

Aproximar-nos do Caos

[com umas lentes que permitam ver melhor o que isso é]

O vocábulo caos assume hoje múltiplos significados dependendo do contexto em que é aplicado. Foi inicialmente descrito por Hesíodo, na obra *Teogonia*, datada do século VIII a.C., como sendo o vazio causado pela separação entre a Terra e o Céu a partir do momento de emergência do Cosmos. Etimologicamente provém do Grego *Khaos*, que quer dizer abismo, vazio, vasto - o que se abre largamente -, no entanto é utilizado de forma corrente associado a estados de confusão, desordem e perturbação. Na Física moderna tem direito a uma Teoria que o define como a instabilidade e imprevisibilidade que pode acontecer em sistemas complexos rigorosamente deterministas.

No livro “*O que é a Filosofia?*” Gilles Deleuze e Félix Guattari definem três dimensões do Pensamento - a Filosofia, a Ciência e a Arte. Para os autores a Filosofia cria conceitos, a Ciência conhecimento e a Arte afectos e sensações. Defendem que todo o pensamento é relação com o caos e que pensar é dar-lhe consistência. O caos será, portanto, um virtual que é simultaneamente nascimento e esvaziamento de todas as formas possíveis. Assim, e neste contexto, a Arte, sendo uma dimensão do pensamento, terá também ela uma estreita relação com o caos.

Actualmente as sociedades ocidentais vivem obcecadas com a normalização, a padronização - com a rejeição do que é diferente, disruptivo, heterogéneo -, numa tentativa, muitas vezes desesperada, de impor uma ordem que nos afaste do caos. Mas, fugir do caos é impossível, uma vez que este é o início de tudo e está em todo o lado. Segundo Deleuze e Guattari “só a morte vence o caos, só não há caos quando não há nada” e será da convivência com o caos que sairão as possibilidades criativas. “A Arte mergulha no caos para extrair obras, movimentos que eternizam o virtual, os acontecimentos, as forças que nos constituem”, ainda segundo Deleuze e Guattari. Indo muitas vezes em sentido contrário à normalização e à padronização de conceitos, a Arte, e em especial a arte contemporânea, procura a provocação, a perturbação e a disrupção, numa tentativa de abalar essa ordem habitual das coisas, alimentando-se desta forma do caos como energia, força motriz, que permite ao artista a criação de algo novo. Segundo

José Gil “toda a obra de arte, mesmo quando visa reproduzir o mais fielmente possível um original, traz consigo qualquer coisa de novo” e “por pouco que se procure qualquer coisa de novo, o estado mental do artista tende para o caos”. Poderá então o pensamento de Nietzsche, de que “é preciso o caos para que brote uma estrela”, aplicar-se também à arte? Serão então estas forças e estes movimentos caóticos os geradores e potenciadores das obras de arte e os artistas os sujeitos que as materializam?

E se o artista, pela sua própria condição, consegue perceber essa energia, esse todo e simultaneamente o nada, e o transforma em obra criativa, poderá a própria obra ser vista como uma lente que nos permite, a nós público, fazer um movimento de aproximação, de forma a perceber afinal que caos é esse?

Na sua série “3ª - retratos de uma viagem ao interior”, da qual fazem parte as fotografias “Diana” e “Janela” que integram esta exposição, João Paulo Barrinha procura mais a forma como vê a realidade, do que a realidade em si. As suas imagens reflectem, deste modo, as suas miragens - representações, muitas vezes surreais, dos seus sonhos e das suas memórias. Se uma imagem é [uma] memória, apenas poderá ser a do seu autor.

Como afirmou Agustina Bessa-Luís, as memórias “aparecem-nos já no estado adulto e prontas a procriar. Porque as memórias procriam como se fossem pessoas vivas” e, talvez por essa razão, muitas vezes se nos apresentem desordenadas, justapostas e caóticas.

