

01 Dezembro

FOTOGRAFIAS & PINTURAS



FÁBRICA BRAÇO DE PRATA

A exposição 01Dezembro na Fábrica Braço da Prata em Lisboa, Portugal, apresenta pinturas e fotografias de quatro artistas de dezembro de 2024 a janeiro de 2025 :

Lando

6+2 pinturas, acrílico sobre tela, de tamanho grande

Suely Torres

12 fotografias digitais de cor em conjunto (3por4)

Claudia Colares

7 pinturas, óleo sobre tela, alinhadas em conjunto

Julien Paul Krauss

7 fotografias analógicas, cor & preto e branco

Waldir Barreto

10 fotografias digitais de cor em conjunto (4por2 + 2)



Lando Pinturas



Paesaggio Caricato, 2020/24 **Lando**

Acrílico sobre tela - 250x160 cm



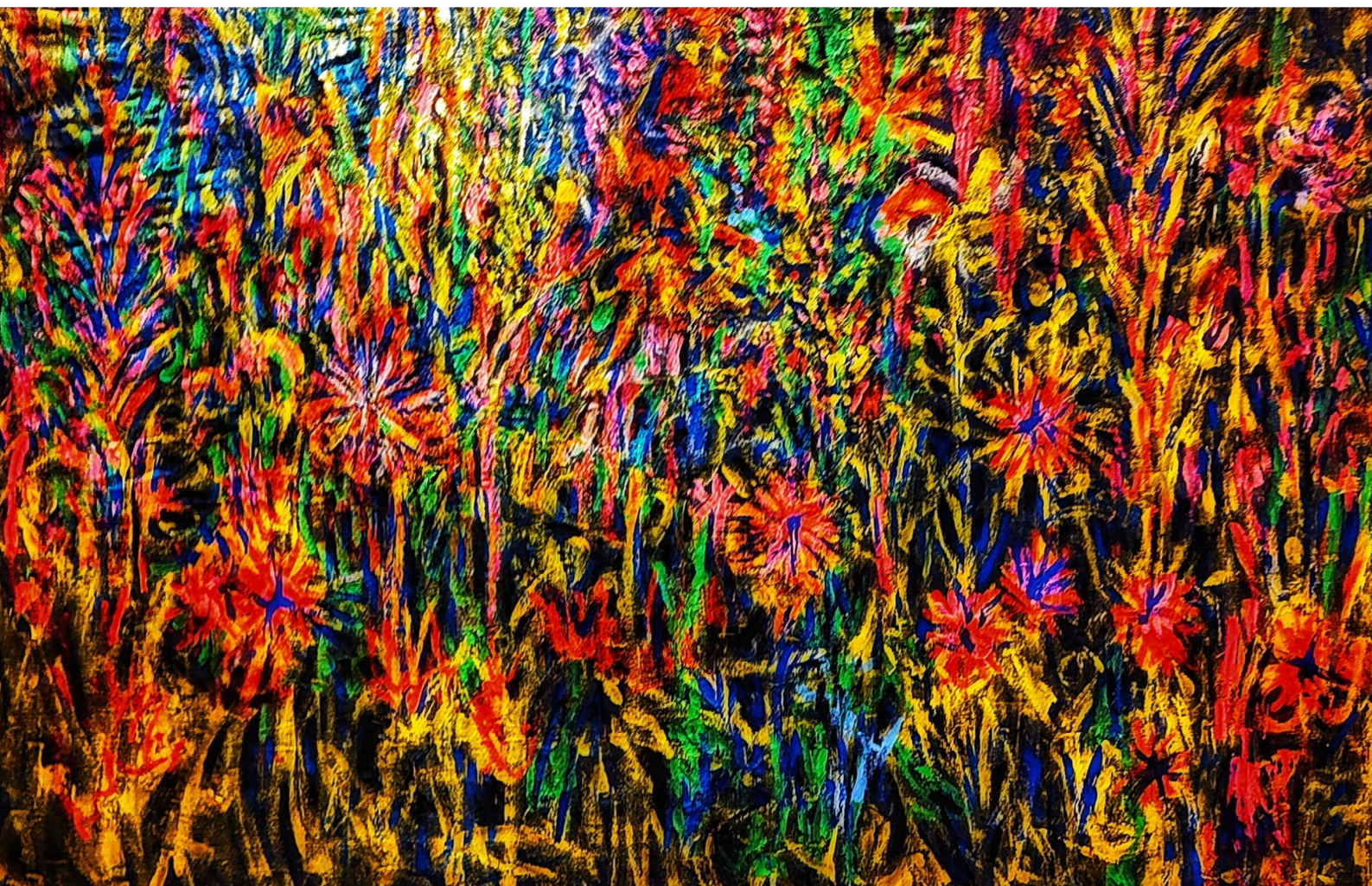
Paesaggio Caricato, 2020 **Lando**

Acrílico sobre tela - 250x160 cm



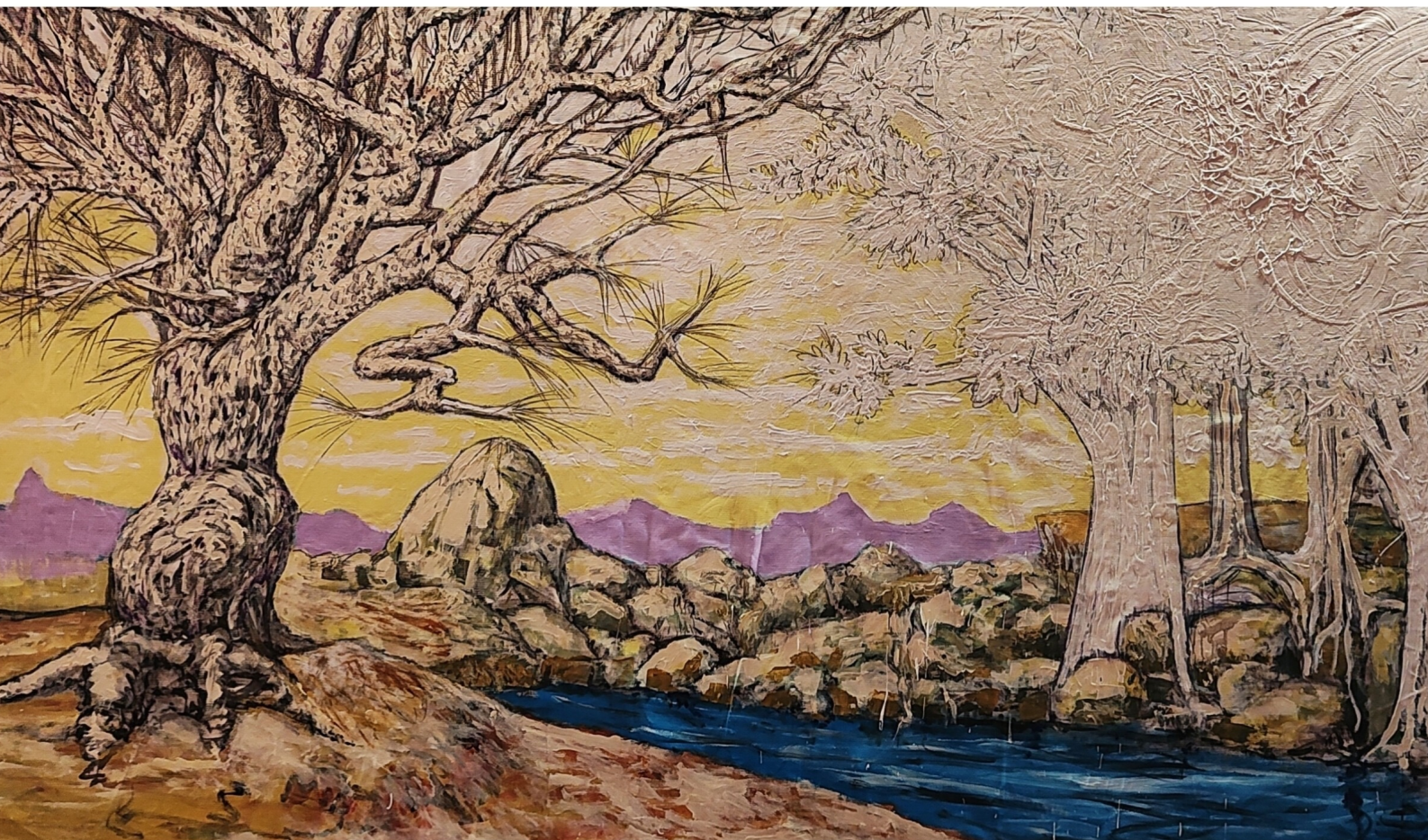
Paesaggio Caricato, 2020 **Lando**

Acrílico sobre tela - 250x160 cm



Paesaggio Caricato, 2020 **Lando**

Acrílico sobre tela - 300x160 cm



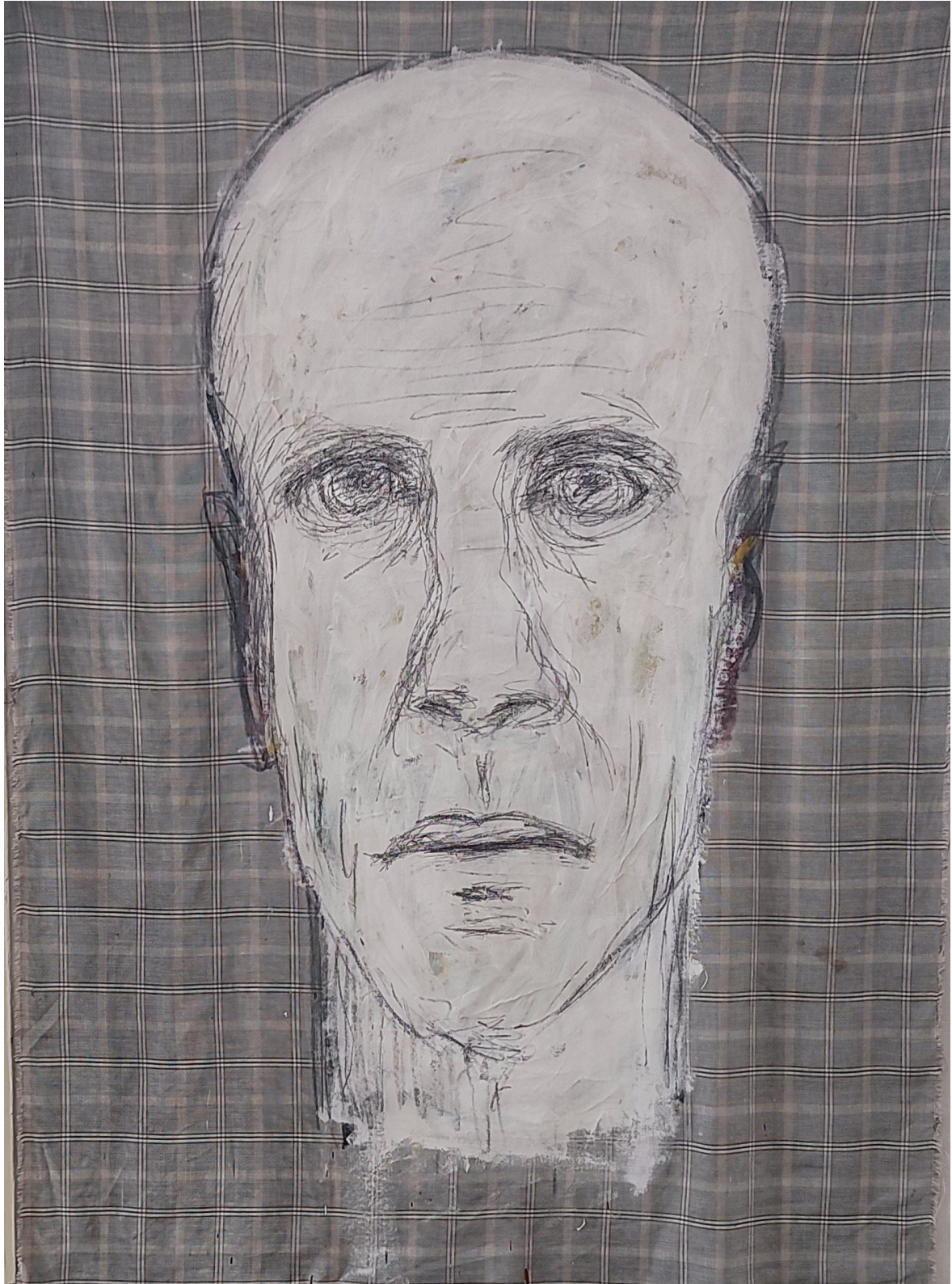
Paesaggio Caricato, 2020/24 **Lando**

Acrílico sobre tela - 300x160 cm



Paesaggio Caricato, 2020/24 Lando

Acrílico sobre tela - 250x160 cm



Autoretrato, 2019 **Lando**

Acrílico sobre lençol - 150x100 cm



Autoretrato, 2019 **Lando**

Acrílico sobre lençol - 150x100 cm

Terra de Ninguém

Suely Torres

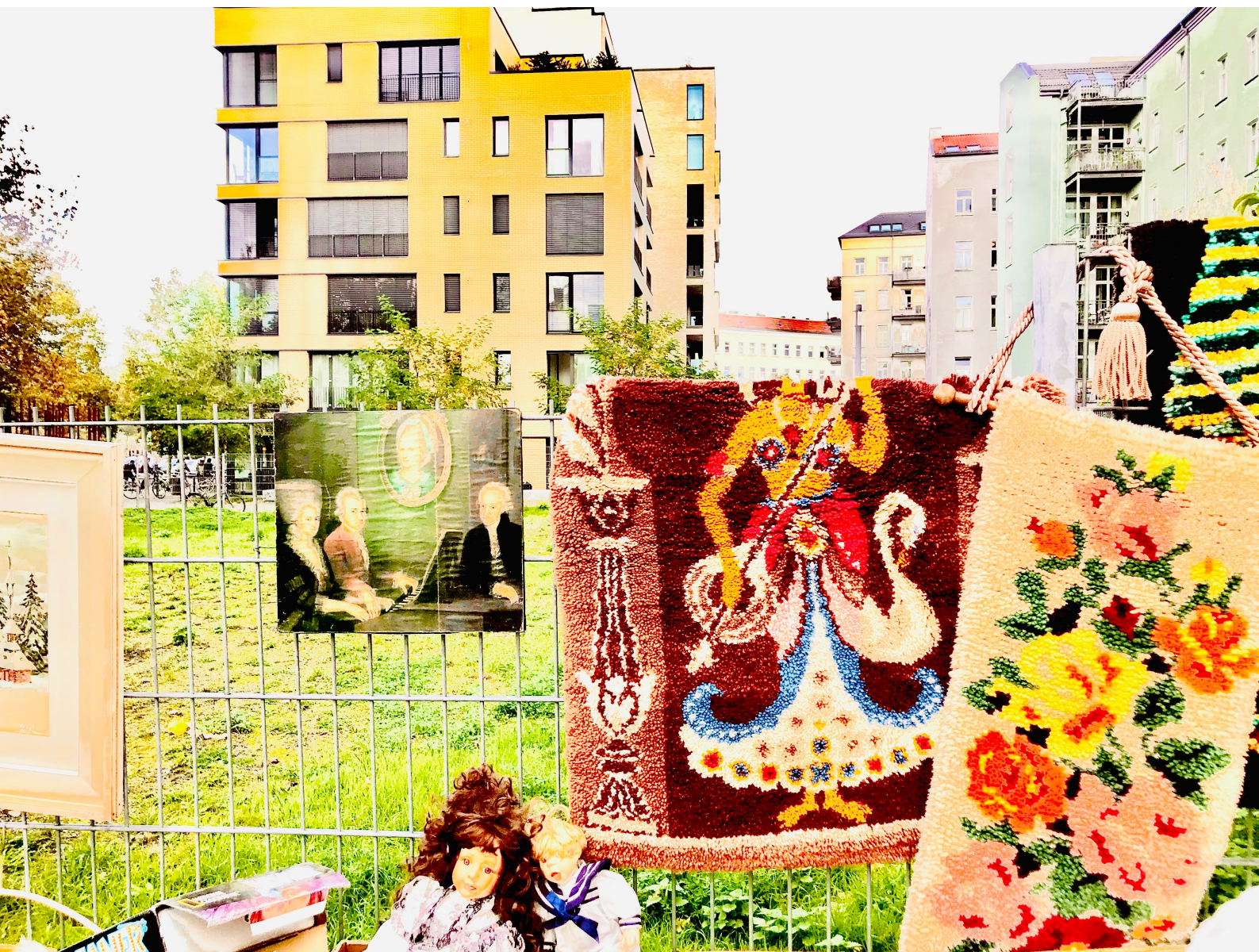
As fotografias da série Terra de Ninguém de Suely Torres aglutinam história, esquecimento, memória. Bem perto do Mauer Park, em Berlim, Torres fotografa (desde a primavera de 2019) uma grade que, durante a Guerra Fria, repartiu a cidade, como sabemos, em dois Estados: Oriental/Ocidental. Da grade de ferro vazada, que acompanha toda a série da artista, entrevemos, em algumas dessas imagens, um terreno gramado e cercado. Foi a própria Suely, em um dia de inverno ensolarado, que me contou a história daquele pedaço de terra. Um descampado que não pertencia nem a Alemanha Oriental nem a Alemanha Ocidental. Uma espécie de interstício entre aqueles dois Estados. E, aqui, é preciso pensar mais além da geografia. Como interstício, abria-se para dois tipos de ordens sociais. Como interstício, aglutinava, nesse intervalo, temporalidades diversas e outros modos de estar no mundo, de habitar o espaço e, conseqüentemente, de produzir linguagem.

