo, etérea) própria dos objetos de “design” paramétrico da cultura digital. E tanto Chafes como Metzel parecem perguntar: onde nos encontramos, face à corrente de violência que atravessa o mundo sem travão?

Os corpos minerais a que chamamos metal – o material frio que irmana os dois artistas – é um elemento visível em Metzel (aço ou alumínio na maioria das obras) e latente ou dissimulado em Chafes (aço, quase sempre pintado de negro). Industrial e matérico no primeiro caso (nesta exposição, *Tags* [2024] é paradigmático desta tensão entre o acabamento polido da superfície metalizada, o amolgado e as garatujas da “street culture” associadas ao submundo das periferias urbanas; ou nos destroços de um embate elevado a escultura em *Ferragosto* [2024]), o metal abate-se – lutuoso – sobre nós, no segundo. Em ambos, pressentimos a sublevação e o estertor da guerra, as vítimas dóceis, o cheiro a queimado da paisagem carbonizada. Medievais, do século passado ou próximos dos nossos dias, os desastres da guerra (o grotesco e a clarividência das gravuras de Francisco de Goya passam por aqui como um ascendente aziago e um fantasma) e a memória terrível de uma Europa sanguinária, varam estas duas obras com a mesma intensidade. E, talvez por isso, nos perturbam tão inexplicavelmente.

Frequentemente alvo de protestos, perseguições e ataques – pelos tabloides da “yellow press” (mas não apenas), nas redes sociais ou em gestos de vandalismo como o derrube da escultura em bronze *Turkish Delight* (2006) em Karlsplatz, em Viena – Metzel aposta na subversão e em voltar as ferramentas insondáveis da distorção e do sensacionalismo (“reverse engineering”), expondo as contradições e convidando à discussão desassombrada de questões socioculturais complexas. Assistir às manifestações de intolerância relativamente ao

Olaf Metzel
Das lassen wir jetzt mal so stehen
2024

iron, steel, concrete
75–130 cm
© Leonie Felle





trabalho artístico sinaliza os pontos de fricção no interior da sociedade, ilumina o agon entre as razões comunitárias e defende a liberdade de expressão em que radica a pluralidade do espaço público.

Incluindo naturalmente a sociedade portuguesa, quando Olaf Metzel interveio num dos monumentos emblemáticos de Lisboa, o Arco da Rua Augusta que encabeça a Praça do Comércio aberta sobre o Tejo, acrescentando-lhe – na parte traseira, ao nível do parapeito do miradouro, num gesto de excepcional subtilidade – duas cordas de navegação em bronze presas a dois cabeços de amarração. Girlande data de 1994, ano em que Lisboa foi Capital Europeia da Cultura e circunstância que proporcionou o encontro dos dois artistas. Mas há outras cordas na obra de Metzel como a corda de enforcamento de aufhängen (1993) que evoca uma memória de infância no terreno militarizado (compara-o à paisagem tóxica em Stalker de Andrei Tarkovski) junto ao muro de Berlim erguido em 1961 para apartar os dois blocos ideológicos opostos na Guerra Fria. Metzel recorda o terror da mãe quando o exército soviético marchou sobre Praga, acreditando que Berlim seria o próximo alvo.

“Não temos de aceitar tudo o que nos apresentam como real. A violência, o racismo, as manifestações, a migração e os temas relacionados com arte são assuntos que continuam a interessar-me.” declara Metzel. A Chafes interessa também o horror da barbárie, provavelmente numa perspetiva menos localizada, transhistórica e decantada na litania da sua obra. Donde as formas declinadas de redes, máscaras e rudimentos abrasivos de tortura.