Para Paul Klee, a “Arte não reproduz o visível, ela torna visível” e, nesse contexto, a fotografia enquanto veículo de expressão artística não será uma mera reprodução da realidade. No exacto momento em que o autor produz uma imagem esta representará algo pré-existente, mas que não existe mais, podendo até, de uma certa forma, nunca ter existido – pois esta apresenta-se como imagem visível daquilo que o autor percebeu num determinado espaço | tempo. Paraphrasing José Gil - “Porque [e como] é que o eco do mundo em mim conduz a um eco visível desse eco, produzindo a imagem ou o objecto de arte?”. Philippe Dubois refere, no seu livro “O Ato Fotográfico”, “a foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma acção, o resultado de um fazer e de um saber fazer, uma figura de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objecto

finito) [...]”. Para o autor uma fotografia é uma imagem-acto, contemplando não apenas o acto da tomada da mesma, mas também o acto da sua contemplação.

Aquilo que vemos quando olhamos para uma imagem fotográfica é a realidade ou uma representação dessa mesma realidade, cuja interpretação depende tanto do olhar do autor como da sensibilidade [e da capacidade interpretativa] de quem a vê/lê?

Quando olhamos para o trabalho “Território e Caos”, de Raúl Salas, somos transportados para um imaginário abstracto. Nas suas imagens, o autor explora a essência do caos através de impossibilidades, criando territórios e tempos fictícios que co-habitam numa espécie de contínuo espaço-tempo (*wormhole*), induzindo um conflito de ordem. São fragmentos de tempos passados e presentes, vestígios de sociedades humanas antigas que convergem na sua obra, numa espécie de narrativa onírica cuja desconstrução implica tempo, imersão e proximidade ou, bem pelo contrário, afastamento e abstracção - essa é a escolha que caberá ao público.

Derivamos agora da sinonímia corrente do Caos, como desordem, confusão, perturbação e convocamos o Caos como um espaço criativo de incerteza(s), onde acontecimentos espontâneos, o improvisado e o imprevisível podem ocorrer. Encaramos o Caos como uma oportunidade. Abrimos espaço para que a criatividade se manifeste numa possível interpretação do vazio entre Terra e Céu, cartografando energia, matéria e elementos.

Desde os anos 60 que o número de artistas que trabalham com mapas cresceu exponencialmente ao reconhecerem na cartografia um enorme potencial artístico, ora no mapeamento dum mundo potencialmente imaginário, ora na manipulação visual da informação. Os mapas são selectivos relativamente aquilo que representam e fazem sobressair as diferenças entre o conhecimento colectivo e a experiência individual. Na verdade a cartografia, do ponto de vista artístico, congrega em si a possibilidade de revelar a forma como nos relacionamos com certas paisagens, ou a memória de uma experiência individual para a qual somos convocados. Nessa medida são eles próprios um mapeamento do nosso caos interior.

Ana João Romana (em colaboração e com referência à obra de Susana Anágua exposta em 2014 na *Carpe Diem*) e João Vasco, apesar dos seus distintos percursos e influências, convergem nesta exposição na utilização da cartografia para

operacionalizarem discursos artísticos centrados em energia e matéria, luz e terra.

A luz da cidade de Lisboa funciona como sujeito explícito da obra “18° abaixo do horizonte” de Ana João Romana, onde a luz é abordada de uma forma latente, mas carece de luz presente para que se revele. Curiosamente, as estrelas de sexta magnitude apenas podem ser vistas à vista desarmada, com o disco solar 18° abaixo da linha do horizonte. O Caos encontra na beleza e minimalismo da obra e nas correlações que esta estabelece, a ordem que preenche o vazio entre a Terra e o Céu. “18° abaixo do horizonte”, o crepúsculo astronómico, é assim uma porta aberta para a luz que brilha sobre nós.

No minimalismo de “18° abaixo do horizonte” não parece ainda difícil encontrar correlações com a obra de Olafur Eliasson, designadamente, “Daylight Map”, de 2005. Este mapa é uma representação em tempo real das condições de luz globais do planeta, usando tubos de néon. Luz, condição essencial para a existência de vida - luz como metáfora de vida.