“Terra de Ninguém” é uma expressão surgida na Primeira Guerra Mundial, derivada da frase No Man's Land ao pé da letra, terra de homem nenhum. Significou, na Guerra, um território perigoso entre zonas de trincheira de forças combatentes, pois não era possível dar cobertura a ninguém naquelas zonas. Um território, portanto, árido e despovoado. O título da série de Suely retoma esse significado originário para o ressignificar diante de nossos olhos. A grade, aos domingos, se transforma em mostruário de objetos do mercado de pulgas. Expõe tapetes com desenhos de efígies, animais e flores, bonecas antigas, pinturas de paisagem, etc. As fotografias planas da artista captam esse redesenho constante da fronteira. O terreno vazio continua lá, cercado. O prédio amarelo repetido nas imagens também continua imóvel. A grade de ferro, entretanto, é o suporte da diferença na repetição do gesto fotográfico da artista. Suely redesenha, a cada captura, o limite de um território histórico.

As imagens da série, acertadamente, estão despovoadas. Homem e mulher nenhum conseguiria viver na “Terra de Ninguém”. São os diversos objetos do mercado de pulgas, portanto, que nos afirmam a existência de uma civilização. Civilização construída sobre a ideia de processo histórico: passado, presente, futuro. Esses tempos, na série da artista, são apresentados em camadas entrelaçadas. Do aqui-e-agora – o instante fotográfico – ao movimento de transformação constante da grade de ferro como suporte de construção de uma cena. A cena, na série, é sempre múltipla. Paisagens idílicas de rios, montanhas, casinhas no meio do nada, um barquinho na margem do rio, um grupo de aristocratas do século XVIII sentados à mesa, um prédio amarelo ao fundo, uma grade, um gramado verde. Nada exposto na grade é do nosso tempo, mas a uma só captura da artista, percebemos que tudo, ali, exposto, é parte de nós.

Suely Torres, brasileira, mora há mais de 25 anos em Berlim. Emigrante, a artista vive na pele as ambigüidades de se estar longe da pátria-mãe, de não pertencer totalmente a lugar nenhum. Essa série, em última instância, parece abarcar sua experiência particular de desterritorialização, mas que é vivida por muitas e muitos ao redor do globo. A fronteira movediça, forjada por Suely, nos confronta, em certa medida, com o crescimento da extrema direita no mundo, na medida em que nos faz remontar a uma zona de guerra pós-45, a uma trincheira da Primeira Guerra. A ocupação do território, por mais idílica que pareça, é sempre um campo de batalha – nos lembra a artista em Terra de Ninguém. Em meio às fotografias com os objetos do mercado de pulgas, a fotografia de um container verde que bloqueia a vista do terreno e da grade me salta aos olhos. É como se essa única fotografia, por sua opacidade, reinscrevesse a noção tradicional de fronteira. Daqui ninguém passa – ela me ecoa. Suely Torres joga, na série, com esses limites que ora parecem intransponíveis ora devem ser invadidos, ainda que apenas com um piscar de olhos.

Natália Quinderé



de Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 30x40 cm



de Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 30x40 cm



de Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 30x40 cm



de Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 30x40 cm



de Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 30x40 cm



de Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 30x40 cm



Terra de Ninguém, 2018/21 **Suely Torres**

Digital Fine Art print - 100x170 cm

SEVEN SECRETS SHARED Claudia Colares

É o título de um conjunto, composto por sete autorretratos, que estão ligados a momentos basilares da minha história pessoal. Durante a busca por referências documentais para iniciar o projeto, no meu acervo fotográfico, encontrei as imagens que me ajudaram na elaboração desses autorretratos pictóricos.

O recorte temporal para a escolha dos retratos foi o intervalo entre os anos 1989 a 2017. Período marcado por importantes acontecimentos de transformação pessoal e familiar. Tais elementos foram consideráveis para refletir, através da pintura, sobre os processos construtivos da minha identidade artística e pessoal. Num momento marcado por grandes perdas e ganhos também. Um contexto saturado de reminiscências que envolvia as memórias de uma geografia complexa que abrange diversificadas latitudes, que constituem o mapa das minhas peregrinações pelo mundo.

Foi, portanto, durante o meu processo criativo, num momento repleto de perplexidades, que as descobertas se revelaram para mim. Novos agenciamentos técnicos, poéticos e formais foram incorporados à minha prática e aos meus estudos teóricos. Dentre outros aspectos, a percepção da linha, obtida pela justaposição de planos de cor, resultou como solução estética favorável para engendrar plasticamente na constituição das formas. A legitimação do espaço plástico da pintura afirmava, assim, uma forte aliança entre a cor, o espaço e a materialidade da pintura expressando o tom dramático desejado.

As fotos 3x4, mostram imagens que comumente ilustram nossos documentos de identificação. No entanto, foram utilizadas como parâmetro para o desenvolvimento da proposta aqui referida. Apesar da aparente imparcialidade das efígies retratadas, da ausência de emotividade; para mim, entretanto, naquelas circunstâncias, tais imagens transbordavam reminiscências. Só saudades!

Observá-las hoje, me faz crer que, mesmo passados muitos anos, desde o momento de cada um daqueles "cliques", e para sempre, esses pequenos documentos, tendem a revelar-se, em profundidade como pura emoção. Foi pela janela dos 26 anos que vislumbrei, as sete referências fotográficas, escolhidas por trazerem uma interconexão bem definida.

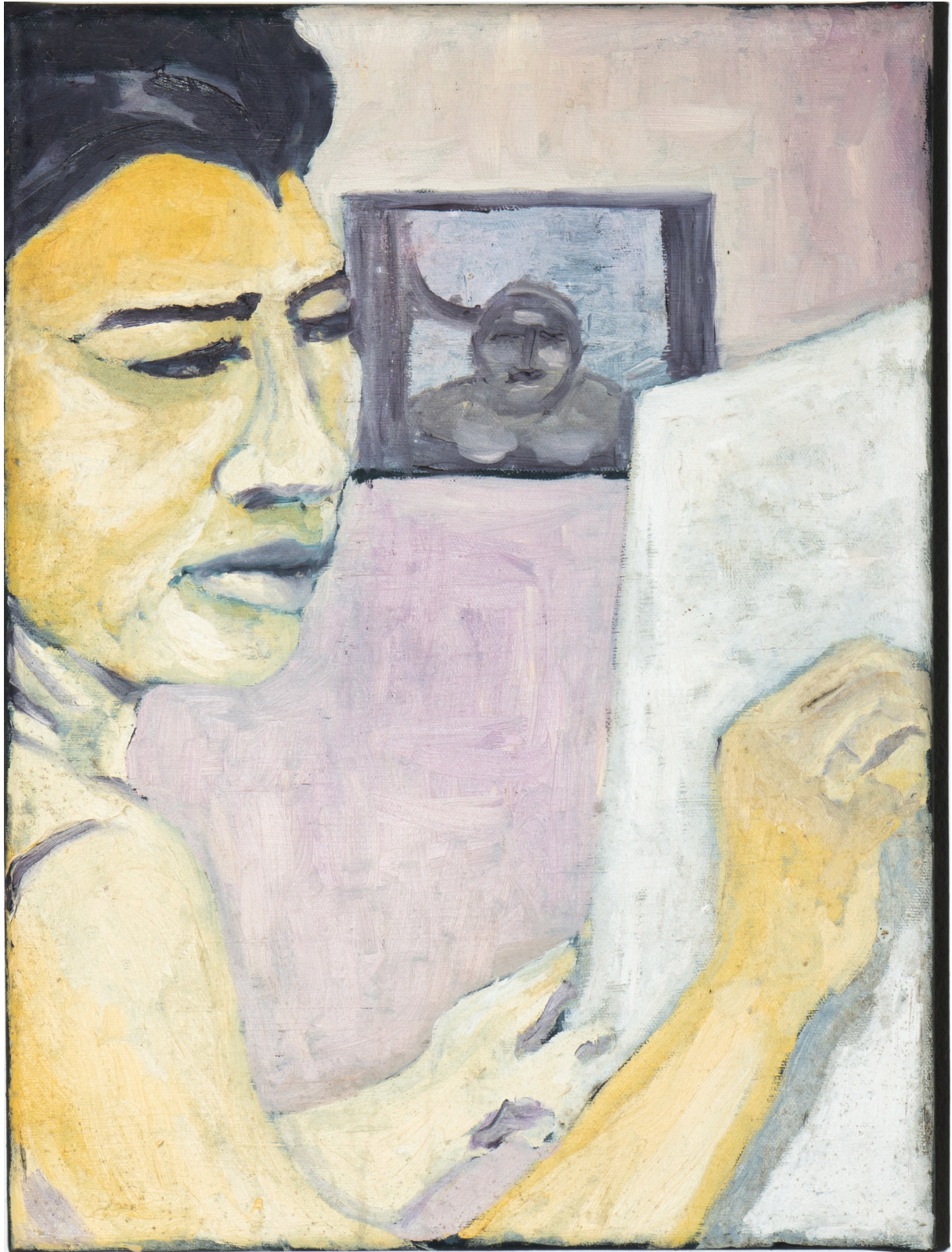
Nessa interseção, é visível o fato de que, independentemente do sentimento vivido em cada momento da ação da foto, a pintura se viabilizou como elemento que trespassa, ressignifica esses sete momentos. Em todas as fotos, diante do que estava vivendo, percebi que cada vez mais eu me imbrincava com a pintura, ora como um naufrago agarrado a uma boia à deriva ora sentindo o vento a lambear as minhas costas a me impulsionar. Durante o desenvolvimento deste projeto, o que também percebi foi a extensa carga emocional que carregava esse diminuto formato fotográfico. Sendo eu uma nômade, esse formato permitiu trazer comigo, compactamente, anos carregados de história.

Observar essas fotos com o objetivo de concluir um projeto trouxe a surpresa de fazer saltar aos olhos a poética da trajetória vivida até ali.

Pouco a pouco, o que era para ser apenas um estudo sobre a própria imagem, tornou-se um registro histórico tardio, porém, com um conteúdo expressivo que tenta exhibir, quadro a quadro do conjunto, onde estava o meu pensamento, em cada instante descrito.

Uma vez definida as referências fotográficas, observar essas fotos (uma a uma) durante a produção das sete telas de 30x40cm (as telas obedecem a proporção das fotografias 3x4) foi como adentrar a memória de cada contexto vivido. No decorrer do trabalho, surgiram vários questionamentos: o que me fez tirar aquela foto? Era uma foto para algum documento? Em que lugar do planeta eu estava? Quem estava dividindo a vida comigo? Eu estava me sentindo sozinha? Quem eram os meus amigos? O que eu estava descobrindo naquele exato momento?

SEVEN SECRETS SHARED é, realmente, sete segredos compartilhados.



7 Secrets Shared, 1990 **Claudia Colares**

Óleo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 2009 **Claudia Colares**

Oléo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 2010 **Claudia Colares**

Óleo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 2012 **Claudia Colares**

Oléo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 2014 **Claudia Colares**

Óleo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 2016 **Claudia Colares**

Oléo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 2017 **Claudia Colares**

