

Sobre superfícies

Josué Mattos

Pessoas familiares ao redor de mesas são atravessadas pela opacidade de paisagens-tempo que escorrem sobre objetos domésticos, mares e cidades. Em movimentos semelhantes à respiração que expande e retrai o mundo, a matéria invasora de cotidianos ofusca o contorno que divide loucura e razão. Sua condição expansiva sublima experiências triviais a cada inalação e exalação. Em algumas imagens, temporais densos devoram formas e vidas com movimentos silenciosos — convocados a comunicar sensações sobre o desconhecido — avançando lenta e constantemente sobre tudo e qualquer coisa. Em outras ocorrências, as mesmas imagens emudecidas interrogam o transcorrer do tempo: “o relógio indica o momento — mas o que indica a eternidade?”.¹ Desde suas primeiras obras, Julia Kater parece tomar emprestada a pergunta elementar de “Canção de mim mesmo” (1855-1881), enquanto investiga o tempo como escultor de matérias impenetráveis, o responsável por experiências espiraladas, capaz de dissolver façanha, riqueza, rumor, deleite e trauma. Em algumas obras, o momento indicado nos relógios se assemelha àquele em que o frio se intensifica quando aparecem as primeiras luzes do sol ao amanhecer. O eterno, por sua vez, é quem desenha incessantemente nos céus. Em seu percurso de pouco mais de uma década, a artista capta a força de fins irreversíveis e posiciona corpos ou seus vestígios diante de coreografias cósmicas a vislumbrar a beleza contida na destruição que faz surgir novos começos. De fato, entre as primeiras imagens que a artista produziu está a série *Diálogos em murmúrios* (2010) [pp. 40-41], com a qual o estranho-familiar é apagado por formas líquidas que caem do céu, consumindo territórios e lembranças fugazes. Disso resulta um esquecimento que paira sobre edificações, feito um véu cuja plasticidade encerra, também, a diversidade de imagens fixadas sobre paredes de um ambiente doméstico. Castelos e paisagens também são tomados pela mesma matéria-tempo que escorre do céu e promove experiências semelhantes ao diálogo com que o cineasta Gaspar Noé inicia *Vortex* (2021): “a vida é um sonho, não é?”, pergunta a mulher, psiquiatra, ao seu marido — que na ocasião produz um livro sobre a relação entre cinema e sonho. “Sim, a vida é ‘um sonho dentro de um sonho’”, responde o homem, que cita Edgar Allan Poe instantes depois de o filme ter sido dedicado a quem testemunha a decomposição do cérebro antes de o coração perecer. Algumas paisagens, na obra de Kater, especialmente aquelas que desaparecem abaixo de véus densos, parecem comunicar essas mesmas realidades: toda superfície recobre outras, assim como a vida faz com os sonhos.

Em *Anos de noite* (2020) [pp. 170-71], vídeo realizado em colaboração com Guilherme Peres, a artista reforça os murmúrios

elaborados dez anos antes, quando céus escorriam de maneira expansiva sobre um castelo medieval [p. 41]. O vídeo faz referência a outro casal fechado em um apartamento, narrativa que deambula em torno de uma “testemunha silenciosa” de passados que crescem “em todas as direções de uma só vez”. Extraída de *Amédée ou Como se livrar dele?* (1954), de Eugène Ionesco, o fragmento refaz o dilema de Amédée e Madeleine e permite o encontro de realidades em diferentes escalas. Em ambiente noturno, a obra se desenrola com ataques na surdina a um cupinzeiro que amplia sua ocupação em solo degradado. A peça narra outros diálogos em murmúrios de um casal que convive por longo tempo com um cadáver mantido dentro de um cômodo de sua casa. Diante das múltiplas hipóteses sobre o corpo morto, que cresce em progressão geométrica junto à família que precisa se desvencilhar dele, Etienne Bierry, um dos atores que viveu Amédée, sublinha o fato de o morto demandar tolerância.² Em uma manhã repleta de gestos triviais, o casal de *Vortex* desperta de uma noite de sono acompanhado de duas pessoas que dialogam em uma emissora de rádio sobre a diferença entre o morto (o corpo) e a morte (a espiritualidade). Neste percurso de uma década, as obras *Diálogos em murmúrios* e *Anos de noite* ritualizam a repetição de pequenas mortes cotidianas e evocam o corpo morto que se transforma em espectro e lembrança.