Por seu lado, a prática artística de João Vasco é alicerçada na fotografia documental e numa certa antropologia visual, que o autor utiliza como veículo gerador de consciência social. Em “Unidade Convulsa”, que agora apresenta, o autor faz emergir o seu *background* académico como geógrafo e invoca a cartografia como testemunho, uma memória da sua própria experiência, do seu caminho no mapeamento do Caos, que muito para além de ser geofísico, é intrinsecamente interior. As rochas magmáticas, elas próprias um produto do Caos, reclamam uma analogia entre a sua natural dureza e origem tumultuosa, com a própria existência e situação do autor.

Assumindo-se como documentador da paisagem, a obra que João Vasco agora produz convida o espectador a envolver-se num jogo de conformidades entre o que aparenta ser um mapa de trilhos (ou o esqueleto de um mapa), percorridos ou não, e a evocação de uma arte inscrita em pedra há milénios atrás, paleolítica. A pertinência do trabalho do autor, está na recorrente interpelação do espectador à urgência e necessidade de recuar a um tempo para lá da memória, para nele suscitar interrogações e tomadas de consciência, em última análise, sobre o futuro que construímos.

Tendo acima mencionado o trabalho de Olafur Eliasson a propósito de “18° abaixo do horizonte” de Ana João Romana, é para nós quase obrigatório que aqui se evoque novamente a obra de Eliasson, para encontrar em “Unidade Convulsa” pontos de contacto com sua “Cartographic series III”, de 2004, no uso da paisagem para a construção de mapas.

“18º abaixo do horizonte” e “Unidade Convulsa” são filhos do Caos, urdidos na ordem da energia e matéria que invocam. O silêncio é a lente que permite a leitura da organização caórdica dos tempos modernos e a incertitude no futuro.

Entramos agora na obra "Self" de Elsa Figueiredo, no seu caos, pelo lado [mais] escuro à procura da claridade - sendo que ali não se conseguia Ver quase nada -, como quando se busca, se desejamos Ver melhor, compreender plenamente o que ali se encontra expresso.

Talvez precisemos de silêncio para melhor Ver e Entrar neste caos, para encontrar o túnel que nos leva até à luz. Também aqui, como nos trabalhos de Ana João Romana e João Vasco, o silêncio será a lente que nos ajudará a entrar na pele da(o) outra(o) e melhor compreender o que expressa a autora. O silêncio pode ser condição essencial para uma melhor concentração, diminuindo as interferências ruidosas da própria mente.

Precisamos de espaço, tempo e silêncio para finalmente acabarmos consciencializando o nosso próprio caos, tantas vezes vivido, em tempos de mudança. Como nos diz Harmonia Sunim “Conhecemos o mundo através da nossa mente [...] e ela é muitas vezes ruidosa, [tal como] o mundo também o é. O silêncio é o instrumento de construção, é uma lente, uma alavanca” - será, eventualmente, uma força que nos aproxima do caos, para Ver melhor, numa procura constante daquilo em que falhamos ou, parafraseando a autora, “é através da busca constante daquilo em que falhamos e daquilo que nos faz falta, do vazio por preencher, que caímos muitas vezes no Caos”.

"Será esse mesmo Caos que observado pela lente da abstracção, gera uma força impulsionadora, que nos leva a [desejar] construir, desconstruir e interagir, por forma a que encontremos forças muitas vezes inimagináveis, que nos fazem avançar em direcção aos nossos sonhos e à liberdade tantas vezes desejada.”

Assim nasce este desejo, este perpétuo processo de construção e reconstrução interna, esta procura de sentido, ou segundo as palavras de João Tordo, “criamos para preencher o vazio interno que existe nos nossos corações; criamos para fazer sentido [d]o que nunca teve nem terá sentido”.

Convocamos novamente José Gil, autor involuntário do título desta exposição - extraído de uma entrevista do filósofo à imprensa - para equacionar a relação entre desejo e caos, evocando o seu livro “*Caos e ritmo*”, onde o autor questiona porque trará o desejo [sempre] consigo uma zona de caos.

Na obra “Mais alto! Mais altos! Sem parar! [Louder! Taller! Non-Stop!]”, de Mário Azevedo, o desejo humano é entendido como um poder destruidor da Natureza - uma força que atenta contra o passado natural, o pré-existente -, uma contínua procura do novo que ameaça o que está sedimentado.