Oléo Sobre Tela - 30x40 cm



7 Secrets Shared, 1990/2017 **Claudia Colares**

Oléo Sobre Tela - 210x40 cm

Julien Paul Krauss

fotografias



Sem título, 2024 **Julien Paul Krauss**

Fine Art Print - 30x40 cm



Sem título, 2020 **Julien Paul Krauss**

Fine Art Print - 40x50 cm



Sem título, 2021 Julien Paul Krauss

Fine Art Print - 30x40 cm



Sem título, 2022 **Julien Paul Krauss**

Fine Art Print - 30x45 cm



Sem título, 2011 **Julien Paul Krauss**

Fine Art Print - 60x60 cm



Sem título, 2021 Julien Paul Krauss

Fine Art Print - 60x75 cm

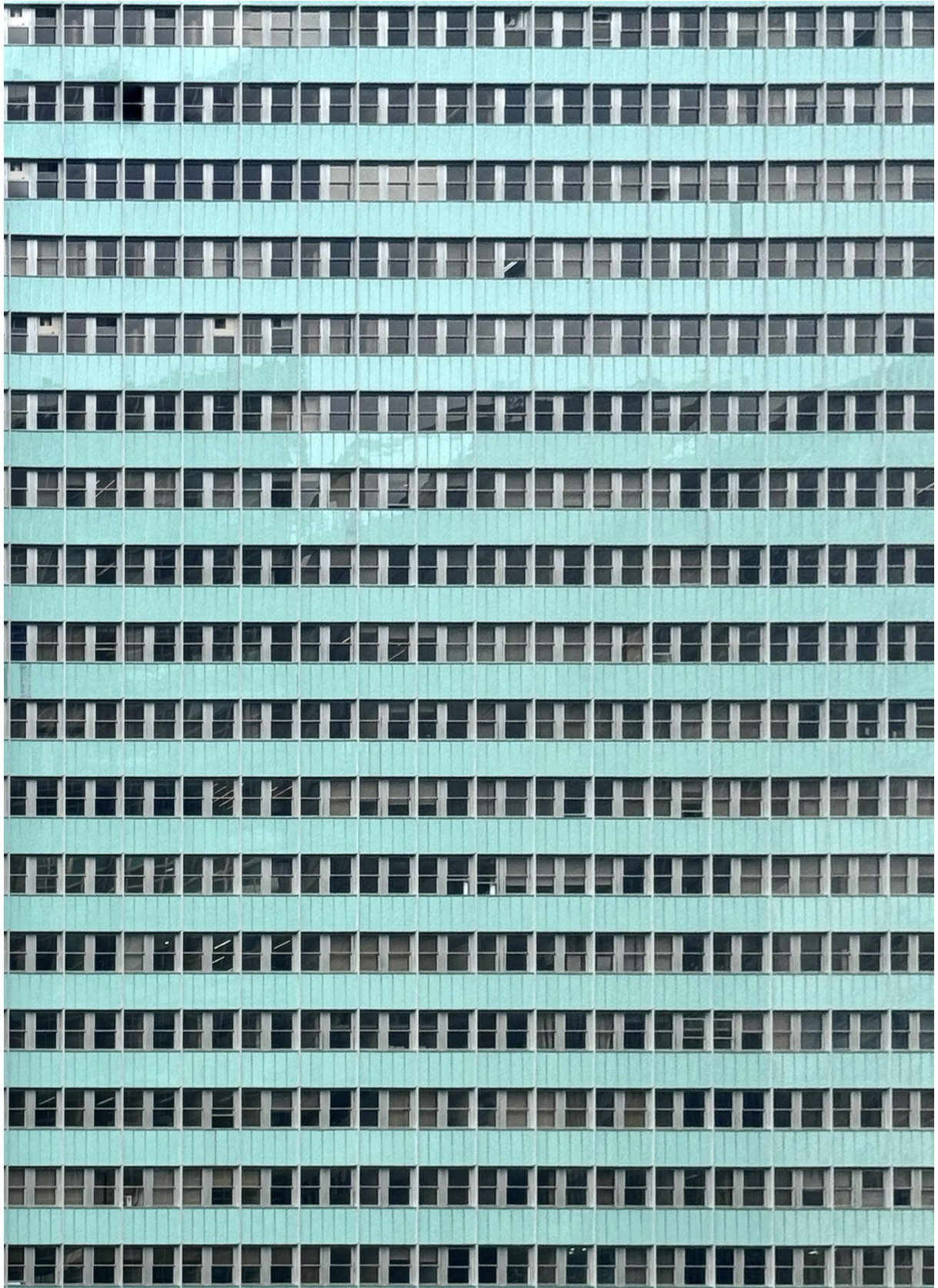


Sem título, 2021 **Julien Paul Krauss**

Fine Art Print - 40x50 cm

Waldir Barreto

fotografias



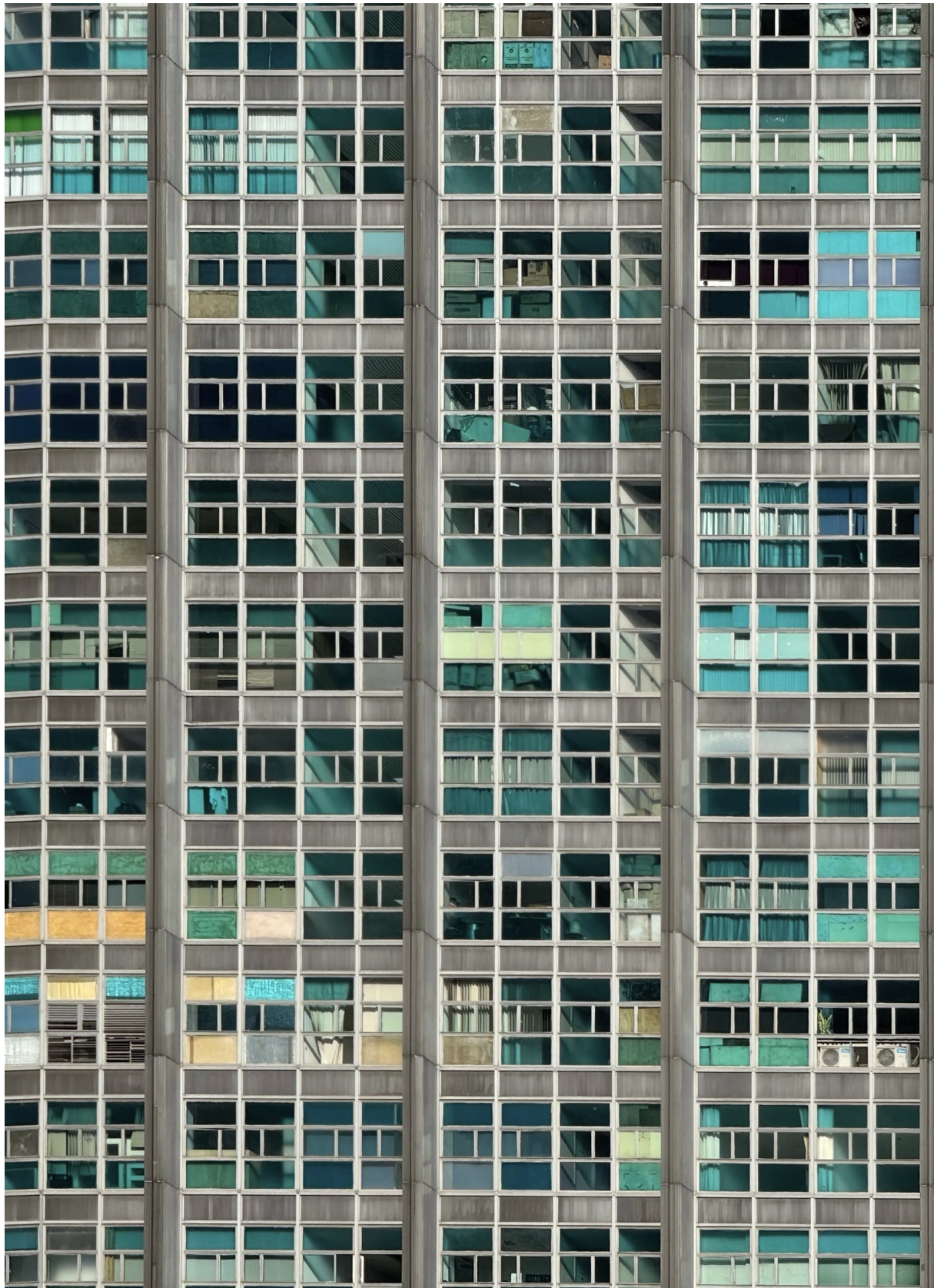
Rio De Janeiro, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, Cor - 30x40 cm



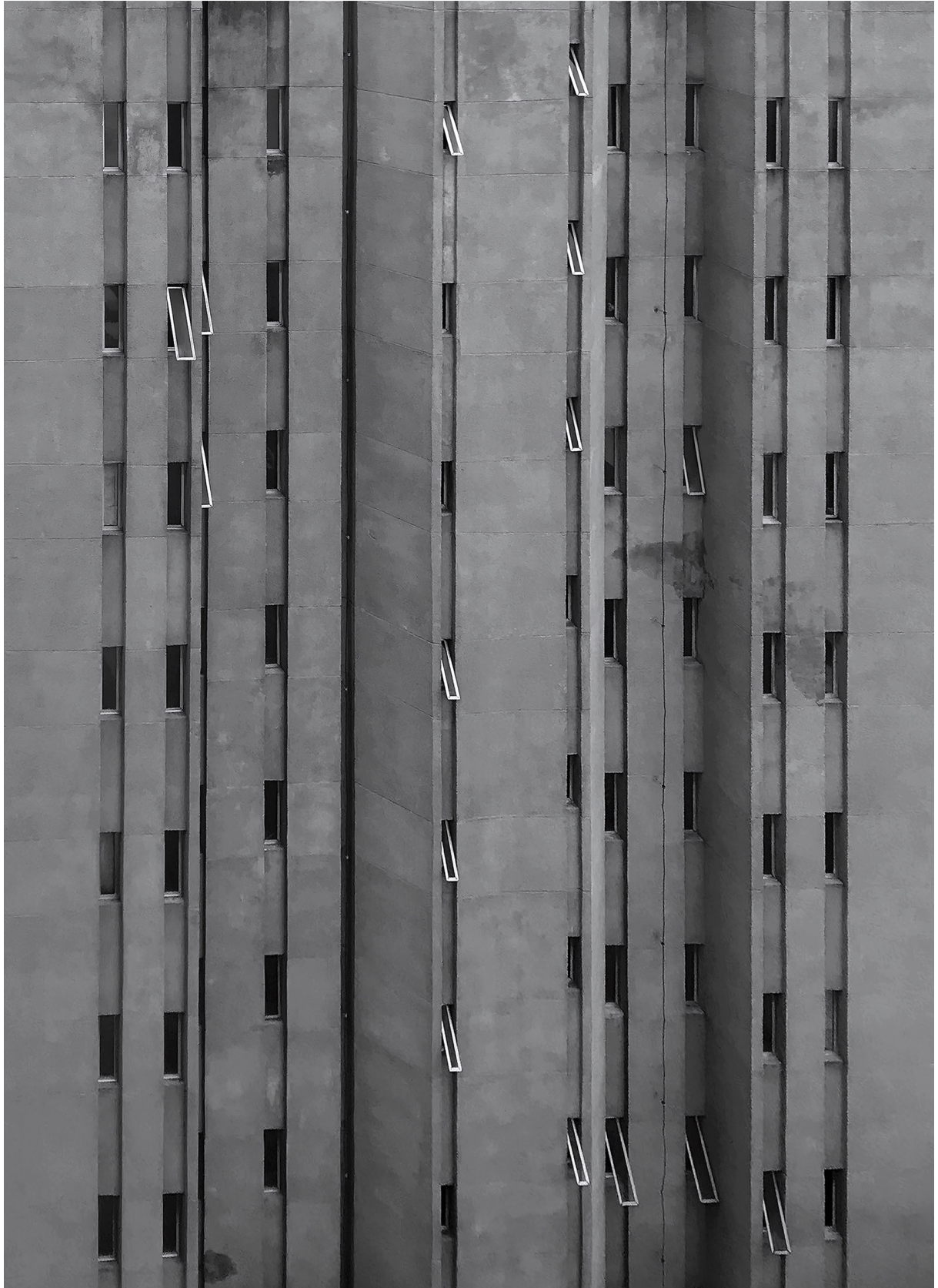
Lisboa, 2024 Waldir Barreto

Fine Art Print, P&B - 30x40 cm



Rio De Janeiro, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, Cor - 30x40 cm



São Paulo, 2017 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, P&B - 30x40 cm



