

**A certain instance
of *verrition***

20.05 \ 2023

22.07 \ 2023

Curadoria de Camila Maissune

Curated by Camila Maissune

Inauguração \ Opening

MANUELA SEDMACH

19.05 \ 2023

MARCELO MOSCHETA

PAULO ARRAIANO / CoTwo

PEDRO VAZ



Fundação Leal Rios

www.lealriosfoundation.com
Rua do Centro Cultural, 17-B
1700-106 Lisboa, PORTUGAL

T \ +351 210 998 623
F \ +351 218 822 574
E \ contact@lealriosfoundation.com

Uma certa instância de *verrition*

Curadoria de Camila Maissune

— PT — 20.05 \²³ — 22.07 \²³

Embora o profuso léxico botânico produzido por Aimé Césaire ainda não tenha sido alvo de toda a consideração que merece, os seus poemas já foram articulados com uma noção de *escrita vegetal*, um modo crítico de composição e leitura que, através da lente estética de imagens botânicas e aquáticas, coloca o eu num mundo complexo de transformação e possibilidade humana.

Ao proclamar a “novidade”, Césaire apela ao estabelecimento de novos imaginários e, ao fazê-lo, anuncia um neologismo poético distinto e enigmático, *verrition*, para articular uma exortação ardente a ir além das convenções linguísticas e artísticas estabelecidas, varrendo a paisagem das inscrições do poder colonial e antropocêntrico. Com origem no verbo latino *verrō* (varrer, raspar, levar), Césaire (1947) traduz *verrition* por “arranhar uma superfície, ou varrer”, um movimento giratório de quietude arrebatadora, pontuando assim um imaginário ambiental que funde movimento e apagamento e combina geografia e história.

Esta exposição funciona como uma instância artística de *verrition*, na medida em que reimagina as inscrições tradicionais e os léxicos artísticos relativos à natureza e à paisagem. Através das obras de Manuela Sedmach, Marcelo Moscheta, Paulo Arraiano e Pedro Vaz, a paisagem é entendida como um modo crítico de “escrita”, na medida em que os artistas transmutam radicalmente elementos naturais familiares em ambientes nitidamente surreais.

Entramos no espaço expositivo como se entrássemos por uma fenda, como se testemunhássemos brevemente o interstício de um acontecimento inaugural.

Evocando uma paisagem fissurada, *Fenda* (2011), de Pedro Vaz, apresenta imagens de um acesso sinuoso a uma abertura com um penhasco interior, com quase vinte e sete metros de profundidade, na Serra da Arrábida. A escolha de uma instalação vídeo de grande escala não é, claramente, fortuita. Evocando o facto de a paisagem ser mais acontecimento do que cena, o artista obriga-nos a uma experiência corpórea da “fenda”, onde o movimento já não é uma deslocação através da superfície, mas a sua palpitação.

Privilegiando um envolvimento estético que sublinha a primazia de uma experiência sensível

e corporal, por oposição a uma experiência meramente contemplativa, de um ser que não vê a natureza, mas que é parte integrante dela, *Fenda* não pode ser lida como um regresso nostálgico a uma natureza imaculada ou a uma “vegetação primordial sem vestígios de ação humana”. Pelo contrário, através do movimento simultâneo de fusão e fragmentação que o vídeo realiza, corpo e lugar fundem-se numa equação particular que indica que a paisagem é essencialmente um processo (e não uma representação), um exercício de sentido mais do que um sentido determinado, que obriga o espectador a adotar uma atitude mais reflexiva em relação à natureza e à *wilderness*(nt).

Não parecerá contraditório que a segunda peça de Pedro Vaz, *Diorama de Paisagem* (2023), apresente uma natureza quase contida, algo semelhante a um *hortus conclusus*, um jardim fechado. Feita de vidro duplo, ramos, pedras, musgo, ramos e esponja natural, o artista cria, nas suas próprias palavras, “uma forma natural suspensa” que acaba por nos desafiar a deixar de pensar segundo um conjunto de escalas bipolares em que o humano e o não-humano,



Pedro Vaz
Fenda (video still), 2011
© Pedro Vaz

o não-natural e o natural, servem de mapa conceptual para a compreensão do mundo. Ao olharmos para o espelho de *Diorama de Paisagem*, William Cronon (1998) argumentaria que “imaginamos demasiado facilmente que o que vemos é a natureza quando, de facto, o que vemos é o reflexo dos nossos próprios anseios e desejos não examinados”.