O choque, a deformação, a demolição, a “metáfora construtiva da destruição”. (“destruição como um ato criativo”, na citação de Mikhail Bakunin) atravessam toda a obra de Metzel e reencontra-mos enunciados nesta exposição, na série Das lassen wir jetzt mal so stehen (2024). O fator desintegrador da arte é uma noção cara a Metzel sob a influência do Dada, da “décollage” do Nouveau Réalisme, do brutalismo do “building cuts” de Gordon Matta-Clark, do Fluxus (na indistinção entre arte e vida ou no lastro prosaico da ação coletiva) e paradoxalmente da “responsabilidade social” do artista reclamada por Joseph Beuys com quem Metzel manteve uma amizade. Como em Rui Chafes é constante a fenda, a sutura, a cesura e a sinuosidade desdobrada em diversas formas incluindo uma certa desorientação espacial (no citado Au-delà des Yeux) ou a torsão do espaço ortogonal no interior de um contentor escuro (Lumière [2018]), comentários de um outro tipo de desastre num país embrutecido por séculos de inquisição e amordaçado por uma ditadura que ocupou metade do século 20.

Mas existem, ainda, outras afinidades eletivas. Além da prática partilhada do desenho (não serão os elementos de Das lassen wir jetzt mal so stehen desenhos de linha ou apontamentos caligráficos passados a metal no espaço?) que informa o trabalho em escultura dos dois

artistas (não raras vezes com carácter diarístico), tanto Metzel como Chafes conceberam sistematicamente obra para o espaço público.

Metzel interessa-se pela ideia de ocupação (mesmo se efémera como na montanha de barreiras policiais em 13.04.1981, no cruzamento de duas importantes artérias em Berlim, em 1987) e insiste na íntima articulação entre a proposta do artista e o “living context”, entendendo que a intervenção na cidade deve expandir-se ao quotidiano, perturbar o regular funcionamento urbano, contagiar os circuitos da comunicação hegemónica e desencadear a intempestividade do debate, de modo a produzir consequências efetivas nas estruturas sociais. Metzel entende a arte como um rastilho. E foi acusado, frequentemente, de “hooliganismo intelectual”. Chafes terá outro entendimento do elemento detonador que a prática artística transporta, mais conciliador, goethiano talvez, na relação entre a escultura e a cidade (Sou como tu, instalada na Avenida da Liberdade, em Lisboa, em 2008), a arte e a paisagem (Occhi Che Non Dormono, nos jardins da Fondazione Centro Giacometti, em Stampa, na Suíça, em 2020) ou entre a cultura e a natura (o complexo escultório instalado entre árvores de grande porte no Jardim da Sereia em Coimbra, em 2004; a intervenção nos Sassi di Matera, as casas-gruta escavadas na rocha calcária que remontam ao Paleolítico, no Sul de Itália, em 2011; ou Anxious Moon, suspensa sobre o rio Regnitz no grande parque da cidade alemã de Bamberg).

De ímpeto revolucionário (Metzel) ou pendor introspetivo (Chafes), ambos os artistas encarnam a atração pela estranheza do romantismo, incluindo uma espécie de volúpia traduzida no interesse pelas estruturas ascensionais próprias duma estética neogótica. Por isso, alguma crítica identificou nos destroços de um campo de basquetebol em 112:104 (1991) de Metzel a ressonância das lâminas da montanha quebrada em Mar de Gelo (1821/24) de Caspar David Friedrich. Como em Chafes pressentimos o alongamento das figuras, os contrafortes e as frestas lancetadas das catedrais góticas.

Ambos os autores tratam da resistência da matéria e da sua presença viva, seja na perspetiva de um novo realismo (para Metzel) ou na imanência duma transcendência (para Chafes), onde as coisas inteiras existem por si. Muitas das formas moldadas por Chafes evocam a gestação no interior de casulos (Nada Acaba I, II e III [2024] e a atividade molecular (O doce hábito da existência I, II, III, IV e V [2024]). E a este propósito, Metzel cita a definição materialista de Bruno Latour: “as coisas agem, as pessoas acontecem.” Mas também pelos efeitos de montagem (os “objets trouvés”, as colagens de Kurt

Schwitters, as construções de Vladimir Tatlin, as estruturas modelares de Piet Mondrian), da livre associação e da surpresa, Metzel cria campos estéticos livres de ideologia (como a observação de Chafes se mantém impassível às doutrinas) em descrições concretas e certas dos acontecimentos.