À questão inicial, sobre a relação inevitável entre desejo e caos, responde José Gil que o desejo é “feito de caos e de [demasiada] força”. O homem, instalador de conflito, gere as suas forças interiores na tentativa de encontrar soluções, - assim é, no quotidiano bem como na prática artística.

Na obra apresentada nesta exposição, o autor adopta a estratégia de criar um diálogo conflituoso entre duas imagens, a primeira protagonizando um universo onde não reina a ordem, onde não há harmonia – uma imagem de caos e ritmo –, e a outra, mais enigmática, com uma luz interferente e apresentando-se tecnicamente queimada, que remete para um olhar disruptivo sobre o Natural. A este [falso] díptico acrescentou Mário Azevedo uma dimensão auditiva, cuja criteriosa banda sonora a escutar em registo imersivo, ela própria oscilando entre caos e harmonia, cria uma nova ligação entre imagens, agudizando inevitavelmente o referido conflito.

Em concordância com José Gil, reafirmamos que “a zona de caos se apega ao desejo que a transforma em força de criação”, equação mais do que perfeita para formular a(s) necessidade(s) criativa(s) de Mário Azevedo, como de tantos outros autores.

Equacionando o crescente interesse, na abordagem artística contemporânea, pela conflituosa dicotomia Público versus Privado, com tónica nos conceitos de Liberdade e Transgressão, abordamos agora as obras “Ceridween” de Ludmila Queirós e “Paisagem-Passagem” de Carlos Dias, elegendo a transgressão como peça nuclear do discurso que as une.

Na citada obra, Carlos Dias aborda o próprio acto criativo como transgressão, sem regras, algo bem patente no manifesto do movimento Lomográfico que o autor adopta como fundamento do trabalho que agora apresenta. No caso do projecto da Ludmila Queirós, extraído de um corpo de trabalho maior que intitulou de “Terra Sem Sombra”, a transgressão é corporizada através do olhar do espectador, testemunha (in)voluntária dos seus registos/testemunhos que alimentam o jogo deliberado de diluição do espaço/acto público e privado.

Sendo o acto criativo muitas vezes equacionado enquanto sinónimo de Liberdade, existe, na prática de Carlos Dias, uma criação que alimenta a transgressão ao produzir

imagens num não-lugar, quebrando as regras de segurança impostas e fotografando à revelia, num acto impulsivo e espontâneo. Sendo o local das tomadas de vista um aeroporto, um espaço onde se instala a dúvida entre as fronteiras entre público e privado, cria-se uma obra artística num espaço [declarado] privado onde, por operacionalidade, se tem um conjunto de acções que são de natureza pública.

Tomando como um dos lugares do espectador a dimensão inequívoca do direito à fruição, existe, na obra de Ludmila Queirós que aqui se apresenta, um espectador-receptor que transgride quando observa, quando frui, através de um ecrã, o objecto resultante do seu acto criativo, ambigualmente localizado num espaço-fronteira entre as dimensões públicas e privadas da sua própria vida. Esta fruição é alimentada pelo desejo, pela enorme curiosidade humana, potenciada pelo dispositivo escolhido pela autora, que auxilia, moralmente, a quebrar a barreira ética do que é privado tornando-o público. O meio utilizado para exhibir a referida obra, que não esquece a introdução de uma lente/lupa para aumentar a escala de visualização das imagens, agudiza assim a diferença entre a dimensão pública e privada, uma vez que a difusão através de um ecrã, habitualmente associada a um acto público, disponibiliza a obra resultante de um conjunto de acções do foro íntimo e privado.

Como afirmou Gérard Castello-Lopes, no seu livro “Reflexões Sobre Fotografia – Eu, A Fotografia, Os Outros”, numa análise sobre a natureza do Olhar – reforçando assim a dimensão de desordem e perturbação que José Gil declara contida no caos do acto criativo -, “[...] A nossa cultura está impregnada de uma ligação entre o delito e o olhar.”