A manipulação do que entendemos como natureza é também uma característica forte em *Artic Polar Circle* (2007/2003) de Marcelo Moscheta. Impossibilitado de visitar o Círculo Polar Ártico, em 2007, o artista brasileiro não só encena uma experiência romântica da natureza baseada na procura de paisagens intocadas e incomensuráveis, intocadas pelo homem, como põe em causa o facto de essa experiência do sublime ser também uma linguagem de posse, que simboliza relações de poder específicas. Uma instalação circular feita de arames, caixas de aço e alumínio que enquadram o que acreditamos serem fotografias reais tiradas do Ártico, a peça de Moscheta cria uma espécie de mapa energético que mostra simultaneamente uma apresentação panorâmica, mas imaginária, de uma paisagem glaciária, e uma localização cartográfica e geopolítica precisa. Como explica o artista, como se pode “delimitar a passagem da linha do polo a não ser através de cálculos matemáticos que nos dizem: ‘aqui está a linha que divide o polo?’”.

Colocando-nos no centro do eixo geográfico, de frente para a linha invisível que delimita o círculo polar, Moscheta engana o espectador “imitando a paisagem ártica com os seus icebergues através da manipulação de imagens digitais feitas a partir de fotografias de blocos de gelo debaixo da pia do seu estúdio, criando paisagens polares sem nunca ter pisado tais latitudes”. Assim, o artista lembra-nos que aquilo que acreditamos ser a “experiência da paisagem” não se situa na natureza ou na subjetividade em si próprias, mas no espaço intermédio onde ambas se encontram. *Artic Polar Circle* estabelece uma cartografia sentimental, discernindo o sublime ao mesmo tempo que o constrói e desconstrói.

A série de pinturas de Manuela Sedmach, *Em lugar algum* (2022), apresenta uma cena que resiste à narratividade. Uma gama infinita de cinzentos revela uma paisagem atmosférica e luminosa. Sem referência, moldura ou perspetiva que enquadre ou limite a imensidão do que se vê, sem fronteira que contenha a proeminência da profundidade, estamos perante um acontecimento ao mesmo tempo contemplativo, áspero e sereno, enigmático e mudo. Alguns notaram que a “poética da paisagem” de Manuela não se refere a uma realidade exterior, antes, “a artista tende a considerar a paisagem como algo que está dentro de nós, e a tela torna-se o lugar primordial de uma manifestação entre a percepção e a visão”. Mas longe de promover qualquer tipo de elevação humana em relação à natureza, *Em lugar algum* remete para a impossibilidade humana de atingir o incomensurável. No meio de tal plenitude, esconde-se outra coisa bem diferente — um fator de vazio, uma questão de não-presença radical.

Tal como na *Poética da Relação* (1997) de Édouard Glissant, a obra *The Deep*, de Paulo Arraiano e CoTwo, configura uma poética da paisagem oceânica. Uma

obra concebida na convergência dos universos visuais e narrativos dos artistas, nela podemos sentir a emergência de uma massa de água profunda que é atravessada por acontecimentos, mitos, intensidades, ventos, ruídos e forças cósmicas. Na voz de Selma Uamusse, *The Deep* parte da noção do mar como história, que nos é trazida pelo escritor santalucense, Derek Walcott (1930-2017). Em *The Sea is History* (1979), Walcott oferece-nos uma narrativa da identidade, legível apenas nos interstícios do encontro entre história e paisagem, no âmbito das relações híbridas de transculturalidade. Se, para Walcott, os fantasmas da história são pedaços de corpo e osso que, misturados com a fauna e flora aquáticas, se transformam em coral, *The Deep* mobiliza a manta (*Mobula birostris*) enquanto “organismo de fronteira”. Uma entidade questionadora que nos guia num mergulho através de uma paisagem oceânica profunda e desconhecida. Utilizando como recursos uma visualidade digital que por vezes roça a abstração e uma narrativa construída sobre um *data set* que ilustra a profundidade e duração dos mergulhos destes seres, *The Deep* cria um mapa háptico e poético do oceano que aponta para um sentido do lugar marcado não apenas pelas medidas cartográficas dos movimentos migratórios das mantas, como também pelas qualidades táteis e sonoras do mar.