Lisboa, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, Cor - 30x40 cm



Lisboa, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, P&B - 30x40 cm



Goaiânia, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, Cor - 30x40 cm



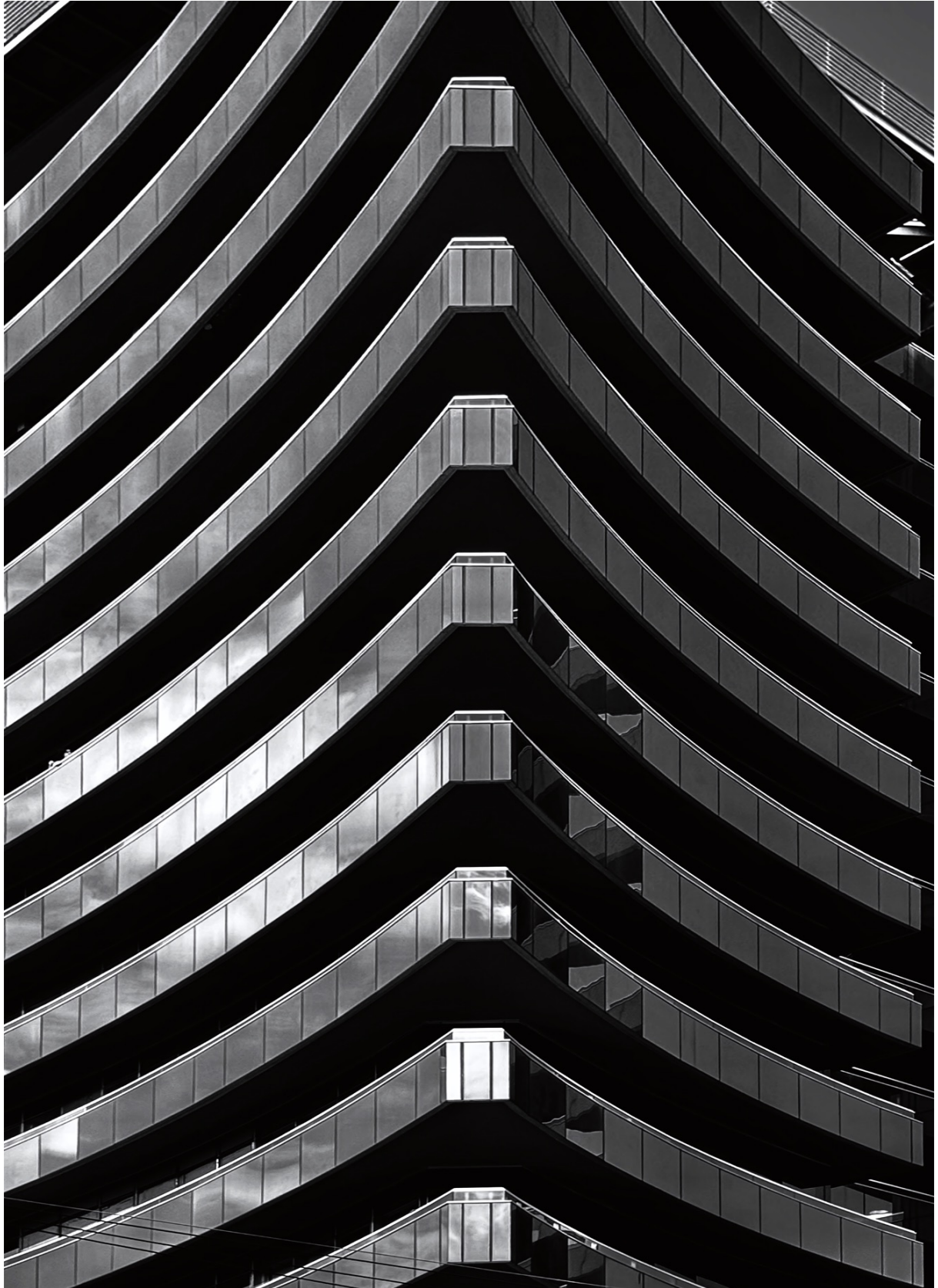
Lisboa, 2024 Waldir Barreto

Fine Art Print, P&B - 30x40 cm



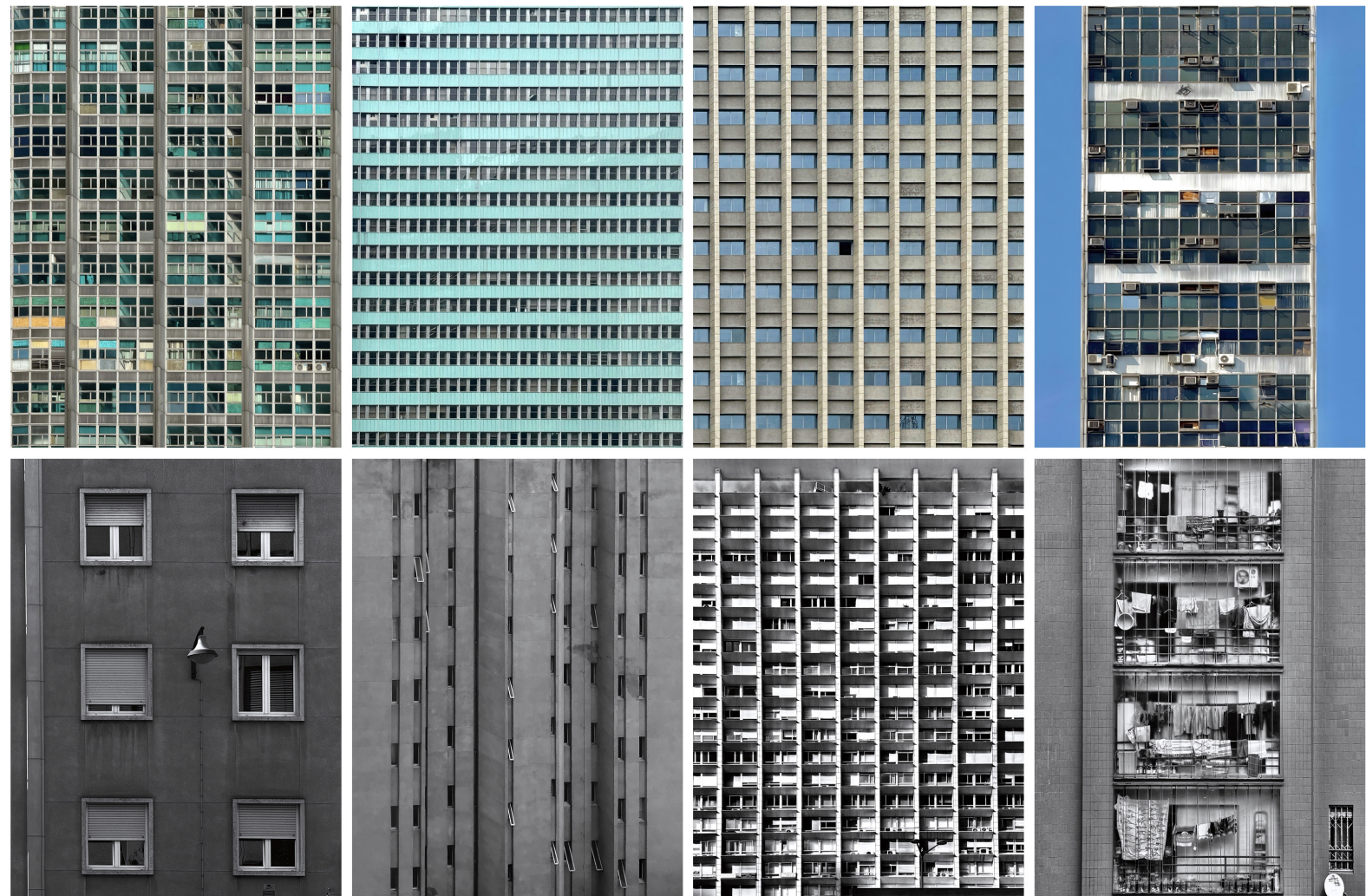
Goiânia, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, P&B - 50x70 cm



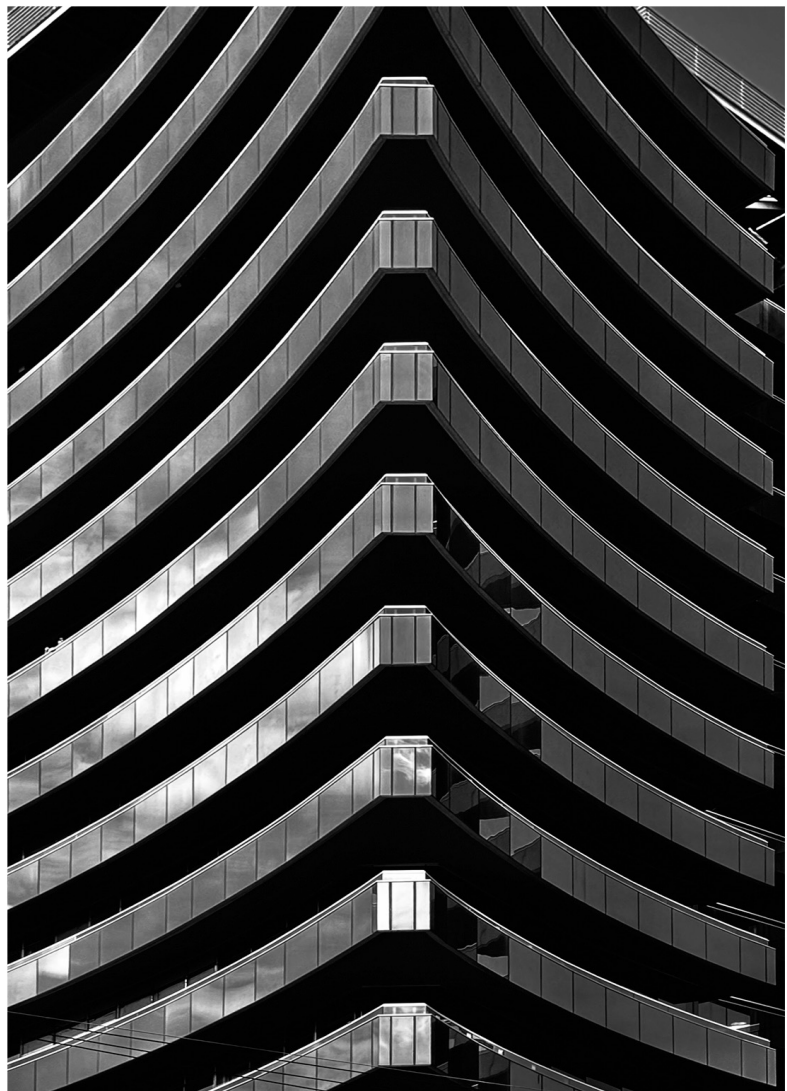
Vila Velha, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, P&B - 50x70 cm



Sem título, 2017/24 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, Cor e P&B - 120x80 cm



Sem título, 2024 **Waldir Barreto**

Fine Art Print, P&B - 100x70 cm

01 DEZEMBRO

Na véspera do dia 1 de dezembro de 1970, às vinte e duas horas e cinquenta minutos, o cineasta e produtor alemão Gerhard Alexander Schum, mais conhecido como Gerry Schum, transmitiu pela extinta primeira emissora estatal de rádio e televisão da então Alemanha Ocidental o mais novo produto da sua inusitada “galeria-televisão”, a Fernsehgalerie. Depois dos pioneiros trinta e cinco minutos de “Land Art”, transmitidos em 15 de abril do ano anterior, “Identifications” era a segunda exposição televisada de arte da história: Fernsehausstellung. Durante cinquenta minutos, os recém inventados telespectadores assistiram sem comentários, vinhetas ou títulos (apesar da introdução) a uma sequência de filmes curtos enviados por vinte artistas de carreiras e projetos muito diferentes (dois deles retiraram os seus filmes depois dessa primeira transmissão). Por causa da aparência aleatória e desconexa, “Identifications” foi identificada a princípio como um amontoado gratuito, cuja metade estava preenchida de “anedotas irrelevantes” e sem graça, e outra não passava de uma mise- en-scène afetada e “intelectualoide”.

Não foi necessário uma dezena de anos, no entanto, para que a radicalidade desse tipo sortido de exposição desigual passasse a receber uma acolhida cada vez menos refratária, tanto do público, quanto da crítica. O historiador da arte norte-americano e curador inovador Robert Rosenblum, por exemplo, tratou a ostensiva heterogeneidade da lendária “Zeitgeist, internationale Kunstaussstellung Berlin” (1982) como uma espécie de “Torre de Babel”: do extinto acádio Báb-ilim, “portão de Deus”. Era um elogio.

Da década de 1980 para cá, um sem número de mostras de arte assumiram essa configuração multifacetada e os desafios expográficos que a consequente alteridade em geral exige. Por um lado, elas sugeriam um certo modo evocativo dos antigos gabinetes de curiosidades (“teatro do mundo”) ou, pelo menos, dos mais recentes salons indépendants da arte moderna revolucionária. Por outro, essas exposições adquiriam um sentido duplamente relutante à bandeira curatorial e ao não-lugar do cubo branco, que reinaram durante quase todo o século passado. Guardadas as devidas proporções, e sem o então compromisso com o hibridismo e a anarquia, é ainda nesse espírito de encontro que “01 DEZEMBRO” se constitui. A notável disparidade entre as suas cinco distintas propostas, agrupadas em um espaço tão alternativo como os da Fábrica Braço de Prata, projeta uma espécie de pequeno e provisório totem em Lisboa: do também extinto fenício Alis Ubbo, “porto seguro”. É um apanágio.

Do portão ao porto, se a vibração daquelas Düsseldorf e Köln dos anos sessenta formara o ethos para “Identifications”, e a renascença da Berlim dos oitenta para “Zeitgeist”, podemos dizer que “01 DEZEMBRO” aporta na capital portuguesa protegida por essa “estranha mistura de elementos díspares, ao acaso, que compõem Lisboa”¹, conforme escreveu António Lobo Antunes. Uma possível conformidade, então, funcionará, tão fugaz quanto resoluto, como um daqueles pequenos acordos provisórios (“les petits récits”) de que falava Jean-François Lyotard: “01 DEZEMBRO” é um “pequeno relato”².

1 ANTUNES, António Lobo. “primeira parte antes da revolução, 5”. In: _____. Fado Alexandrino. Alfragide: Dom Quixote, 1983; p. 77.

2 LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. –12a ed.– Rio de Janeiro: José Olympio, 2009; p. 111.

Hoje, com efeito, reconhecemos que o ponto de partida ou coesão possível para “Identifications” era a presença do próprio corpo do artista na apresentação do trabalho. Aquilo que agora chamamos sem dúvida de performance (filmada) era o que filiava as esquetes aparentemente dissonantes reunidas por Schum na TV alemã ocidental e que, na verdade, tipificava uma postura artística, subjacente à transmissão, que já estava em clara profusão na virada das décadas de 1960 e 70. Da mesma forma, doze anos depois, o que rematava a colcha de retalhos afigurada pela grande coletiva de Berlim organizada por Christos M. Joachimides e Norman Rosenthal — que ia de Joseph Beuys a Sandro Chia, de Andy Warhol a Jannis Kounellis — era a livre experimentação em torno da pintura, a qual, na verdade, manifestava um “espírito do tempo” já em eclosão simultânea nos Estados Unidos, Inglaterra, Itália, Brasil e outros na virada das décadas de 1970 e 80. Em seu pequeno relato, o aparente dissenso de “01 DEZEMBRO” pactua cinco tipos diferentes de “silêncio com forma”³, para citar como o jovem García Lorca definia “paisagem”. São cinco breves reflexões visuais acerca do que cerca. Assystematicamente reunidas, como aforismos, na verdade, reiteram amiúde a grande paisagem fragmentada e o plural das interfaces pós-modernas.

Ora, desde as inúmeras variações do “*amœnitas locorum*” (lugar ameno) citado por Cícero até a aproximação sintética das línguas neolatinas, *paesaggio*, *paysage*, *paisaje* ou *paisagem* é um conceito. Está na linguagem, não na natureza. Não constitui propriamente uma coisa, senão uma coisificação. Não é um objeto, mas uma objetivação. É o “projeto de um mundo humano”⁴, definiu certa vez o filósofo italiano Massimo Venturi Ferriolo. Por um longo tempo, uma projeção ou proposição (de mundo) seria considerada tão mais verdadeira quanto mais abrangente fosse o reconhecimento de sua legitimidade; isto é, quanto mais universalmente operasse. Desde o primeiro termo conhecido dotado da pretensão semântica de referir genericamente o sentimento despertado pelo conjunto disperso dos dados percebidos na natureza — *shanshui*: de *shan* (rocha, montanha) mais *shui* (água, rio) —, surgido na China entre os séculos IV e V, uma paisagem, por exemplo, foi verdadeira (ou boa) na medida em que exprimiu a identidade ou o imaginário coletivo, na medida em que re-apresentou a totalidade da experiência humana ante a natureza. O fato é que, com a massificação do tecnossimulacro e sua lógica de otimização do próprio desempenho, se não se extinguiu, este imperativo ao menos perdeu a sua competência. Quase a totalidade dos pensadores e analistas admitem, em diferentes níveis, a atual impossibilidade de uma verdade total ou, como ficou célebre, de uma metanarrativa (mítica, religiosa, ideológica, política ou mesmo artística).

Nesse contexto, já não se pode falar em paisagem como uma ideia ou imagem universal. Em contrapartida, sequer podemos descartá-la como algo de um passado obsoleto, como fica sugerido no estilo niilista e atávico de “*fin-de-siècle*” de François Dagognet, François Guéry ou Odile Marcel⁵.

3 “El paisaje es un silencio con forma.” Primeiro verso do poema de juventude “El paisaje es un silencio” (1917-8) do poeta e dramaturgo andaluz Federico García Lorca (1898-1936): LORCA, Federico García. En el jardín de las toronjas de luna: antología poética esencial, 1918-1935. Editado por Andrés Soria Olmedo. Sevilla: Renacimiento, 2008; p. 38.

4 FERRIOLO, Massimo Venturi. Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano. Milano: Editori Riuniti, 2002.

5 “[...] le paysage appartient au passé”. DAGOGNET, François (Dir.). Mort du paysage?: philosophie et esthétique du paysage. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1982; p. 32.

Ainda realidade contemplada, sem dúvida, mas também disputada, hipertrofiada, simulada, consumida e virtualizada, a ideia ou o problema da paisagem nunca foi tão atual. Na era da “omnipaisagem”⁶, nada é categoricamente paisagem, porque circunstancialmente tudo são paisagens.

A natureza “omnipaisagística” de “01 DEZEMBRO” — conversacional, local, dispersa, provisória... ou, numa só palavra foucaultiana, micropolítica — também não deixa de ser uma pequena alusão a isso. Afinal, uma paisagem pode ser o retrato representativo de uma vista, mas também a imagem instauradora de uma visão existencial, psíquica ou social, fenomênica ou numênica.

Na melhor tradição neoexpressionista de “Zeitgeist” — mas também de “New Image Painting” (1978/9), “Aperto’80” (1980), “Madrid D.F.” (1980), “A New Spirit in Painting” (1981), “Depois do Modernismo” (1983) ou “Como vai você, geração 80?” (1984) —, essa projeção do mundo em mim chamada “paisagem” também pode se mostrar como um resultado emocionalmente engajado de uma projeção de mim no mundo, por exemplo. As paisagens pintadas por Orlando Faria, mais conhecido como Lando, são profundamente existenciais, porque, de qualidade “pathētiké” (παθητική, relativo às paixões) e dimensão cosmovisionária, elas invocam pensamentos, sensações e sentimentos marcadamente pessoais, mas ao mesmo tempo universais, relacionados à condição humana, como angústia, solidão, morte, liberdade ou, no limite, busca por sentido.

Produzidas durante o confinamento compulsório associado ao último surto pandêmico originado, segundo a Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS), na cidade chinesa de Wuhan, mas cujo primeiro epicentro europeu fora a Itália, ele as chamou de “Paesaggio caricato”. Não foi por mera insinuação. Adequadamente, o italiano “caricato” faz prevalecer, sobre o significado português mais comum de “caricatura” (associado à deformação, ao jocoso, burlesco etc.), o sentido original do particípio passado do verbo “caricare”: carregar. Deste modo, o seu título literal é “Paisagem carregada”.

“Caricato” se presta ainda a muitos usos ampliados e figurativos, como o mais sutil e inusual no português que designa uma matéria a qual seja adicionada uma substância inerte que, no entanto, lhe confere características especiais, como, por exemplo, a “seta caricata” (a seda encorpada, o cetim vison). Mais comuns são aqueles significados correlatos a “carregado”, como exagerado, saturado,

intensificado... ou, em especial, afetado; também preenchido, impregnado, abastecido... ou, em suma, provido de energia: “auto caricato” (automóvel com combustível), “orologio caricato” (relógio com corda) e assim por diante.