Metzel não esquece – como participante numa manifestação de estudantes pelo direito a transportes públicos gratuitos –, da invasão da academia de artes pela polícia destruindo com violência todos os trabalhos à sua passagem. O choque do episódio definiu, aos olhos do jovem, a natureza do estado policial: se as forças da ordem conseguem destruir um trabalho que levou semanas a desenvolver, “são capazes de muito mais”. Toda a obra de Metzel recorda a violência policial sistémica como “um problema de comunicação e de forma” além do inalienável princípio da proporcionalidade nas sociedades democráticas pautadas pelo Estado de Direito.

Sabemos que a sociedade do espetáculo transmite uma iconografia reproduzida até à saturação. Metzel reduz, aliás, a cultura “pop” norte-americana a um “incessante remix” (que parodia na monumentalização das páginas amarrotadas de revistas nas várias séries de impressões gráficas sobre metal), vacilante entre a quimera da prosperidade e a narcose da redundância, distraído da bestialidade quotidiana (Metzel enuncia a trama insidiosa entre a realidade militar, a publicidade, o desporto e o turismo em Velodromo [1998], instalado no interior da fortaleza de Montalcino, na Toscana) e mascarando a violência discriminatória das instituições. O imperialismo cultural americano, a gratidão dos alemães ocidentais pelo plano Marshall, o milagre económico do país no pós-guerra, acompanhados dos equívocos do expressionismo abstrato revestido de um certo oportunismo apolítico, longínquo parente da intenção agitadora das vanguardas europeias, levaram Metzel, ainda estudante, a interrogar-se: “Que liberdade? O que foi negociado?”

Por isso, em Noch Fragen? (2001) a partir do poema Fragen eines lesenden Arbeiters (questões de um trabalhador que lê) de Bertolt Brecht, a escultura que parece ostentar páginas de revistas e jornais amachucados, no átrio da Staatbibliothek, em Berlim, pendente sobre a escadaria que dá acesso à salas de leitura é uma obra tão decisiva. Lerão os trabalhadores? Metzel conta que um dos operários que integravam a equipa de instalação da sua peça, identificou e denunciou a manipulação digital no pormenor de uma das páginas ampliadas pelo artista. Era um trabalhador que lê.

A força do real reside noutras fontes que desmontam representações estigmatizadas, suscita outra participação qualificada na polis e uma visão do mundo plena de sobreavisos sobre as implicações entre a arte, a produção, a política e a cidade. A vida material toma forma nestes encadeamentos, cadeias de reação, conflitos em escalada e cascata de necessidades terrenas a que a arte mais poderosa – a de

Olaf Metzel como a de Rui Chafes –, se adequa perfeitamente sem lhes sucumbir. “A arte é o único espaço entre a prisão e o hospício, pelo que a devíamos usar exaustivamente.” conclui Metzel.

A iconoclastia (a desautorização das imagens dogmáticas), a profanação (no sentido que Giorgio Agamben lhe atribui: a devolução das formas consagradas à sua função primitiva e ao uso corrente) e a insurreição – na colisão em Metzel e na cifração em Chafes – são afinal um movimento único, contínuo, imparável, a modulação tensional e vital no progresso das sociedades.

Possamos, com estes dois artistas implacáveis, Olaf Metzel e Rui Chafes, ambos engenheiros do fogo, dos metais e da metalurgia como Hefesto, exercitar uma atitude de consciência e conduta contra a “cultura asfixiante” (nos termos de Jean Dubuffet, outro brutalista), formadora de uma vida interior de abundância e fecundidade, construir comunidades insubmissas e sábias saradas da credulidade nos totalitarismos de modo a desbravarmos a incandescência do futuro europeu (de Lisboa a Kiev e na relação com uma nova ordem mundial) com o indispensável apuro. Ou, reduzidos ao cinismo e adestrados na delegação de poderes, escolheremos a faísca da guerra e o ferro na carne, atolados na sucata dos metais inertes. Ou o incêndio na floresta e o abrigo das cavernas.

Jahn und Jahn
Baaderstraße 56 B und C
80469 München
+49 89 41418280
info@jahnundjahn.com

Opening hours

Tue–Fri 10 am–6 pm, Sat 11 am–3 pm
and by appointment