Na linha ténue entre o científico e o fantástico, navegamos com uma interespecie que nos possibilita uma “visão-passada-futura” e que recupera a paisagem oceânica, escura e profunda, como um lugar possível de regeneração histórica. Evitando o éter do essencialismo, em *The Deep* a liquidez substancial da natureza oceânica é apresentada como um habitat, ainda que utópico, para potenciais futuros e para uma ecologia azul e profunda.

Em Uma certa instância de “*verriton*”, cada obra inaugura o seu próprio mito, uma matriz cosmogónica, um lugar onde algo é criado ou produzido. À medida que nos tornamos cada vez mais pequenos dentro do ambiente complexo e em constante expansão que é criado no espaço de exposição, somos forçados a um movimento romântico de contemplação, que não é inocente, mas que se baseia na compreensão das particularidades da história e da geografia que cada obra representa.

Nota de tradução: *Nota de tradução:* Na aceção em que é aqui utilizado, o termo *wilderness* evoca um conjunto de ideias e uma história da relação entre o humano e uma ideia de natureza que é particular à cultura anglo-saxónica, à colonização dos territórios que vieram a integrar o Império Britânico, e muito especificamente aos primeiros ideais de conservação da natureza e ao estabelecimento dos primeiros parques naturais nos Estados Unidos da América. Não é possível nesta breve nota fazer justiça à complexidade das relações que a palavra convoca, mas a aproximação mais consensual na língua Portuguesa será algo como *natureza selvagem*, embora eu prefira o adjetivo *silvestre*.

Aimé Césaire. “Cahier d’un retour au pays natal”, 1939

Sebastian Charles Galbo. “Lands that spit and spew: Aimé Césaire’s vegetal poetry,” *The Journal of Commonwealth Literature*, 2017

Eshleman C, Smith A. “Aimé Césaire: The Collected Poetry,” California University Press, 1983

CASEY, E. *Representing Place. Landscape Painting and Maps*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002

CRONON, W. *The trouble with Wilderness; or, Getting back to the wrong nature*. In: CRONON, W. (Ed.). *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*, New York: W. W. Norton & Co., 1995

A certain instance of *verrition*

Curated by Camila Maissune

— ENG — 20.05 \²³ — 22.07 \²³

Although Aimé Césaire's rich botanical lexis hasn't been fully explored, some have articulated his poems with a notion of *vegetal writing*, a critical mode of composition and reading that, through the aesthetic lens of botanical and aquatic imagery, places the self in a complex world of transformation and human possibility.

In proclaiming "newness," Césaire calls for establishing fresh imaginaries and, in so doing, announces a distinct and enigmatic poetic neologism, *verrition*, to articulate a fiery exhortation to move beyond established linguistic and artistic conventions, sweeping landscape from the inscriptions of colonial and anthropocentric power. From the Latin verb *verrō*, *verrere*, meaning "to sweep or scrape away," Césaire translates *verrition* to "scraping a surface, or to scan," a whirling movement of sweeping stillness, thus punctuating an environmental imaginary that fuses movement and erasure while combining geography and history.

This exhibition is an artistic instance of *verrition*, reimagining traditional inscriptions and artistic lexicons regarding nature and landscape. Through the works of Manuela Sedmach, Marcelo Moscheta, Paulo Arraiano, and Pedro Vaz, landscape is understood as a critical mode of "writing," as the artists radically transmute familiar natural elements into distinctly surreal environments.