Recuando momentaneamente até às primeiras representações gráficas realizadas pelo homem – as pinturas rupestres – podemos invocar provas documentais da utilização de máscaras desde os nossos primórdios, remontando o seu uso à representação de cabeças de animais em rituais primitivos, provavelmente, para invocação de algum poder misterioso.

Parece hoje seguro afirmar que alguma arte contemporânea bebeu nas fontes da arte primitiva africana e pré-colombiana. Por exemplo, Pablo Picasso, na primeira pintura cubista, *Les Femmes d'Alger (O Jovem)*, apresenta personagens que possuem máscaras africanas no lugar dos rostos. Segundo Carol Strickland, no seu livro “*Arte Comentada Da Pré-História Ao Pós-Moderno*”, publicado em 1999, muitos outros artistas e movimentos de ruptura foram afectados pela arte das máscaras das sociedades pré-industriais.

O que une as obras “The true face” de Ana Botelho e “Paintball field” de paula roush, aqui apresentadas, e que, nas suas múltiplas acepções, simultaneamente as separa, é a antítese da face humana, em alguns dos inúmeros significados que lhe são atribuídos: a máscara. A máscara, física ou psicológica, - esse outro eu – que permite ao seu utilizador, o mascarado, dissimular a sua identidade, transformando a sua aparência, através da sua evidente função de adaptação social.

Na obra, agora aqui exposta, paula roush criou “um cenário de batalha onde uma criatura surreal com uma máscara de cortiça - a mesma usada nas aldeias durante o carnaval - parece ser caçada pelos outros jogadores.” Segundo a autora, que compara dois tempos, o das aldeias montanhosas agora abandonadas (um tempo-menos-presente) e um tempo tecnológico (um tempo-mais-futuro), em “Paintball Field”, “a presença da máscara transfere o tempo [...] para um tempo mais etnográfico associado à condição cultural primitiva e “crua”, com todas as conotações de apropriação e mistificação da chamada “cultura camponesa” que resultou na sua colonização”. A máscara, e a de Carnaval em particular, permite ao personagem perder a sua individualidade quotidiana e experimentar um sentido elevado de unidade social ou colectiva. “Paintball field”, enquanto jogo de disfarces, ironiza o jogo da guerra e expõe, segundo a autora, “a glorificação da morte implícita na narrativa do jogo”. Contudo, neste jogo, além da referida criatura, todos os outros intervenientes usam máscara. É, na verdade, um jogo de máscaras - a máscara como artefacto para resguardo do rosto em situações de guerra.

Sendo certo que apenas a criatura, protagonista da acção, usa a máscara carnavalesca, a verdade é todos os intervenientes no jogo usam a máscara como mecanismo de defesa e ocultação. Todos desempenham um papel, numa outra pele e identidade - a de caçadores e de presa, como num conflito real.

Na guerra perde-se a individualidade e estabelecem-se regras indiscutíveis de formação de um corpo colectivo. A guerra despersonaliza, a máscara uniformiza, impede a distinção, impossibilita o (re)conhecimento do sujeito, tornando todos numa espécie de soldado desconhecido mas ao qual se reconhecem as qualidades que cada membro do grupo é suposto ostentar. A máscara anula o individuo e legitima o grupo e as suas acções, a coberto do anonimato, e essa é uma das premissas obrigatórias do conflito.

A máscara, em contexto de guerra, exige que a personalidade do sujeito não interfira nas suas acções ou no que elas representam. Joel Peter-Witkin usou máscaras, em

muitas das suas obras fotográficas, a fim de evitar que a personalidade do sujeito interferisse no significado da imagem que criava.

Em “The Mask Series”, Inge Morath e Saul Steinberg usaram máscaras para libertar o sujeito da sua identidade social, vestindo-o de anonimato, embora criando outras personagens. Citando Michel Butor e Harold Rosenberg, no livro “Saul Steinberg, *Le Masque*” - “Uma máscara representa o modo como as pessoas querem aparecer, o que elas querem ser. A vida da pessoa humana poderia dividir-se em duas partes: a sua vida emocional, física, íntima, e a sua vida política e mundana, na qual vê outras pessoas e em que tem que aparecer constantemente sob uma forma esperada. A pessoa deveria ter sempre a mesma cara e a mesma expressão de modo a transmitir segurança às pessoas com quem se encontra. As pessoas ficam em pânico se alguém já não se parece com o que era, se perde peso ou se engorda.”*

“Paintball field” sugere, para além da ironia subjacente, uma séria reflexão sobre as acções humanas, tendo na guerra um gatilho do Caos e um pressuposto de desumanização.