A impressão em preto e branco de *La Roche* (2018) [p. 33] pertence ao mesmo conjunto de obras. Nela, a artista sugere aparições de corpos-fantasmas com crescimento expansivo ao redor de uma longa mesa, o que leva a considerar parentescos entre o casal que encarna o teatro do absurdo e os recortes inquietantes do ambiente familiar da pequena cidade francesa. Em planos que desfazem escalas reais, algumas silhuetas agigantadas associam a relação entre o estranho-familiar com os cupins de montículos que proliferam em solo com alto índice de acidez. Com isso, o cadáver que cresce em um cômodo na casa de Amédée e Madeleine não difere dos vultos multigeracionais que alimentaram as absurdidades com as quais Ionesco elaborou grande parte de suas narrativas. Inclusive, três anos depois de realizado o vídeo *Breu* (2016) [pp. 162-63], a artista imprimiu e recortou imagens que receberam o mesmo título [p. 37]. Nelas, corpos ausentes feitos de fragmentos de memória dividem os planos com cadeiras vazias empilhadas em ambiente com luminosidade baixa. A mesa coberta com uma toalha branca absorve e rebate a luz que chega ao ambiente, favorecendo a identificação de uma cena que confunde sujeito e objeto. No escuro em que o vídeo se desenrola, com um grupo de pessoas que parecem saídas da peça de teatro, uma voz narra as ações e

indica que nesse lugar não há espaço para o erro. Enquanto a voz de *Breu* anuncia que as pessoas a violentar o chão fértil “não são capazes de fazer nada errado”, elas repetem seus gestos omissos, em busca da retidão e do “bem-feitinho”, sendo encarregadas de destruir a vida com acabamento primoroso. Assim, ao descortinar uma realidade absurda, certamente feita de forma errada, *Breu* ressignifica o que anos mais tarde será repetido pela voz oculta de *O que nos assiste* (2019) [pp. 164-65], um vídeo igualmente acompanhado de gestos que alteram a paisagem e isolam indivíduos. Resultado de colaborações que mantêm uma pessoa isolada ao topo de uma das duas torres verticais vazadas que interrompem a linha de horizonte, a voz que testemunha as possibilidades do fazer interroga os caminhos do público que observa os esforços alheios: “e vocês, chegaram aonde?”

Outra chave de leitura do corpo de obras da artista consiste em considerar quanto a cisão na paisagem tangencia realidades invisíveis. Ao deixar marcas e ampliar vestígios decorrentes de cortes cirúrgicos em ventres celestiais prenhes, cada tiragem e série de céus viabiliza plasticidades impossíveis que se materializam pelo acúmulo de temporalidades múltiplas. Com elas, a artista adiciona horizontes desalinhados aos passados e futuros de céus de diferentes períodos. Para além da capacidade escultórica da imagem presente em grande parte do conjunto de obras da artista, sujeitos e coisas são integrados a formas da natureza — a exemplo da coluna vertebral convexa que ocupa o primeiro plano de uma composição de floresta densa; ou da colina que completa parte de um corpo esguio destituído de membros superiores, no qual a imagem parece revestida de estabilidade conquistada pela espera e iminência de erosão, forças que determinam a identidade dessas entidades. De fato, o pico que completa o corpo firme contra o solo sugere o jorrar de matéria das entranhas da terra e contraria o movimento descendente que recobre castelos, ruas e paisagens oceânicas. Feito raízes fixas ao chão, os pés da mulher cuja parte superior é montanhosa contrapõem forças gravitacionais e estabelecem paralelos com canteiros verdejantes circundados de concreto, os quais acolhem troncos de árvores no centro de seu campo fértil. Nestes exemplos, as imagens parecem geradas depois de sopros cósmicos fazerem algumas copas de árvores caírem ao chão, assim como as nuvens que escorrem feitas cascatas em vias públicas.

Neste contexto, *Horizonte* (2012) [pp. 166-69] faz a cisão de corpos anônimos engolidos parcialmente pela cidade. Enquanto uns são devorados, outros sustentam edificações que cortam seus próprios corpos. Anônimas, em trânsito, as pessoas se movimen-

tam isoladamente, algumas delas a passos largos. Temem o tanto de matéria que as oprime, desiludidas de promessas que eliminam a falta e o desejo. “Tenho medo de tanta matéria — a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente”, ideias emprestadas de *A paixão segundo G. H.*, que evocam o embate estabelecido com quem percebe a si como gente e coisa ao mesmo tempo: “de que sou a semente? Semente de coisa, semente de existência, semente desses mesmos vagalhões de amor neutro”.³ Arrebatadas por paredes, sem recuos para diálogos, as pessoas caminham rumo a comunidades capazes de fazer implodir algumas dessas estruturas que corrompem e fragilizam humanidades.