We enter the exhibition space as if entering through a fissure, as if briefly witnessing the interstice of an inaugural event.

Evoking a fissured landscape, *Fenda* (2011), by Pedro Vaz, displays images of a sinuous access to an opening with an interior cliff, almost twenty-seven meters deep, in Serra da Arrábida. The choice of a large-scale video installation is not fortuitous. Bringing forth the fact that landscape is more event than scene, the artist forces us to an embodied experience of the "gap" where movement is no longer a displacement across the surface but its palpitation. Favoring an aesthetic engagement that stresses the primacy of a sensible, bodily experience, as opposed to a merely contemplative

one, of a being who does not see nature, but is an integral part of it, *Fenda* cannot be read as a nostalgic return to a pristine nature or a "primordial vegetation with no trace of human action." Rather, through the simultaneous movement of fusion and fragmentation enacted by the video, body and place merge into a particular equation that indicates that landscape is essentially a process (and not a representation), an exercise in meaning more than determined meaning, which obliges the viewer to adopt a more reflective attitude regarding nature and wilderness.

It will not seem contradictory that the second piece by Pedro Vaz, *Diorama de Paisagem* (2023), presents an almost contained nature, something similar to an *hortus conclusus*, an enclosed garden. Made of double-glazed glass, branches, stones, moss, branches, and natural sea sponge, the artist creates, in his own words, "a suspended natural form" that ultimately challenges us to stop thinking according to a set of bipolar scales in which the human and the nonhuman, the unnatural and the natural, serve as our conceptual map for understanding the world. As we gaze into the mirror of *Diorama de Paisagem*, William Cronon (1998) would argue, "we too easily imagine that what we behold is nature when in fact, what we see is the reflection of our own unexamined longings and desires."

The manipulation of what we understand as nature is also a vital feature in Marcelo Moscheta's *Artic Polar Circle* (2007/2003). Unable to visit the Artic Circle, in 2007, the Brazilian artist not only stages a romantic experience of nature based on the search for pristine and incommensurable landscapes, untouched by humans, but brings into question the fact that such experience of the sublime is also a language of possession, one that symbolizes specific power relations. A circular installation made of wires, steel and aluminum boxes that frame what we believe as being actual photographs

taken of the Arctic, Moscheta's piece creates a kind of energetic map that simultaneously displays a panoramic, yet imaginary presentation of a glacial landscape and a precise cartographic, geopolitical localization. As explained by the artist, how can one "delimit the passage of the line of the pole unless by mathematical calculations that tell us: 'here is the line that divides the pole?'" Placing us in the center of the geographical axis as we face the invisible line that delimits the polar circle, Moscheta deceives the viewer by "imitating the arctic landscape with its icebergs through the manipulation of digital images of ice under the sink of [his] studio, creating polar landscapes without ever stepping in such latitudes." Thus, the artist reminds us that what we believe to be the "experience of landscape" isn't located in nature itself or in subjectivity alone but in-between, in the space where both meet. *Arctic Polar Circle* establishes a sentimental cartography, discerning the sublime even as it constructs and deconstructs it.

Manuela Sedmach's series of paintings, *Em lugar algum* (2022), present a scene that resists narrativity. An infinite range of greys reveals an atmospheric and luminous landscape. Without reference, frame, or perspective that frames or limits the immensity of what is seen, with no boundary to contain the prominence of the depth, we are faced with a simultaneously contemplative, rough and serene, enigmatic, and mute event. Some have noted that Manuela's "poetics of landscape" is not referable to an external reality. Instead, "the artist tends to consider the landscape as something inside of us, and the canvas becomes the primary place of a manifestation between perception and vision." But far from promoting any kind of human elevation in relation to nature, *Em lugar algum* refers to the human impossibility of reaching the incommensurable. In the midst of such plenitude, lurks something entirely different—a factor of the void, a matter of radical nonpresence.