Por seu lado, a narrativa construída por Ana Botelho, em “The true face”, utiliza a máscara para discursar sobre um Caos interior, na continuidade da reflexão pessoal que a autora havia iniciado, em “Há dias que gosto mais do que outros”, publicado em 2018, e que não versando uma guerra de todos os Homens, aborda um conflito intrinsecamente seu.

Na obra de Ana Botelho há uma interrogação do eu, um confronto latente entre o ser e o parecer, causador de desconforto e, em última análise, gerador de um outro eu. A personagem das suas fotografias é uma presença passiva que vê e ouve, mas que não se exprime foneticamente e não se revela. Na verdade, a máscara de Ana Botelho oculta mas também indicia uma presença vigilante. Numa das imagens, o olho direito da personagem é visível e vê. Na outra fotografia o ouvido aparece a descoberto, sendo possível inferir as suas plenas capacidades auditivas. Parece aqui estabelecer-se uma relação de ambiguidade entre a máscara e a identidade do indivíduo - não há nenhuma máscara inteiramente falsa.

Introduzindo a sua obra com uma citação de André Berthiaume, “We all wear masks, and the time comes when we cannot remove them without removing some of our own skin”, a autora remete-nos para uma significação mais profunda das suas imagens: o uso persistente da máscara transfere para a personagem [pele] as características que a distinguem desta, criando um outro personagem, uma segunda pele, que não parece

estar muito distante do que realmente é. A máscara serve também para a assunção de papéis estereotipados. No homem moderno o disfarce é assumido para combater um estado de medo e de fragilidade, existindo uma clara cisão entre o ser e o parecer. As imagens de Ana Botelho invocam essa fragilidade, que a máscara disfarça, num contexto relacional incerto e que provoca desconforto. Apenas o jardim que serve de fundo às imagens reanima a personagem.

Reforçando a ideia que a máscara uniformiza, anulando as diferenças, é também esse o sentido que podemos encontrar, associado ao uso da máscara, na obra de Ralph Eugene Meatyard, uma das referências da autora. A máscara de Ana Botelho uniformiza, como uniformizadoras são todas as que diariamente usamos, para nos adaptarmos a determinados ambientes sociais ou para responder à expectativa de outros. O perigo iminente é o de o nosso eu se tornar difuso, entre todos os outros que vão aparecendo na nossa vida, acreditando nós, ilusoriamente, que somos unos. E porque assim é, o verdadeiro rosto [the true face] nunca é revelado.

“The true face” de Ana Botelho e “Paintball field”, de paula roush, abordando o uso da máscara em contextos distintos, estão ancorados em palavras-chave como guerra, alteridade e ilusão. Qualquer uma delas caminha lado a lado com o Caos e, se houvesse lente que permitisse ver melhor o que isso é, seria, sem dúvida, a clarividência dos humanos.

Unidas pela fragmentação da imagem que propõem nas suas obras, Leonor Duarte e Sofia Pereira Santos, encontram na ilusão o mecanismo perfeito para equacionar a natureza do seu olhar, - e a das suas próprias imagens -, para através delas equacionar as diferenças entre representação, ilusão e realismo.

Evocando Jacques Aumont quando, no livro “*A imagem*”, operacionaliza a representação como sendo “o fenómeno mais geral, aquele que permite ao espectador ver “por procuração” uma realidade ausente, que lhe é oferecida na forma de sucedâneo”, a ilusão como “um fenómeno perceptivo e psicológico, que a representação pode produzir, em certas condições psicológicas e culturais bem definidas” e o realismo, por fim, como “um conjunto de regras sociais, que visa reger a relação da representação com o real *para a sociedade que estabelece essas regras*”, será mais simples compreender a dimensão psicológica que as obra “S/ título”, de Leonor Duarte, e “Pode uma suave brisa mudar o mundo?”, de Sofia Pereira Santos, encerram, ainda que essa ilusão não seja a

finalidade, em si mesma, das suas imagens, mas apenas uma das dimensões que estas de algum modo conservaram, de acordo com Jacques Aumont, como “um horizonte virtual, quando não desejável”.