São seis grandes telas horizontais sem títulos, sem pré-esticamento, em tinta acrílica e escalas similares, entre dois e três metros de largura. Três figurativas e três semiabstratas, todas mais ou menos fabulosas. Foram especialmente

⁶ “Omnipaysage” é o termo criado em 2009 pelo professor da Escola Superior de Paisagem, Engenharia e Arquitetura de Genebra, Michael Jakob, como uma acusação de que, ao fim do século XX, “não existe mais lugar sem paisagem”, o que poderia ser descrito como uma condição pós-moderna do conceito de paisagem segundo a integração elástica de sua ideia em todos os campos do conhecimento e a hipersaturação tecnológica de suas formas em todos os meios de circulação da informação. JAKOB, Michael. Le paysage. Gollion: Infolio, 2008; p. 7-15.

pintadas ao longo do ano de 2020 (três concluídas em 2024), auge do pandemônio sanitário, quando pequenas olhadelas para fora dos noticiários funestos se deparavam atônitas, como pausas estoicas, com a insólita calma enganosa de ruas desamparadas e horizontes desertos. Desde o reduto de seu ateliê na cidade portuguesa de Barreiro, na margem sul do Tejo oposta à Lisboa, foi essa paisagem evacuada, em última instância, de esperança, foi esse cenário apático, que o impulso patético de Lando tentou carregar e abastecer com aquelas exigências profundas de engrandecimento e “páthos” que os gregos supunham ser a base ética da celebração coletiva. Ou seja, tomando a pintura como um verdadeiro “caricatore” (carregador), o seu gesto extático de pincelada quase sempre maciça tentou (co)mover o tempo, então brutalmente interrompido pelo lockdown.

Elas resumem um comovente painel emocional ante um desafio à existência e uma virtuosa amplitude linguística sobre o gênero pictórico paisagístico, surpreendentemente escasso na eclética trajetória de Lando, na qual a abstração cumpre um importante papel. De certo modo aparentadas em duas duplas e duas unidades, formam quatro subgrupos estilísticos relativamente didáticos. Enquanto as unidades são muito díspares, quase autônomas e digressivas, cada dupla tem conteúdo e composição comuns, apesar das ambivalências técnica e gestual.

Para me deter em apenas um exemplo, uma dessas duplas representa a visão frontal e panorâmica de um horizonte sem perspectiva, cuja linha, pontilhada por um ou outro longínquo espectro arbóreo, cruza reta toda a extensão horizontal de cada quadro pouco abaixo dos seus meios, destacando uma vastidão de céu tradicionalmente transcendente sobre o terço inferior da imagem dedicado à tangência da terra ou da água. Ambas devolutas, essas duas paisagens quase se espelham, conquanto alternam tintas e paletas: numa, escuras, líquefeitas e chorosas, como os borrões de uma maquiagem exaurida sobre a face lúgubre de um suposto rio (Tejo⁷); noutra, claras, solidificadas e taxadas (do francês “tachisme”), como as delicadas marcas de uma escarificação purificante num couro (Barreiro). E ambas compartilham uma base açafroada, que tanto serve ao amarelo crepuscular que se estende pelo céu e sob o manto d’água da primeira, quanto ao amarelo solar que rebate quase laranja sobre o barro da segunda. Os dois fundos, então, são exortados ou, mais adequadamente, “caricati”, cada um a seu modo, embora igualmente patéticos. A diferença radical está no fato de que, na primeira paisagem, os escorrimentos enlutados de golpes embebidos em tons sombrios sobre o céu e pinceladas de preto uniformemente nervosas sobre a água expandem a sensação dramática de dissolução (física e emocional).

Toda a tela arde como um rescaldo pós-apocalíptico. Na segunda, notas quase perfumadas de verde e violeta em meio à luminosidade cálida não modificam — aliás, enfatizam — a gravidade do contexto desolado por uma textura largamente (en)causticante (moral e ideológica). Toda a tela vibra como um escaldo premonitório.

Ora, que a primeira, soturna, nos reporte à beleza brutal dos mais peritos usos expressionistas da “run technique”, “paint flow down”, “run down the painting”... (e tantos outros nomes dados aos escorrimentos em Lucian Freud, Cy Twombly, Francis Bacon, Jenny Saville, Adrian Ghenie ou, sobretudo, Georg Baselitz, Gerhard Richter, Anselm Kiefer) ;

7 indo-europeia “tei-” ou “tegh-”, que significa “derramar”.

e que a segunda, estéril, aluda à chamada “verdade da tela” (da grande curva histórica de Édouard Manet a Jasper Johns); isto é, que as duas cenas, respectivamente, remetam mais a pistas neoexpressionista e neodadaístas do que às vistas do Tejo e de Barreiro, parece uma obviedade. A principal paisagem dessas pinturas de Lando é a história da arte, dada, entretanto, na natureza. A história da arte, aqui, é uma experiência da natureza. Nem é uma espécie de caleidoscópio artificial de imagens, estilos e referências descontextualizadas prontas para serem usadas de forma decorativa e consumerista, como pareceu à boa parte da geração neoexpressionista dos anos de 1980 que o forjou, nem uma tabula rasa a partir do que figuras como George Maciunas ou Pierre Restany acharam que uma nova arte materialista flutuaria a quarenta graus do fluxo.

Assim, as referências naturais ao modo paisagístico, por um lado, não as convertem em “retratos da natureza”. As referências históricas ao modo neoexpressionista e proto-neodadaísta, por outro, não as acometem daquele sintoma que o teórico marxista e crítico cultural Fredric Jameson chamou de “falta de historicidade” (que caracterizou a neoexpressividade em vários lugares do mundo) e nem alguma tentativa tardia de reificação da obra de arte, que nivelou o neodadaísmo entre tantos norte-americanos, europeus, japoneses e brasileiros. Ou seja, são paisagens não pitorescas livres dos clichês discursivos do hedonismo e da materialidade. Não têm deleite, festa, nem proselitismo. Estas pautas já são anacrônicas para a consolidada maturidade da pintura sempre atual de Lando.

O que há nessas telas é uma combinação de compromisso ético e enfrentamento linguístico ante o mundo (natureza + tempo histórico) convertida em imagem-coisa, não coisa-imagem. Em nenhuma dessas seis pinturas se trata da coisa matérica: objeto, peça, artefato; senão de coisa fatídica: ocorrência, lance, “fatoarte”. Imagem-coisa é um acontecimento, que não se define por sua materialidade, nem no sentido “mixed media” da geração europeia de 1940 da fase tonal de Antoni Tàpies, Jean Dubuffet ou Jean Fautrier, nem no sentido “encáustico” da geração norte-americana de 1950 da fase pictórica de Johns e Robert Rauschenberg. Uma imagem se faz coisa pela sua substancialidade, uma vez que “não é um objeto, mas uma experiência”, conforme se costuma atribuir ao artista alemão Josef Albers, um dos maiores professores de pintura da história, que, fugido para os Estados Unidos em 1933, foi trabalhar numa recém inaugurada faculdade revolucionária inspirada nas ideias pedagógicas de John Dewey, para quem a arte, sobretudo, a pintura era uma “experiência intensificada”, isto é, uma “esperienza caricata”⁸.

Ao invés de hedonismo (político), um existencialismo (ético). Ao invés de materialidade (pragmática), uma substancialidade (linguística). Assim, essas seis paisagens de Lando apontam para uma solução muito pessoal e erudita que combina, pelo menos, as duas referências históricas, neoexpressionista e neodadaísta, desapegando-se de ambas. Combinam respeito e inflexão em relação à herança geracional de um patrimônio humanista mais amplo.

⁸ De certo modo extraordinário, a Black Mountain College se tornou, talvez, o principal epicentro das mudanças que acabaram por levar a pintura do substancialismo (da Bauhaus) ao materialismo (da New School for Social Research). Assim como Yves Klein, Arman, Rauschenberg e muitos outros se definiam como pintores, uma faceta significativa da obra de Lando explora a materialidade e, por extensão, a objetualidade na arte. Da própria encaustica ao assemblage, da fotografia ao cinema, da pintura à instalação, o distintivo é que ele, como outros de sua geração, nunca sucumbiu ao preço que a materialidade exigiu a tantos artistas: uma migração plena para a objetividade programática, associada à uma detração violenta de toda e qualquer evasão subjetiva.

A mesma ambivalência técnica, gestual e, por conseguinte, crítica está na outra dupla de pinturas, muito mais abstraídas. São duas cenas em que o espaço pictórico se encontra quase todo ocupado por uma hermética forma rochosa (ou tubercular), que converte a paisagem numa espécie de natureza-morta. A exemplo da primeira dupla, repetem a modulação entre um defluxo escuro e “chorumado” a partir de um emaranhado também nervoso de golpes e pinceladas, agora, largas e vivazes (mas com a mesma luta do rio entre o branco e o preto oprimindo o amarelo) e uma superfície aparentemente mais plástica e clara, agora, também com escorrimentos, só que brancos e pesadamente pastosos, o que também garante a gravidade para além dos perfumes verde e violeta. Enquanto um fundo indefinido serve de apoio para o modulado irregular e elíptico da tal forma na primeira tela, uma sugestão mais evidente de horizonte (céu e terra), na segunda, não altera a atmosfera meio onírica da provável mesma forma replicada.

Já as duas últimas unidades desse pequeno grupo de paisagens constituem nelas mesmas, por diferença, dois outros subgrupos. Uma, a mais figurativa e desenhada de todas as seis, graças a alguns contornos de preto e algumas formas bem definidas como áreas autônomas de cor, condensa e resume de modo programático as ambivalências das duas duplas anteriores. A tela é um palco ambivalente. Dois únicos tons frios de azul e violeta diagramam a espacialidade toda aquecida por amarelos e laranjas em esquerda e direita quase simétricas, e cima e baixo na razão de dois por um. Na divisão vertical, duas representações arbóreas se defrontam quase espelhadas e imponentes à frente de um horizonte atmosférico. Embora toda a visão campestre se ofereça frontalizada por meio da linha montanhosa que risca o horizonte e separa os laranjas e os ocres telúricos do amarelo celestial, o profundo corte diagonal ultramarino de um curso d'água afasta ambas as estruturas vegetais, os únicos sinais neutros e esbranquiçados de vida orgânica no ermo escaldante, em duas margens expressivamente enviesadas. Dissimulando um pouco os referentes estratégicos neoexpressionistas e neodadaístas (cujos ecos não desaparecem), a separação drástica é mais anímica do que gestual, mais significativa do técnica e surpreendentemente simbolista. De uma margem, o esqueleto macabro e retorcido dos anúncios infaustos (de 2020), ao mesmo tempo chumbado num solo queimado e dependurado de um limite oculto, desprende alguns galhos que baixam como garras em busca de incautos. Na outra, quatro troncos desbotados e vacilantes sobre os pedregulhos refratários (de 2021) se fundem, apesar de tudo, numa única massa branca e brilhante como uma epifania.

Quem sabe, apenas quem sabe, a revelação brotasse da paleta florada por uma pincelada colérica, mas lírica, no último subgrupo que identifiquei como a inserção mais estranha no conjunto, porque, talvez, a mais francamente auspiciosa. No exuberante contraste simultâneo de seu mosaico multicolorido, cujo denso padrão contínuo e envolvente cobre todo o campo de visão como num arrebatamento, uma luxúria transfovista reivindica um renascimento pós-pandêmico tão primaveril e positivo quanto os pós-fovismos de Maurice de Vlaminck e Jackson Pollock, respectivamente posteriores à Primeira e à Segunda Guerras, e os neofovismos de Rainer Fetting e Salomé, posteriores à Cortina de Ferro.

A essas seis paisagens encorpadas de energias meditativas repletas de austeridade romântica, ele juntou duas outras telas aparentemente ainda mais desconexas. Embora componham séries e práticas anteriores, progressivas e muito consistentes ao longo de boa parte de sua carreira (autorretratos e sombras), aqui, no contexto das paisagens, formam uma espécie de presságio pungente: a pré-forma de silêncios vindouros, diria Lorca. Abnegadamente, foram estendidos na sala de exposição como sudários em oblação. Equivalentes em tamanho, formato e motivo — uma cabeça frontal sem cabelos de mesmo contorno e proporção flutuante sobre um fundo disfarçadamente neutro —, opõem, no entanto, uma notável inversão: enquanto uma, sobre fundo cinza, é branca e descritivamente desenhada, como um (auto)retrato iluminado; a outra, sobre fundo branco, não é mais do que uma sólida massa negra duramente pintada, como um vulto opaco e abstrato. Luz e contraluz, claro e escuro, dia e noite, frente e verso, positivo e negativo, figura e fundo, fora e dentro, yin e yang, bem e mal, sagrado e profano, liberdade e responsabilidade, vida e morte... Eu (como outro) e Outro (como eu mesmo)... São facetas do rico e complexo tema do “Doppelgänger”⁹, sinceramente inculcado nesses dois (auto)retratos de 2019 e, por extensão, em toda a obra de Lando. Neles, o lance entre o que Carl Jung chamou de “ego” e de “sombra” institui a prefiguração moral das paisagens que confrontaram os anos seguintes, “pois ninguém é capaz de tomar consciência desta realidade sem dispendar energias morais.”¹⁰ Ante o drama humano, a suposição junguiana era a de que os dualismos arquetípicos e suas polaridades simbólicas contribuem para estruturar tanto a psique quanto a própria realidade, tal como uma paisagem, imaginada ou não.

Embora Jung jamais tenha tratado diretamente do autorretrato, essa prática artística autoanalítica pode muito bem ser vista como mais uma importante manifestação possível do processo de individuação que ele descreveu. De Dürer a van Gogh ou Freud, de Rembrandt a Kahlo ou Rego, considerando-se apenas a história da pintura, o autorretrato sempre foi uma descrição de si, em que cada artista explora, a exemplo de outros gêneros pictóricos, métodos de observação objetiva e as técnicas adequadas para a sua transcrição como imagem. Contudo, sempre foi e é também (ou antes) uma construção de si, que pode redundar como autopromoção social e/ou simbólica (se pensamos em Erwin Panofsky ou Pierre Bourdieu), testemunho histórico e/ou cultural (Aby Warburg ou Walter Benjamin) ou, mesmo, encenação e/ou atuação pública (disfarce moral para Oscar Wilde, performance identitária para Judith Butler). Todas essas e outras redundâncias, no entanto, convergem ou são perpassadas por um caráter mais especial: o autorretratar-se constitui um método muito específico de autoconhecimento e integração da psique; isto é, um processo de autoconstrução do indivíduo rumo àquilo que Jung chamou de “*Selbst*” (“si-mesmo”), o arquétipo da totalidade do ser. A instituição do autorretrato está inerentemente ligada ao estatuto de autoconsciência.

9 Originalmente, essa palavra alemã designou um verossimilhante natural ou não de uma pessoa viva sem relações biológicas com ela. Na ficção e na mitologia, no entanto, pode designar um duplo, um sócio, um gêmeo, uma cópia ou mesmo um reflexo especular, frequentemente retratado como um fenômeno fantasmagórico ou paranormal, às vezes visto como um prenúncio de má sorte. Essa ideia foi largamente explorada pela literatura do século XIX, pelo misticismo do Simbolismo, pelas projeções oníricas do Surrealismo e por algumas experimentações dadaístas. Após da Segunda Guerra e a consolidação da psicologia, o tema encontrou um renovado vigor na Videoarte (sobretudo, com a câmera de circuito-fechado atuando como espelho), na Performance e nos diversos conceitualismos.