Em oposição às figuras caminhantes, silhuetas vazias sobrepostas na paisagem formam composições com buracos antropomórficos a interromper o horizonte. Enquanto cada ausência dá origem a outros corpos-casa que se confundem uns com os outros, o presente enraizado gera paisagens vertiginosas, tais quais os versos de Walt Whitman: “nascido aqui de pais nascidos aqui e seus pais o mesmo, de pais o mesmo”.⁴ Com impressões recortadas que expõem o vazio de sujeitos históricos interrompidos e preenchidos pelo incessante movimento do mar, a série *O que resta* (2016) [pp. 60-63] deixa entrever o instante de eternidade que caracteriza o período de cada corpo mutante. Ritmado pelo movimento imperceptível de impressões-pele que alteram seus rumos, os recortes emulam nascimentos de corpos-casa feitos de incompletude, os quais semeiam desejos como meio de perpetuar existências.

Ilhas também são corpos que têm sua própria estrutura física alterada no vocabulário visual da artista. Em alguns casos, são transformadas em corpos d’água rodeados de paisagens oceânicas. Isso decorre de uma concepção do real, na obra de Kater, percebida como o tempo a consumir formas que se redefinem com colagens e recortes. Desse processo digestivo da natureza a artista torna visível uma espécie de troca de pele ocasionada em paisagens-tempo que aproximam territórios estranhos e corpos estrangeiros, saudade e lembrança. Em várias obras da artista há menção ao retardamento como mecanismo fundamental para contemplar a beleza contida em fins que geram recomeços. O eu que percebe seu próprio corpo desmantelado (*Lugar a que chegamos*, 2014) é o mesmo que se depara com o acesso escasso à linguagem em *Não disse com palavras*, da série *Silêncio* (2010). Inclusive, é o mesmo que lê algumas palavras deste texto, sendo convocado a rememorar a sequência de cenas realizada com ponta-seca sobre impressão (*E as palavras tornam-se cada vez mais desnecessárias*, 2010 [pp. 110-11]), com pessoas que aguardam o retorno à demo-

3 Clarice Lispector. *A paixão segundo G. H.*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, pp. 138-39.

4 Excerto do poema de Walt Whitman intitulado “Song of Myself” (“Canção de mim mesmo”, 1855-1881). No original: “born here of parents born here from parents the same, and their parents the same”. Tradução do autor.

On Surfaces

Josué Mattos

Familiar people around tables are traversed by the opacity of time-scapes that flow over domestic objects, seas and cities. In movements similar to breathing, which expands and retracts the world, the invading matter of daily life blurs the contour that divides madness and reason. Its expansive condition sublimates trivial experiences with every inhalation and exhalation. In some images, dense storms devour shapes and lives with silent movements — summoned to communicate sensations about the unknown — advancing slowly and constantly over everything and anything. In other occurrences, the same muted images interrogate the passage of time: “the clock indicates the moment — but what does eternity indicate?”¹ From her first works, Julia Kater seems to borrow the elementary question from “Song of Myself” (1855-1881), while investigating time as a sculptor of impenetrable materials, responsible for spiraling experiences, capable of dissolving accomplishments, wealth, rumor, delight and trauma. In some works, the moment indicated on the clocks resembles that in which the cold intensifies when the first rays of sunlight appear at dawn. The eternal, in turn, is the one who draws incessantly in the heavens. In her journey of just over a decade, the artist has captured the strength of irreversible endings and positions bodies or their traces before cosmic choreographies glimpsing the beauty contained in the destruction that gives rise to new beginnings. In fact, among the first images that the artist produced is the series *Diálogos em murmúrio* (Mumbling Dialogues, 2010) [pp. 40-41], with which the uncanny is erased by liquid forms that fall from the sky, consuming territories and fleeting memories. This results in an oblivion that hangs over buildings, like a veil whose plasticity also encloses the diversity of images fixed on walls in a domestic environment. Castles and landscapes are also taken over by the same timely-matter that oozes from the sky and promotes experiences similar to the dialogue with which filmmaker Gaspar Noé begins *Vortex* (2021): “life is a dream, isn’t it?”, asks the woman, a psychiatrist, to her husband — who, at the time, produced a book on the relationship between cinema and dreams. “Yes, life is ‘a dream within a dream,’” replies the man, who quotes Edgar Allan Poe moments after the film was dedicated to those who witness the decomposition of the brain before the heart perishes. Some landscapes in Kater’s work, especially those that disappear beneath dense veils, seem to communicate these same realities: every surface overlays another, just as life does with dreams.