Nas suas imagens existe, deliberadamente, uma evidente negação do realismo, um discurso marginal no que toca às convenções sociais de representação do vivenciado, neste caso das suas experiências de viagem. Afastando-se da fotografia vernacular, prática comum de muitos viajantes, ambas as autoras se movem, com as obras aqui apresentadas, num universo onde a esfera visual dá lugar à esfera do olhar – isto é, onde existe claramente uma definição da intencionalidade e finalidade da visão.

Definindo, sumariamente e de acordo com Jacques Aumont, “o olhar como a dimensão propriamente humana da visão” será inevitável invocar as dimensões psicológicas presentes nas referidas obras de ambas as autoras, aludindo aos conceitos de impermanência e procura que Sofia Pereira Santos elenca no seu artist statement e aos de recriação e regresso que Leonor Duarte elege no seu.

Se a obra de Sofia Pereira Santos opera a sua reflexão evocando o espaço – na verdade um duplo espaço, da maquete do seu fotolivro e do(s) lugar(es) que este representa, – para equacionar a sua necessidade pessoal de permanente procura, já a de Leonor Duarte, na sua dupla natureza pictórica e referencial, elege o tempo, “esse grande escultor” numa breve alusão a Marguerite Yourcenar e Andrei Tarkovsky, como o eixo discursivo que lhe permite reflectir, metaforicamente, sobre a forma como “a natureza se apropria do construído, recriando-o de uma forma que invoca o sagrado.”

Apesar das suas diferenças, é também aqui, na dimensão da recriação, que se voltam a interceptar as obras destas duas autoras - no seu desejo de permanente reinvenção das possibilidades do olhar, usando como pretexto um corpo em perpétua demanda de viagem.

Inevitavelmente imbuídos da “força devastadora do caos [que] varre e destrói os estratos habituais do pensamento, das afecções, da linguagem, provocando um vazio a partir do qual se constrói a singularidade”, mergulhamos uma última vez nas sábias palavras de José Gil em “Caos e ritmo”, conscientes que é “no plano das matérias de expressão, no plano das formas, estruturas, composições que germina o caos” e, sendo este, também, um discurso curatorial elaborado por artistas que reflectem sobre a obra e prática de outros artistas, não resistimos a concluir com uma nova citação do referido livro, “[...] mas é também no espírito e no corpo do artista [que germina o caos], porque

ele habita inteiramente o espaço e o tempo da obra, tal como estes invadem as suas sensações e o seu pensamento. Um plano - de matéria e energia - liga a obra ao artista e, inversamente, o artista à obra. É nele que o caos se instala e se estende. [...]"

Arlindo Pinto | Dora Pinto | Fátima Lopes | Fernando Alves | Paula Arinto | Susana Paiva

Abril 2019

* Tradução livre de Clara Moura a partir do original, em francês.

Ficha artística e técnica

APROXIMAR-NOS DO CAOS [com umas lentes que permitam ver melhor o que isso é]

COORDENAÇÃO

Susana Paiva

AUTORES

Ana Botelho

Carlos Dias

Elsa Figueiredo

João Vasco

Leonor Duarte

Mário Azevedo

Raul Salas

Sofia Pereira Santos

[Autores Convidados]

Ana João Romana

João Paulo Barrinha

Ludmila Queirós

paula roush

CURADORES

Ana Couto

Arlindo Pinto

Dora Pinto

Fátima Lopes

Fernando Alves

Paula Arinto

Rui Esteves [assistência]

PRODUÇÃO

Ana Moreira Silva | direcção

COMUNICAÇÃO

Filipa Assis | direcção

Clara Moura [assistência]