10 JUNG, Carl Gustav. AION, estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Tradução de Dom Mateus Ramalho. – 7a ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008; p. 20.

autoconsciência. Deste ponto de vista, o ato de criar um autorretrato é, em essência, um diálogo com a psique, por assim dizer, consigo mesmo.

Diferente da estratégia mais frequente do pintor (inaugurada por van Eyck, revisada por Velázquez, Manet, Delvaux... ampliada por Pistoletto e tantos outros), cujo interlocutor é o seu próprio duplo virtual concomitantemente presente num espelho, a conversa de Cláudia Colares se deu com certas ausências residuais, eventualmente presentes apenas como passados registrados em cópias fotográficas. Revirando esses resíduos, capturados entre os anos de 1989 e 2017, ela notou que os mais emblemáticos de cada fase de sua vida ao longo desses vinte e oito anos eram admiravelmente aqueles menos eloquentes; isto é, com menos ou nenhum contexto, entorno, coadjuvantes, objetos ou outras referências. Tratava-se de um conjunto já obsoleto de pequenos retratos fotográficos para fins documentais de identificação, cujo formato padronizado de três centímetros de largura por quatro de altura visa adequar cada modelo singular a um esquema iconográfico convencional. É o tipo de fotografia instantânea, utilitária e funcional, em geral adquirida em lotes de quatro, seis ou até doze cópias idênticas, das quais uma boa parcela costuma envelhecer sem consumo no arquivo morto de envelopes, pastas e gavetas esquecidas, longe daquela atenção afetiva dispensada às fotografias recreativas, por exemplo. Esclarecidamente descritiva, por um lado, essa espécie de codificação visual do indivíduo informa muito sobre certo corte de cabelo, contorno facial, traços distintivos, alguma nova cicatriz ou marca de momento. Impessoal e mecânica, por outro, não revela nada sobre dores, amores e humores, que então jazem latentes devidamente ocultados pelas regras extremamente rígidas de significância a que se destina a neutralidade frontal do rosto bem iluminado, sem sorriso ou assessórios, sobre um fundo branco.

A partir de pelo menos sete destas fotografias, usadas como sete pequenos espelhos mumificados, Colares pintou, então, sete autorretratos — um número recorrente na grande maioria dos contextos culturais místicos e esotéricos devido à sua conexão com ideias de transcendência, harmonia e completude, como a do arquetípico "Selbst". Por não serem propriamente cópias, mas metempsicoses, cada pintura feita por ela não reproduziu ou interpretou exatamente cada fotografia, cada múmia, mas a transsubstanciou, a reencarnou na matéria pictórica, graças ao sopro (psykhê) de um sentimento que é universal, mas só possui nome em português: saudade.

Com um desenho desprezioso, um modulado esquemático e uma síntese entre forma e plano colorido ao modo pseudo-serigráfico da Pop Art, a composição decididamente ingênua de Colares, quase "naïf", transmuta o funcional em estético, a informação em exegese, o documento em encantamento, a agnição constrita da fotografia "3x4" na confissão expandida da pintura "30x40". Nessa transmigração do "isso foi" da foto para o "isso é" da tela, cenários de "si-mesma" escondidos sob a assepsia industrial daquelas pequenas imagens protocolares aparecem confessados em algumas tintas de lembranças "infotografáveis" e intrinsecamente vinculadas à franqueza artesanal desta confidência. Nesse ensejo mnemônico, a pintura prospera — num certo sentido também romântico, característico da arte contemporânea atravessada pelo pós-modernismo — como "o espírito que fala ao espírito, e

não a ciência que fala à ciência”¹¹.

É óbvio que, desta frase de Delacroix até nós, muita coisa mudou, tanto para a pintura quanto para a fotografia, mas a sua famosa reprimenda ao “fornecedor dos segredos da natureza”, o daguerreótipo, parece ressoar de novo toda vez em que olhamos frustrados para uma “3x4” recém impressa, essa reprodução da realidade “de certa forma falsa pelo fato de ser exata”. Faz-nos tão verossímeis, que parecemos estranhos. Olha-nos de certo modo equivalente a como o espelho certa vez olhou para o poeta Mario Quintana, “de um jeito de quem procura adivinhar quem sou”¹². Mario, como sabemos, adivinhou-se em quintanares. Cláudia, em colares de sete contos, pintados em sete quadros, veio revelar, como ela disse, “seven secrets shared” (sete segredos compartilhados).

Essa paisagem cabalística montada por ela é estruturalmente psicológica, porque, de qualidade “psykhiké” (*ψυχική*, relativo à vida e à alma) e dimensão autoanalítica, evoca pensamentos, sensações e sentimentos relacionados à condição do sujeito, como identidade, consciência, autoestima, autoimagem, recordação, liberdade ou, num limite paralelo ao de Lando, busca por sentido. Não obstante, enquanto o existencialismo figural e sofisticadamente erudito em “Paesaggio caricato” persegue um mundo em mim, bruscamente sequestrado por trombetas apocalípticas, o figurativismo popular e hedonista de “Seven secrets shared” remonta um Eu no mundo, lentamente objetificado pela progressiva indexação tecnoburocrática do indivíduo. Por isso, são complementares.

Os três outros aforismos paisagísticos de “01 DEZEMBRO”, por assim dizer, foram executados a partir de abordagens técnicas fotográficas, a despeito de constituírem ou não ensaios fotográficos propriamente ditos. Assim como as pinturas de Lando e Colares, são declarações visuais sobre determinados cenários, existenciais ou psíquicos ou mais, como sociológicos, no caso da série de fotografias de Suely Torres.

Radicada em Berlim desde um ano antes da queda do Muro e dois da reunificação oficial das antigas repúblicas Federal (BRD) e Democrática (RDA), ela já conta trinta e cinco anos de testemunho direto da complexa reintegração sociocultural alemã, ao mesmo tempo jubilosa e xenófoba, ufanista e traumática. No ano seguinte à assinatura do chamado “Tratado Dois Mais Quatro”, por exemplo, a Associação para a Língua Alemã chegou a eleger o neologismo “Besserwessi”¹³ como a palavra (ou palavrão) do ano de 1991, o que resumia o delicado (re)encontro entre “Wessis” (BRD) e “Ossis” (RDA), recheado de vicissitudes persistentes, piadas, clichês e novos muros, cujas sombras ainda se estendem até hoje, mesmo esmaecidas ou encobertas sob impasses atuais mais prementes. Por volta de 2018, Torres topou com uma dessas penumbras enquanto frequentava a concorrida feirinha de domingo de coisas

11 Eugène Delacroix, citado em: SAGNE, Jean. “Eugène Delacroix”. In: GIMON, Gilbert. Prestige de la photographie, volume 9, avril 1980. Paris: Éditions EPA, 1980, p.83-85.

12 QUINTANA, Mario. “Caderno H: O antinarciso”. In: _____. Poesia completa. Org. Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005; p. 374.

13 Corruptela do composto “Besserwisser” (espertinho, sabe-tudo...), é uma forma coloquialmente depreciativa, recriminadora e muitas vezes insultante para uma “pessoa oriunda dos antigos estados da República Federal [Wessi] que se comporta de maneira sabe-tudo e didática com os novos cidadãos oriundos da República Democrática [Ossi], principalmente no que diz respeito às áreas política e econômica”.

antigas, usadas e colecionáveis perto de casa no Mauerpark, que havia se tornado vizinha de mais um pequeno condomínio residencial de classe média recém construído. Ela notou que ambos estavam mais ou menos sobre um largo trecho da antiga faixa militarizada de areia fofa, cascalho e armadilhas que separava, em trinta a cem metros em média, as duas paredes do “Berliner Mauer”, conhecida como “Todesstreifen” (faixa da morte).

Após a queda do Muro em 1989, se busca até hoje reintegrar ao tecido urbano muitos segmentos da “faixa da morte” ao longo do perímetro de Berlim. Algumas foram preservadas como marcos monumentais ou revitalizadas como espaços culturais e áreas de lazer, como na Bernauer Straße e como a famosa East-Side-Gallery na Mühlenstraße. Outras, disponibilizadas para novos empreendimentos residenciais e comerciais, sobretudo, depois da crescente crise habitacional na cidade intensamente debatida até o ano passado, são menos midiáticas e apresentam, aqui e ali, uma reintegração às vezes mais lenta e menos insuspeita, como é o nosso caso. Muitas destas se tornaram latentes, meramente potenciais, como que em suspensão.

Parte da tradicional feira, recostada a uma cerca metálica comum e sem atrativos, que resguarda o terreno fronteiriço do condomínio, está montada mais próxima de onde estaria o antemuro a Leste, na Alemanha Oriental. Já o edifício novo fora erguido mais junto ao então muro principal a Oeste, a fronteira oficial. Há no local, inclusive, um dos inúmeros memoriais a mortes ocorridas durante as desesperadas fugas do lado oriental para o ocidental. A princípio, de tão próximos, feira e prédio parecem distraidamente contíguos. No entanto, uma das características do “mercado de pulgas” (Flohmarkt) é que os vendedores, além das barracas, aproveitam a estrutura modular do gradil para pendurar muitas de suas relíquias e bugigangas à venda, tal como num extenso mostruário grátis a céu aberto. Esse eventual acúmulo de quadros amadores e ornamentais, tapetes pisados, livros folheados, roupas já vestidas, artigos de decoração, utensílios domésticos, artesanatos, curiosidades e outras quinquilharias conferem à projetada neutralidade insignificante daquela cerca vazada um inesperado peso alegórico, cuja pregnância simbólica recai tão indicativa quanto remissiva.

Sobrepondo repetidamente feira e prédio, a sequência de doze fotografias de Torres supõe indicar, de imediato, a contradição estamental e mais óbvia, para qualquer metrópole, entre as condições em que cada objeto temático, feira e prédio, subsiste ou permanece colateral ao outro como se fossem duas fases imiscíveis, como na Química, correspondendo, simbolicamente, cada fase a uma camada socioeconômica presumida e, iconograficamente, cada camada socioeconômica presumida a um dos dois principais planos perspectivos de cada uma das imagens que ela produziu. A compostura discretamente privada da “arquitetura de engenheiro”, cujo amarelo decó e modernismo prosaico atuam como um monótono fundo reiterado em cada foto, contrasta com o descontraído rodízio de diferentes bagunças coloridas no primeiro plano público da rua.

De modo mais sutil e remitente, as doze sobreposições de feira e prédio supõem uma espécie de “arqueologia do ver” menos óbvia, exceto para Berlim, mas igualmente analítica e algo propedêutica para uma possível crítica genealógica que acaso se mantenha atenta aos ecos da reunificação. Como se sabe, os cerca de cento e quarenta

quilômetros de extensão do então oficialmente nomeado Muro de Proteção Antifascista (Antifaschistischer Schutzwall) funcionou como uma “cortina de ferro” que dividiu ao meio, por vinte e oito anos, a cidade de Berlim, o território alemão e, na prática, todo o mundo em dois blocos ideológica, política e economicamente antagônicos, assim como arraigadamente estereotipados: sucesso versus fracasso, progresso versus nostalgia, “Wessis” versus “Ossis”. É certo que esta discussão perdeu importância, mas, segundo um estudo da Universidade de Leipzig, por exemplo, está longe de desaparecer¹⁴. Como uma espécie de reflexo sombrio dessa estereotipia, a estabilidade impessoal de valor imobiliário futuro é recalcada doze vezes alheia e fleumática à irrelevância mutante de rescaldos personalíssimos, muitas vezes de falências da época da Guerra Fria, agora em barganha, correspondendo, arqueologicamente, às “epistemes” que separavam Ocidente e Oriente.

No entanto, essa discriminação meio indicativa e meio remissiva nesse trabalho está longe de ser maniqueísta. O seu interesse não está nem numa fase, nem na outra — nem no prédio, nem na feira; nem no muro, nem no antemuro —, mas naquilo que os químicos e os físicos chamam de “superfície de separação”, frequentemente descrita em termos de “tensão interfacial”, que não é água, nem óleo, mas energia, uma vibração incessante entre uma e outro. O interesse está naquilo a que Torres se refere como “entre muros” e que chamou de “Terra de ninguém”, título de sua série fotográfica em que não se vê uma pessoa, apenas as suas extensões estamentais.

Na maioria das imagens, feira e prédio parecem compartilhar o mesmo plano espacial, sem comporem exatamente um todo dimensional. Parecem nivelados, mas como recortes de fontes distintas arbitrariamente colados um sobre o outro, sobretudo, quando se suprime o chão da primeira e se oculta o horizonte com o segundo. O resultado é um leve desconforto ótico, análogo metafórico de um incômodo sociomoral, uma vez que não sobram linhas de fugas suficientes para uma sensação tátil de profundidade contínua entre um plano e outro, entre uma realidade social e outra. Faz lembrar alguns protótipos antiperspectivos da pintura realista, como de Gustave Courbet ou Édouard Manet. Entre a jovem Suzon, como a humilde e absorta garçonne apoiada num balcão cenográfico do “Bar des Folies-Bergère” (1881), e a onipresente plateia espelhada ao fundo existe um hiato ao mesmo tempo físico e social, ótico e moral, que a evasiva linha de fuga puxada pelo vulto refinado do cavalheiro à direita só reitera. Entre algum quadro barato ou tapete kitsch pendurados numa cerca e a onipresença de um prédio de apartamentos por detrás persiste um tipo equivalente de espaço suspenso, digamos, em uma correlação entre panorama social e forma estética. Embora simbólico, como o hiato de Manet, o espaço suspenso nas fotos de Torres funciona como uma espécie de “superfície de separação” apenas energética (não representada) e, por isso, plenamente potencial, no sentido de que pode evoluir conforme partículas ou forças interagem com ela; quero dizer, trata-se de um espaço indeterminado (não fotografado) e, por isso, plenamente imaginável conforme sujeitos ou valores nele atuem.

Abordagens filosóficas ou mesmo analíticas acerca do “entre”, da borda, do limite, são relativamente recentes. Provavelmente, Immanuel Kant tenha sido o primeiro a atribuir alcance conceitual àquilo que ele nomeou como

14 Além de Leipzig, existem inúmeros estudos sobre o assunto, como: ASCHERSON, Neal. “Wessis and Ossis: Traces of the GDR”. In: McNICOL, Jean; SPAWLS, Alice (eds.). *London Review of Books*. Volume 45, number 24, 14 December 2023. London: René Doegar, 2023.

“parergon”¹⁵ numa longa nota da segunda edição de “A religião nos limites da simples razão” (1793), depois de ter introduzido a ideia no décimo quarto parágrafo da “Terceira Crítica” (1790). Citou três exemplos: a indumentária de uma estátua, as colunas de um edifício, a moldura de uma pintura. Cento e oitenta e cinco anos depois, Jacques Derrida retomou o termo, a princípio, em relação ao quadro, mas logo o ampliou e especulou sobre o significado de algo que não está nem fora, nem dentro da obra, nem em uma parte dela, nem absolutamente extrínseco a ela¹⁶. Para Derrida, o “parergon” não era um suplemento subsidiário e passivo, como em Kant, apenas dividindo dois campos, mas apresentava a propriedade de ativar a instabilidade inerente a toda fronteira e, assim, desestabilizar a estrutura dicotômica tradicional, revelando contextos (eventualmente heterotópicos) mais complexos, oscilantes e, sobretudo, inventáveis, entre aquilo que se considera interno e externo, esquerda e direita, feira e prédio. Como um “parergon”, o hiato, o espaço suspenso, o “entre” está aqui fotograficamente “convocado e montado como um suplemento por causa da falta — uma certa indeterminação ‘interna’ — na própria coisa que ele enquadra”¹⁷ ou divide, a qual, por suposto, nunca aparece nas imagens. Essa “coisa” ausente, cuja “indeterminação interna” surge enquadrada pelo “*parergon*”, não se trata de um “não-lugar”, ao modo como Marc Augé definiu espaços de transitoriedade sem identidade, relação ou história, mas, ao contrário, diz respeito a um espaço heterotópico, em cuja liminaridade ambivalente e lacunar Michel Foucault enxergou normas (sociomorais) heterogêneas e múltiplas significações (histórico-culturais) como alternativa — real — à idealidade utópica e — positiva — à negatividade distópica.