In *Anos de noite* (Years of Night, 2020) [pp. 170-71], a video made in collaboration with Guilherme Peres, the artist reinforces the murmurs elaborated ten years earlier, when skies flowed expan-

sively over a medieval castle [p. 41]. The video references another couple locked in an apartment, a narrative that revolves around a “silent witness” of pasts that grow “in all directions at once.” Extracted from *Amédée or How to Get Rid of It?* (1954), by Eugène Ionesco, the fragment retraces the dilemma of Amédée and Madeleine and allows for the encounter of realities on different scales. In a nocturnal environment, the video unfolds with silent attacks on a termite mound that expands its occupation in degraded soil. The play narrates other mumbling dialogues of a couple who lived for a long time with a corpse kept inside a room in their house. Faced with multiple hypotheses about the dead body, which grows in geometric progression along with the family that needs to get rid of it, Etienne Bierry, one of the actors who played Amédée, underlines the fact that the dead demand tolerance.² On a morning filled with trivial gestures, the couple from *Vortex* awakens from a night’s sleep accompanied by two people who are talking on a radio station about the difference between the dead (bodies) and death (spirituality). In this decade-long journey, the works *Diálogos em murmúrios* and *Anos de noite* ritualize the repetition of small everyday deaths and evoke the dead body that is transformed into ghosts and memories.

The black and white print of *La Roche* (2018) [p. 33] belongs to the same body of works. In it, the artist suggests appearances of phantom bodies with expansive growth around a long table, which leads to the consideration of kinship between the couple who embody the theater of the absurd and the unsettling cut-outs of the family environment of the small French town. In planes that blur real scales, some gigantic silhouettes associate the relationship between the strangely-familiar with the mound termites that proliferate in soils with a high acidity index. So, the corpse that grows in a room in Amédée and Madeleine’s house is not different from the multigenerational figures that fed the absurdities with which Ionesco elaborated a large part of his narratives. Three years after the video *Breu* (Pitch Black, 2016) [pp. 162-63], the artist printed and cut out images that received the same title [p. 37]. In them, absent bodies made of memory fragments share the planes with empty chairs stacked in a dimly lit environment. The table, covered with a white tablecloth, absorbs and reflects the light that reaches the environment, favoring the identification of a scene that confuses subject and object. In the darkness where the video unfolds with a group of people who seem to have come out of a theater play, a voice narrates the actions and indicates that there is no room for error in this place. While this voice announces

that people violating the fertile ground “are not capable of doing anything wrong,” they repeat their omitted gestures, searching for righteousness and the “well done,” being in charge of destroying life with exquisite finishing. Thus, by unveiling an absurd reality, certainly done the wrong way, *Breu* re-signifies what, years later, will be repeated by the hidden voice in *O que nos assiste* (What Watches Us, 2019) [pp. 164-65], a video also accompanied by gestures that alter the landscape and isolate individuals. The result of collaborations that keep a person isolated at the top of one of the two hollow vertical towers that disrupt the horizon line, the voice that witnesses the possibilities of doing questions the ways of the audience that observes other people’s efforts: “and you, where did you get?”

Another key to reading the artist’s body of works is to consider how much the split in the landscape touches invisible realities. By leaving marks and expanding traces resulting from surgical cuts in pregnant celestial wombs, each strip and series of skies enables impossible plasticities that materialize through the accumulation of multiple temporalities. With them, the artist adds horizons misaligned with pasts and futures of skies from different periods. In addition to the sculptural capacity of the image present in most of the artist’s works, subjects and things are integrated into forms of nature — such as the convex spine that occupies the foreground of a dense forest composition; or the hill that completes part of a slender body devoid of upper limbs, in which the image seems coated with stability conquered by waiting and the imminence of erosion, forces that determine the identity of these entities. In fact, the peak that completes the solid body against the ground suggests the gushing of matter from the bowels of the earth and contradicts the downward movement that covers castles, streets and oceanic landscapes. Like roots fixed to the ground, the feet of the woman whose upper part is mountainous oppose gravitational forces and establish parallels with verdant flowerbeds surrounded by concrete, which welcome tree trunks to the center of their fertile field. In these examples, the images seem to have been generated after cosmic breaths made some treetops fall to the ground, as well as the clouds that flow like waterfalls on public roads.