A paisagem “parergonal” fotografada por Suely Torres é metodologicamente sociológica, porque, de qualidade “heterotopiké” (ἑτεροτοπική, relativo a outro lugar) e dimensão crítica, provoca reflexões e juízos relacionados à condição coletiva, como história, justiça, igualdade ou liberdade. Nesse método, prédio e feira se repetem como duas fases ou dois planos ao mesmo tempo perspectivos e simbólicos, visuais e sociais, sobrepostos e separados, os quais a fotografia busca sistematicamente emulsionar, como numa mistura estável de dois líquidos que não se misturam. É com essa alquimia confiante que Torres tenta nos mostrar a extinta “faixa da morte” como uma renascida “faixa da vida”.

Num certo sentido, relativo, um jogo hermenêutico entre indicação e remissão é também um dos aspectos estratégicos da fotografia de Julien Paul Krauss. A profunda diferença em relação àquele de Torres é que Krauss, antes de mais nada, suprime metodicamente quaisquer inflexões simbólicas. Mais do isso, com um escrúpulo técnico

15 Palavra de origem grega cujo sentido literal antigo de “ao lado, adicional ou entorno da obra” foi usado no latim para designar o que cerca (delimita), ladeia (baliza) ou separa (divide) algo, o ergon (“função, tarefa ou trabalho”, mas logo coisa, lugar, estado etc.). KANT, Immanuel. *A religião nos limites da simples razão*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008; nota 19, p. 58-59. KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. –2a ed.– Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008; p. 72.

16 DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Éditions Flammarion, 1978.

17 DERRIDA, Jacques. “The Parergon”. Translated by Craig Owen. In: KRAUSS, Rosalind (ed.). *October*, volume 9, Summer, 1979. Cambridge, MA: The MIT Press, 1979; p. 33.

doutrinário, a sua doutrina visual impede ou dificulta que se diga qualquer coisa acerca do que não se vê. Como numa tautologia prescrita por Joseph Kosuth, a sua fotografia remete àquilo mesmo que indica.

Das sete fotos expostas, pelo menos três integram uma série exuberante e tecnicamente diversa de mais de cem paisagens, divulgada em um Website dedicado, chamada "Radiant Scapes". Na maioria, são paisagens monumentais e remotas, que lembram, com menos pictorialismo, a epopeia de Ansel Easton Adams pelo Vale do Yosemite. Nenhuma delas, no entanto, foi incluída em "01 DEZEMBRO". Ao invés disso, Krauss selecionou as três imagens notadamente menos radiantes e a elas juntou outras quatro igualmente áridas, enigmáticas e tautológicas, permitindo algumas curtas exceções como, talvez, à jocosidade de um poste de distribuição de energia em Tel Aviv completamente tomado por uma massa antropomórfica de erva trepadeira, como um espantalho de planta ao revés no concreto, assim como ao abraço cenoplástico de alguns galhos em uma ambarina lua cheia, simulada numa luminária urbana, sobre o tradicional mistério violeta, de Giotto a Rothko, de um céu profundo em Lisboa.

Apesar dessa austeridade dominante, a mais conceitual das cinco declarações de "01 DEZEMBRO" é também a mais francamente paisagística. Talvez, porque seja a mais diligente com relação a um suposto processo de dessensibilização da paisagem — filiado àquele de "dessublimação do espírito" acusado por Jürgen Habermas — implícito na experiência estandardizada e massificada da fotomania.

A "over-illustration" da natureza pelos cartões postais, que um editorial da revista Harper's Bazaar de 1911 já chamava de "droga mental", chegou ao paroxismo com o atual pacto entre redes sociais e smartphones.

Não que se trate aqui de uma mera censura à popularização da fotografia através de uma espécie de resgate romantizado de uma "sensibilidade da natureza", cuja castidade edênica fora desgraçadamente perdida para a nefasta tecnologia ou corrompida pelo consumo infame. Não é uma fotografia melancólica, tampouco uma ilustração de apelos preservacionistas, do tipo ruskiniana. Como o próprio Krauss explica, "o registro visual pretende abordar e considerar como alguém experimenta a natureza e interage autenticamente com o meio envolvente"¹⁸. Trata-se de uma pergunta sobre as condições atuais de um contato (sensível) com a natureza (visível) que seja ainda fundamental e primário.

Para Fenomenologia, por exemplo, sobretudo após Maurice Merleau-Ponty, o corpo é o meio primordial pelo qual percebemos o mundo, acessamos a realidade, independentemente da técnica associada, pintura, literatura ou, no caso, o que Roland Barthes chamou de "plenitude analógica". À margem do "picture element", Krauss mantém a sua série estrategicamente fiel a uma variedade seleta de películas fotográficas de pequeno e médio formatos. O contato direto entre a luz natural e a matéria fotoquímica, assim como a marca física deste contato, são

18 KRAUSS, Julien Paul. "The primacy of landscapes". In: _____. Radiant Scapes. Website. URL: <https://radiantscapes.wordpress.com/about/> (acessado em dezembro de 2024).

19 BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984; p. 121.

importantes para as suas pretensões empíricas, que visam a “literalmente uma emanção do referente”¹⁹, uma manifestação do real como inscrição da interseção entre percepção, técnica e mundo. Ora, “toda técnica é ‘técnica do corpo’”²⁰. Assim, antes de uma “sensibilidade da natureza”, vagamente metafísica, ele pretende uma naturalidade do sensível, robustamente fenomenológica, cujo grande ícone foi Paul Cézanne. Como se admite que o sensível corresponde a uma dimensão ontológica irreduzível a conceitos, esse engajamento corporal no mundo, que Krauss converte em fotografia, resulta tão lacônico — ou, como ele mesmo diz, “silencioso” — quanto a pintura daquele “solitário de Aix-en-Provence”.

Ademais da analogia do método ou, melhor, da concretude da fotografia, uma espécie de disciplina reflexiva da visão também é determinante, cujo “dom se conquista pelo exercício, [...] só aprende vendo, só aprende por si mesma”²¹. Ao passo de inúmeras andanças, ao longo de vários anos, a toda parte do mundo, Krauss vem exercitando a visão tal como um peregrino exercita o espírito. A sua viandança, no entanto, está mais próxima da ideia mais abrangente e secular de “jornada existencial”, idedutível da reintrodução na primeira metade do século XX do termo “homo viator” pelo filósofo, dramaturgo e compositor francês Gabriel Honoré Marcel, que aliás influenciou toda uma geração francesa de pensadores da tradição fenomenológico-existencial, como Paul Ricoeur, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Lévinas e o próprio Merleau-Ponty. Nisso, a paisagem de Krauss se distancia, por exemplo, da Land Art, sobretudo, europeia, expressa na prática itinerante fotografada por Richard Long ou, mais notadamente, Hamish Fulton, para o que fora relevante o “ideal do viajante”, que define a condição humana como uma grande jornada de conhecimento e transcendência contínuos, muito frequente na literatura de ascese e recorrente em diversas tradições literárias, filosóficas e teológicas, desde o mundo judaico até o cristão e o muçulmano, geralmente remetendo à errância na pregação dos primeiros apóstolos e evangelistas. Não inteiramente obstante isso, aqui, esse topos do “homo viator” designa uma trajetória individual, claramente meditativa, mas relacionada a uma busca mais hermenêutica do que exegética, mais telúrica do que mística por um lugar mais filosófico do que hierático.

Esse “lugar” não existe a priori, como a Natureza fabulosa do “amœnitas locorum” (lugar ameno) concebido por Cícero ou do escolástico “hortus deliciarum” (jardim das delícias), tão popular durante os séculos XI e XII das grandes peregrinações a Jerusalém, Roma e Santiago de Compostela. Esse “lugar” só existe na fotografia, pois “não é a realidade que as fotos tornam imediatamente acessível, mas sim as imagens”²². Nela, todo lugar é produto do olhar, que lhe confere sentido como i-magem (do latim clássico “in”: dentro, “-māgō”: figura) na forma de paisagem (do latim vulgar e tardio “pagus”: território, “-aticum”: ação). Desde o olhar, lugar é um território acionado como

20 MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: _____. O olho e o espírito, seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a Dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 22.

21 MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: _____. O olho e o espírito, seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a Dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 19.

22 SONTAG, Susan. *Sobre fotografia: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; p. 181.

figura interna. Na palavra medieval germânica "landschaft", por exemplo, a primeira dessa família e fonte direta do neerlandês "landschap", os étimos "land-" e "-schaft" podem ser etimologicamente rastreados até, pelo menos, duas respectivas raízes proto-indo-europeias: "lendh" ou "lend" (terra, solo firme, território habitado...) e "skapi" ou "skafti" (do verbo "scapjan": criar, moldar, formar...). "Land-scape", surgido no inglês apenas tardio, designa literalmente um território formado, criado, inventado, construído. Portanto, paisagem só existe como constructo. O ponto mais alto de Portugal só é a monumental, áspera e terrosa forma triangular na fotografia magenta de Krauss, não em Açores, vulcanicamente erigida sobre um nada pálido de modo tão imediato e ao mesmo tempo tão sólido, definitivo e estrutural quanto alguma "Montagne Sainte-Victoire".

Como todo olhar é situado e corporal, isto é, inseparavelmente encarnado naquilo que olha onde olha enquanto olha, nenhuma dessas fotos oferece exatamente uma representação de cada lugar. A isenção ilustrativa ou descritiva é tão somente ideal e, na prática, inexecutável. Cada foto registra, não apenas um sítio, mas a experiência perceptiva diretamente vivida naquele sítio, por ele moldada, no momento mesmo em que o percebe e o constitui, isto é, que o fotografa. O corpo senciante do fotógrafo jamais está separado da pele sensível do mundo, e vice e versa. Essa copresença reversível é um imperativo, mas não uma evidência. O testemunho fotográfico, então, funciona como uma tomada de consciência, uma vez que, fenomenologicamente, não existe consciência fora da paisagem, assim como não existe paisagem fora da consciência.

Com uma certa indiferença autônoma, cada uma dessas sete experiências convertidas em imagens fotográficas parece a princípio atópica e atemporal, como paisagens de si mesmas, cuja ausência de contexto empresta uma sugestão meio onírica ou quase abstrata. A indicação geográfica, que em geral pode acompanhar cada título, somada ao apuro técnico analógico, que aplaca a virtualização, funciona como um contraponto que garante a realidade e a concretude. Essa hibridez converte cada imagem em um tropo lógico. No caso, mais análogo a uma paralipse, que parece não dizer aquilo que de fato afirma, do que à relação metonímica ou enantiomórfica sugerida em 1967 pelos "non-sites" de Robert Smithson. Sem ser "escultóricas" ou totalmente abstratas como as embalagens de Smithson, as fotos de Krauss também comunicam uma, talvez, mais silenciosa articulação entre sujeito e objeto (fotógrafo + câmera e sítio real; no vocabulário de Merleau-Ponty, "corpo" e "mundo"), que assume vida própria e se torna uma forma própria de discurso (indoor), como a silhueta de um chumaço nebuloso suspenso num degradê dourado ou um inóspito talude esbranquiçado misteriosamente emergente, mas, até certo ponto referenciadas geológica e geograficamente, elas ainda retratam os próprios sítios naturais (outdoor), seja um céu de Lisboa, seja uma praia na Ilha de Maio em Cabo Verde. Ainda fotos, constituem mais estruturas visuais de pensamento do que espetáculos.

20 MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: _____. O olho e o espírito, seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a Dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 22.

21 MERLEAU-PONTY, Maurice. "O olho e o espírito". In: _____. O olho e o espírito, seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a Dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 19.

Os seus significados ou conceitos como paisagem, então, não se encontram totalmente numa precisão ilustrativa (de algum sítio), a qual, apesar da eficiência de execução, nunca está completa; muito menos numa intensidade expressiva (do fotógrafo), a qual, apesar da idiosincrasia, está sempre circunspecta na simplicidade e na retidão.

O seu processo de significação reclama uma espécie de dialética da percepção, na medida em que o seu método de produção depende do quanto a experiência corporal influencia a percepção e a percepção molda a ação do corpo, ou seja, o ato de fotografar. “A visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste [...] a indivisão do senciente[-sensível] e do sentido”²³, isto é, da coextensão corpo-mundo (fotógrafo-sítio) e das estruturas subjacentes (imaginação, intuição..., que formam o horizonte de possibilidades); enfim, a visão de faz lá onde persiste a indivisão do visível e do invisível. Merleau-Ponty chamou essa copropriedade entre a esfera fenomenal e a inteligível de “carne” (“la chair”) e a simultaneidade ou reversibilidade entre elas de “quiasma” (“le chiasme”).

A paisagem silenciosamente carnal de Julien Paul Krauss é, portanto, conceitualmente fenomenológica, porque, de qualidade “chiasmaticí” (χ λ α σ μ α τ ι κ ή, relativo a entrelaçamento) e dimensão topoanalítica (para tomar de empréstimo um termo inventado por Gaston Bachelard), incita a uma reflexão acerca do “vínculo dinâmico entre lugares e pessoas”²⁴, cujo aspecto surge muitas vezes figuradamente rizomático, como na moldura de galhos da luminária lisboeta, nas ervas do espantalho israelense, nas nervuras e nos riscados do pico açoriano, na galhada da orquídea baiana no Brasil ou na própria distribuição cartográfica das fotos na parede de exposição.

De uma ação concreta sobre algo físico (como esculpir madeira ou formar uma ferramenta) a uma ação abstrata em algo intangível (como imaginar um estado, condição ou ideia), a vertiginosa deriva semântica do morfema “skapi”, após o inglês “scape”, se tornou a incrível amplitude conceitual quase ilimitada da qual dispomos hoje para qualquer formação de uma vista, cenário ou ambiente (real ou figurado). Já se falou em “seascape”, “cityscape” ou “streetscape” para cenários concretos; assim como “dreamscape”, “mindscape” ou “ciberscape” para imaginários ou virtuais. James Turrell criou os “Skyspaces”, que funcionam como “skyscapes”, enquanto Raymond Schafer inventou a tão reconhecida “soundscape”. Nesse ritmo, temos “playscape”, “cloudscape”, “nightscape”, “mediascape”, “moonscape”, “jobscape”, “plotscape”, “languagescape”, “timescape”... Inclusive, uma improvável “Californiascape”! Tudo isso poderia estar ementado numa única disciplina oportunamente chamada de “Artscape”²⁵, a qual, aliás, abarcaria a própria “01 DEZEMBRO”.

Na Arquitetura e na Urbanística, propôs-se “interiorscape”, “interscape”, “groundscape” e outros, todos em relação a uma maior ou menor ênfase na integração entre o construído e o natural. O último dos cinco constructos reunidos

23 MERLEAU-PONTY, Maurice. “O olho e o espírito”. In: _____. O olho e o espírito, seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e a Dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Gaivão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 17.