In this context, *Horizonte* (Horizon, 2012) [pp. 166-69] divides anonymous bodies partially swallowed by the city. While some are devoured, others sustain buildings that cut their own bodies. Anonymous, in motion, people move in isolation, some of them taking long strides. They fear the amount of matter that oppresses them, disillusioned with promises that eliminate lack and desire.

"I'm afraid of so much matter — matter vibrates with attention, vibrates with process, vibrates with inherent actuality," ideas borrowed from *The Passion According to G. H.*, which evoke the clash established with those who perceive themselves as people and things at the same time: "Of which am I the seed? Seed of thing, seed of existence, seed of those same billows of neutral love."³ Swept up by walls, with no retreat for dialogue, people walk towards communities capable of imploding some of these structures that corrupt and weaken humanities.

As opposed to the walking figures, empty silhouettes juxtaposed on the landscape form compositions with anthropomorphic holes interrupting the horizon. While each absence gives rise to other house-bodies that are confused with one another, the rooted present generates vertiginous landscapes, such as the verses of Walt Whitman: "born here of parents born here from parents the same, and their parents the same."⁴ With cropped prints that expose the emptiness of historical subjects interrupted and filled by the incessant movement of the sea, the series *O que resta* (What Remains, 2016) [pp. 60-63] hints at the instant of eternity that characterizes the period of each mutant body. Rhythmic by the imperceptible movement of skin-prints that alter their course, the cut-outs emulate births of house-bodies made of incompleteness, which sow desires as a means of perpetuating existences.

Islands are also bodies that have their own physical structure altered in the artist's visual vocabulary. In some cases, they are transformed into bodies of water surrounded by oceanic landscapes. This stems from a conception of the real, in Kater's work, perceived as how time consumes shapes that are redefined through collages and cutouts. From this digestive process of nature, the artist makes visible a kind of shedding of skin brought about in time-scapes that approximate strange territories and foreign bodies, nostalgia and memory. In several of the artist's works, delay is mentioned as a fundamental mechanism to contemplate the beauty contained in endings that generate new beginnings. The *self* that perceives its own dismantled body (*Lugar a que chegamos* [Place Where We Arrived], 2014) is the same one that is faced with scarce access to language in *Não disse com palavras* (Not Said With Words), from the series *Silêncio* (Silence, 2010). It is the same *self* that reads the words of this essay, being called upon to recall the sequence of scenes made with drypoint on print (*E as palavras tornam-se cada vez mais desnecessárias* [And Words Become Increasingly Unnecessary], 2010 [pp. 110-11]), with people waiting for the return to lingering. Or, like Domenico, protagonist of Andrey

Tarkovsky's *Nostalgia* (1983), they reinforce the right to protest, opposing the way madness and sanity are defined. Performed with patients from asylums favored by the Basaglia Law,⁵ the supporting actors of the last scene in Piazza del Campidoglio, in Rome, seem to appear in the video installation *No lugar a que chegamos* (In the Place We Arrived, 2014), because, in both circumstances, their silence places hope in the delay and echoes the statement present in the background of the scene of Tarkovsky's film: *Non siamo matti. Siamo seri* [We are not crazy. We are serious]. Hence bringing together some cut-outs of bodies subjected to urban razors with the assembly that watches Domenico's fervent speech. According to the protagonist of *Nostalgia*, the quest for freedom must be invalidated when the time for celebrating life around tables ceases to exist. He also emphasizes the arbitrary definition of sanity and freedom at a time when society heads for the abyss. And last, but not least: he asks that each person insist on praising small moments and deeds, and be ashamed of discriminatory categorizations of madness.

5 On May 13, 1978, Italy passed Law no. 180, which became known as Basaglia Law, a piece of legislation that proposed the Italian Psychiatric Reform, determining the progressive extinction of insane asylums in the whole country.

Josué Mattos is a curator and art historian. He graduated in Archeology and History of Art from Université Paris X Nanterre, where he completed a master's degree in History of Contemporary Art. In 2009, he obtained the title of Master 2 in Curatorial Practices, from Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. At the invitation of Sesc-SP, he conceived and took over the general curatorial project of the first edition of Frestas: Trienal de Artes. He received the CNI SESI SENAI Marcantônio Vilaça Award for Visual Arts (curator category), with the *Brasil Desamparado* project. He was director of the Museu de Arte de Santa Catarina and resident curator at the Aomori Contemporary Art Center, in Aomori, Japan (2018). General director of Centro Cultural Veras, in Florianópolis, Brazil.