24 KRAUSS, Julien Paul. “The primacy of landscapes”. In: _____. Radiant Scapes. Website. URL: <https://radiantscapes.wordpress.com/about/> (acessado em dezembro de 2024)

25 GALOFARO, Luca. Artscapes: el arte como aproximación al paisaje contemporáneo. Traducción de Maurici Pia y Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

na Fábrica Braço de Prata é um conjunto de dez fotografias minhas, com as quais procuro dar forma visual a cenários completamente construídos, estritamente arquitetônicos e humanos sem, no entanto, nenhuma edificação ou pessoa retratada. O modelo figurativo exclusivo é quase sempre a fachada de algum exemplo anônimo da arquitetura urbana mais ordinária e sem apanágios autorais. Entretanto, o enquadramento e o processamento digital da imagem, usados apenas para sonegar-se, respectivamente, contextos e perspectivas, conferem a cada foto um grafismo algo abstrato e uma mecânica virtualmente expansiva, muito comum às repetição e seriação regulares — no caso, de janelas, esquadrias, sacadas e linhas estruturais — conforme fora amplamente explorado e teorizado pelos artistas chamados de “literalistas” durante os anos de 1960.

Apesar de duas exceções, o resultado são (oito) superfícies diagramáticas, cuja planaridade ortogonal postula uma monumentalidade que independa de seus tamanhos reais e dos objetos representados. Embora os seus aspectos gerais de apreensão, que por fim endereçam os seus significados, ainda se deem no campo visual, como fenômenos, a partir da experiência; afinal, são fotografias; tornadas “quadros”, constituem imagens mais ideais do que retiniais, mais intelectuais do que fenomênicas, mais imaginadas do que experimentadas, pois a força da forma constante estimula a redução eidética. Assim, por analogia, a Gestalt sugerida é tão espiritual quanto formal, uma vez que a contraparte já não é especificamente a indústria e o seu espaço hiperfuncional, pragmático e irrefletido, como fora para a geração heroica dos sessenta, mas, digamos, uma anomia mais genérica e o seu tempo ultranarrativo, fragmentado e irrepresentável. A disposição propositalmente harmoniosa, contemplativa e catedralícia pretendida por essas imagens fotográficas, então, procura no fenômeno do pastiche das incorporadoras, ícone do pós-modernismo desde a revolução arquitetônica na década de 1980 e horizonte dominante da visão urbana, um todo significativo que, embora tácito, transcenda a aparência comezinha da cidade e a peculiaridade da experiência individual, embora como aporia: uma paisagem do intelecto, uma espécie de “noumenonscape”.

Em suma, trata-se da representação fotográfica de razões aritméticas constantes inferidas da paisagem arquitetônica cotidiana da construção civil comercial, cujas regularidade, estabilidade e previsibilidade — ou monotonia — são sutilmente animadas por algum elemento modulador, que pode ser ostensivo como uma sequência irregular de ares condicionados caquéticos no Rio de Janeiro ou de áreas de serviço indiscretas em Lisboa, ou furtivo como uma solitária janela aberta, uma luminária interposta ou um rasgo de céu. Mais exatamente, trata-se da figuração fotológica de um espaço canônico em geral sincopado, em que a eventual dissonância rítmica de pequenos lapsos ou acentos tonificam o sentimento de unidade por eles mesmos quebrada, de um modo relativamente alusivo à ordem do aparecimento, conforme Roland Barthes atribuiu ao que chamou de “punctum”.

Essa estética fotográfica monumentalista e gestáltica surgida entre precursores norte-americanos e alemães dos anos de 1920 e 30, muito provavelmente, encontrou a sua mais relevante expressão na apelidada “Escola de Fotografia de Düsseldorf”, formada pelo grupo de ex-alunos de Bernhard ‘Bernd’ e Hilla Becher na Academia de Arte de Düsseldorf entre 1976 e 1996, como Axel Hütte, Jörg Sasse, Thomas Struth, Candida Höfer, Andreas Gursky, o mais famoso, e vários outros. A partir das “Becher-Klassen”, uma nova objetividade falsamente documental e atraída

pelo arquitetônico mosaico da vida pós-moderna se diversifica desde as massivas montagens de Gursky até as mais recentes e jocosas fachadas animadas com inteligência artificial pela jovem e bem-sucedida artista russa radicada na Holanda Toma Gerzha. Embora constitua uma referência inegável, o tema da “complexidade organizada” associado à desobrigação da competência da verdade na fotografia serve, para Gursky, a uma crítica adjacente do mundo do consumo e, para Gerzha, a uma anamnese pós-soviética, por suposto, ausentes na minha fotografia. Assim como Torres não fotografa a “faixa da morte”, mas aquilo que ela chamou de “entre”, eu não fotografo prédios ou locais, tampouco juízos. A paisagem gestáltica que tento construir, mesmo deduzida do fracionamento urbano comumente caracterizado como caótico e secular, procura ser ascética e contemplativa, porque, de qualidade “nooumenikós” (νοοουμενικός, relativo ao que é pensado ou concebido) e dimensão metafísica, propõe um olhar essencialista que, diferente do “flâneur”, prioriza o intencional.

Quando foi convidado para “Identifications”, o bipartido Alighiero Boetti, ainda sem o “e”, fez uma escolha, no mínimo (e literalmente), excêntrica. No outono de 1970, ele se deixou filmar no Kunstverein de Hannover pelas costas enquanto escrevia simultaneamente com cada mão, de pé contra uma parede branca, a frase “quinta-feira, vinte e quatro de setembro de mil novecentos e setenta”. A partir do centro simétrico dado pela posição de sua cabeça, anotou da esquerda para a direita com a mão destra e da direita para a esquerda com a canhota. Dois anos depois, numa entrevista à crítica Mirella Bandini, Alighiero e Boetti justificou a sua performance filmada afirmando que “as datas têm justamente essa beleza, quanto mais o tempo passa, mais bonitas ficam”²⁶. Decerto, a escritura parológica²⁷ de “01 DEZEMBRO” precisa da duração que qualquer data ou paisagem exige.

Assim juntadas, as cinco construções de cenários — existenciais, psicológicos, sociais, fenomenológicos e metafísicos — inscrevem uma sexta, tão fragmentada e polissêmica quanto a própria ideia de paisagem e, ao mesmo tempo, tão integrada e derivativa quanto os pontos soltos de um fractal, por exemplo, cuja coesão lógica se deu aqui, não por indução matemática ou empírica, senão em torno de uma força de indução eminentemente afetiva, de base ética, cuja autoridade extrapola estilos, linguagens, poéticas e, sobretudo, liberta de ideologemas de momento.

Ademais da ideia de paisagem, um aglutinante de superfície, talvez, haja uma outra conexão mais subterrânea e poderosa que garante a integridade dessa rede não hierárquica e descentrada de cinco propostas artísticas tão diversas. Para que existissem, primeiro, “Land Art” e, logo depois, “Identifications”, um catalisador decisivo e em geral desprezado pela literatura especializada foi a amizade e a deferência dos mais de trinta artistas e cocuradores

26 AMMANN, J. Alighiero Boetti (1965-1994). Catalogo della mostra. Torino: Mazzotta, 1996; p. 200.

27 De modo específico e alternativo ao sentido dado por Aristóteles e Kant, Lyotard propôs que paralogia diz respeito a um tipo de raciocínio ou pequena narrativa (proposição) que escapa às regras pré-estabelecidas de uma grande narrativa dominante ou narrativas pretendentes ao domínio, como preceitos religiosos, dogmas filosóficos, paradigmas científicos ou agendas ideológicas. Diferentemente de um consenso estável e universal, a paralogia sugere a possibilidade de consensos locais, provisórios e criativos, que emergem no contexto de uma pluralidade circunstancial de discursos e perspectivas que não pode, não deve ou não pretende se tornar universalmente consequente.

norte-americanos, alemães, britânicos, holandeses, franceses e italianos pelo visionário Gerry Schum. Para que “01 DEZEMBRO” tenha subsistido como um organismo dispersamente coeso, como unidade na diversidade, um tipo de ponto invisível alinhavou delicadamente a tessitura matizada de seu “patchwork”: o profundo afeto e o respeito compartilhado pelo discreto charme da “sympathía” de Lando [do grego “sympatheia” (σ υ μ π ά θ ε ι α); syn (σ ύ ν): junto, com + pathos (π ά θ ο ς): sentimento, paixão]. O carioca Waldir Barreto (eu), a cearense Cláudia Colares, a pernambucana radicada em Berlim Sueli Torres e o francês Julien- Paul Krauss sequer se conhecem! No entanto, comungam em Lando.

Para filósofos como David Hume e Adam Smith, por exemplo, a simpatia era a base desejada para as relações humanas e a moralidade, o princípio da comunhão. Mesmo Aristóteles já descrevia a pólis como uma grande associação de estranhos, uma “koinonía politiké”, cuja mesma palavra derivada de “koinós” (comum ou compartilhado), no Novo Testamento (Atos 2:42), seria séculos depois transliterada para o latim “communio” (com-: junto + munis/munio: ofício, dádiva). Desde muito antes da sua relevância religiosa, o sentido original de comunhão designa uma união sem a supressão das individualidades, cujo “compromisso extraordinário do Outro com o terceiro exige o controle [...] e, fora da anarquia, a busca de um princípio”²⁸, de um elemento fundante das relações humanas, desde um tratado geopolítico até uma exposição de arte. Conforme se mencionou acima, Lyotard achava que esse princípio deveria sempre ter a forma valorizada de histórias e experiências locais e subjetivas sob contextos específicos e temporários, as quais, mesmo díspares ou até antagônicas, segundo ele, acabam se conectando à maneira como as relações amorosas são espontaneamente construídas e vividas. Ninguém tratou desse tema como o filósofo lituano radicado francês Emmanuel Lévinas. Para ele, o próprio conceito de Amor é o princípio mesmo constituinte e soberano de uma ética da alteridade. Sugeriu, inclusive, a substituição do paradigma filosófico do amor pela sabedoria por uma “sabedoria do amor”. Não acho que seja exagero dizer, então, que esse conceito, isto é, esse Amor, com o qual Lévinas repreendeu Martin Heidegger, em torno e a partir da sabedoria de Lando, constituiu de fato a paisagem de “01 DEZEMBRO” como uma verdadeira estética da alteridade, que o abraço comunitário da Fábrica, em Lisboa, prateou.

Waldir Barreto

28 LÉVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* [1974]. Paris: Le Livre de Poche, 2004; p. 251.

Lando

Orlando da Rosa Faria nasceu em Vitória ES, Brasil, em 1957
Licenciado em Artes Plásticas/arte-educação (UFES)
Especialista em Políticas Públicas (UFES)
Especialista em Conservação de bens culturais Móveis (UFRJ)
Especialista em História da Arte e Arquitetura no Brasil (PUC-Rio)
Mestre em História Social da Cultura (PUC-Rio)
Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Com tempo e espaço criativos divididos entre Brasil e Portugal, Lando, desde os anos 1980, produz uma obra vasta, significativa e variada, que vai da pintura ao vídeo, da fotografia à instalação.

Cursou oficinas na EAV do parque Laje. Foi professor no Centro de Artes da UFES. Acumula exposições nas cidades de Vitória, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Curitiba, Santiago, Berkeley, Cardiff, Berlim, Paris, Marselha, Florença, Granada, Bolonha, Lods, Lisboa, Wellington, entre outras.

www.instagram.com/orlandodarosafaria

Suely Torres

Nasceu em Recife PE, Brasil em 1962
É uma artista visual que trabalha com fotografia, videoarte e colagem.
Estudou Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Desde 1988, reside e trabalha em Berlim, onde fez mestrado em Estudos Latino-Americanos na Freie Universität Berlin. Se especializou em Curadoria de Arte na Universität der Künste. Ela investiga a fotografia como uma forma de comunicação entre culturas. Sua relação com ela não parte de um interesse técnico, mas de um interesse orgânico. A câmera tem um propósito, da mesma forma que um pincel, um lápis ou qualquer outro material.

Suely Torres analisa as imagens de um ponto de vista literário. Seu interesse por imagens decorre do fato de que uma infinidade de manifestações literárias é expressa em pinturas, cinema, desenhos e fotografias. Suas fotografias foram publicadas em revistas e jornais nacionais e internacionais.

No momento é mestranda na universidade de arte de Berlim UDK.

www.flickr.com/photos/152638231@N05/

Waldir Baretto

Nascido no Rio de Janeiro RJ, Brasil, em 1961

O biólogo, arqueólogo e historiador da arte Waldir Barreto vem alternando, desde 1990, as atividades como fotógrafo, curador e, desde 2004, professor de Arte Contemporânea.

Como curador, organizou coletivas e individuais de arte contemporânea e grafite em várias cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Goiânia, Salvador, Belo Horizonte e Cidade do México.

Além de ter criado e coordenado por dois anos no centro-oeste do país um dos maiores salões de arte brasileiros deste século, com média de dez mil inscritos e quarenta mil visitantes.

Foi diretor do Museu Bispo do Rosario no Rio e do Museu de Arte de Goiânia em Goiás; e também participou de exposições coletivas e individuais de fotografia em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Frankfurt, Goiânia, Ribeirão Preto, Vitória e Almería, na Espanha.

www.instagram.com/barretowaldir

Julien Paul Krauss

É designer gráfico e fotógrafo autodidata. Nasceu na França, em 1972. Se formou em Letras na Universidade de Rennes II. Estudou Comunicação Visual na ESUP Bretagne.

Os primeiros passos na fotografia foram fotografar amigos em Bretanha, na natureza, ao ar livre. Trabalhou como designer gráfico nos anos 90.

A partir de 2001 começou a viajar amiúde pela Europa, América do Norte, Médio Oriente e América Latina. Dedicado à tradição analógica da fotografia, utiliza vários tipos de máquinas fotográficas de diferentes formatos.

Várias residências fotográficas levaram-no a distintos destinos de Europa, das Americas a África e Ásia.

Expôs as suas fotografias em França e em Portugal.

Produziu alguns livros artísticos, fanzines fotográficos e edições numeradas que exploram a nossa relação com o mundo natural e o construído pelo homem.

www.radiantscapes.wordpress.com

www.cargocollective.com/imaginat

Claudia Colares

É desenhista autodidata e Bacharela em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Nasceu em Fortaleza CE, Brasil, em 1968.

Entre 2010 e 2014 desenvolveu estudos de desenho, cerâmica, escultura, gravura, história da arte e artes da performance no Centro de Artes da UFES.

Fez exposições individuais nas cidades de Fortaleza, Camocim, Vitória, São Paulo (Brasil), Copenhague (Dinamarca), Huesca e Zaragoza (Espanha), Bedous e Pau (França), e exposições coletivas em Paris, Lisboa, Lódz, Porto, Bolonha, Florença e Granada.

Atualmente, Claudia Colares vive e trabalha em Portugal.

O país onde toda a experiência vivida nas diversas fases da vida, tem sido relevante para a artista potencializar suas inquietações com a cultura através da pintura e descobrir outras abordagens, desenvolver um estilo próprio que marca uma trajetória em permanente transformação.

Isso também apresentando novas descobertas, que a colocam num lugar singular no contexto da pintura contemporânea.

Claudia tensiona a relação entre figura e fundo através do jogo de sombras projetadas, mas estrategicamente, aplaina as formas, criando, com as áreas de alto contraste de cor, ambiguidades visuais que fazem pulsar a pintura.

Tudo na pintura é afirmativo, autônomo, literal. Superfície, tinta, invenção.

www.instagram.com/claudia.colares/