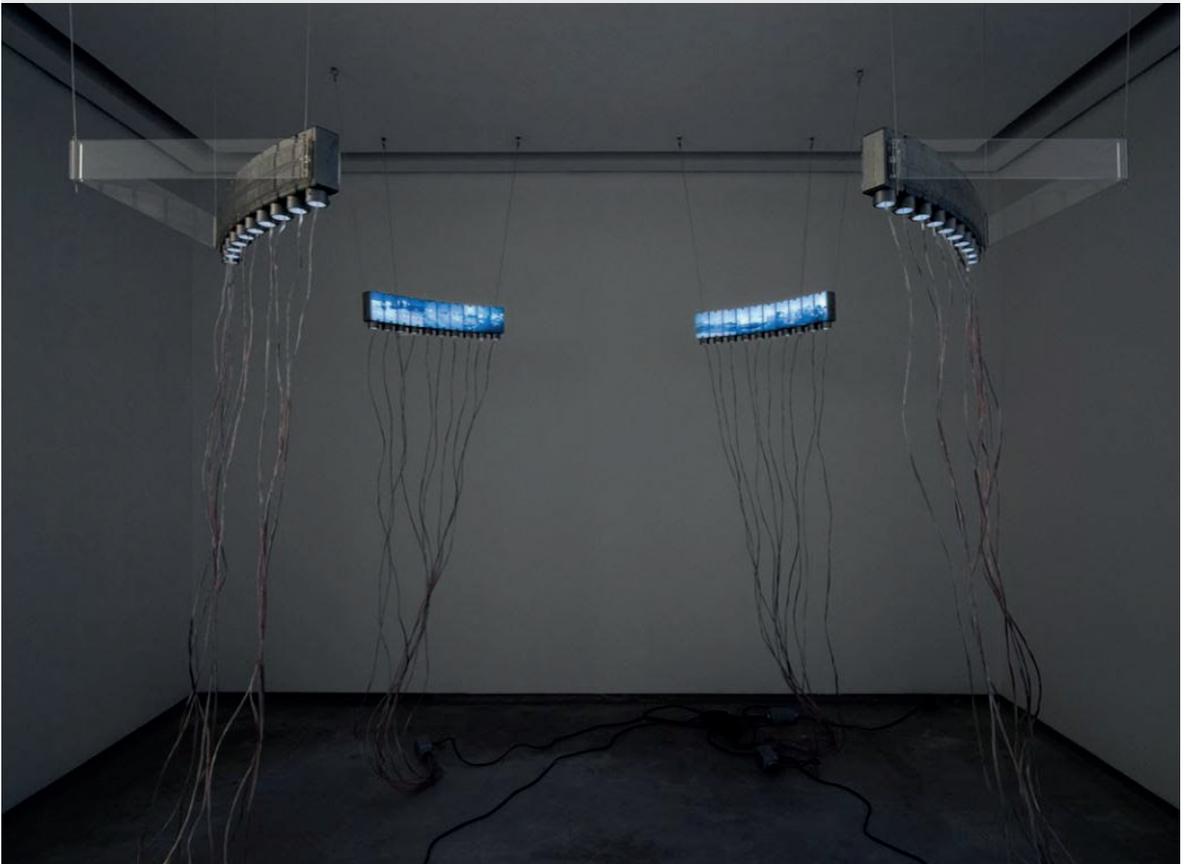
Manuela Sedmach
Em lugar algum, 2022
© Fundação Leal Rios

As in Édouard Glissant's *Poetics of Relation* (1997), *The Deep*, by Paulo Arraiano and CoTwo configures a poetics of the oceanic landscape. A piece conceived in the intersection of the visual and narrative universes of Paulo Arraiano and CoTwo, the installation hits at the emergence of a deep body of water crossed by events, myths, intensities, winds, noises, and cosmic forces. In the voice of Selma Uamusse, *The Deep* starts from the notion of the sea as history, which is brought to us by the Santa Lucia writer Derek Walcott (1930–2017). In *The Sea is History* (1979), Walcott offers us a narrative of identity, readable only in the interstices of the encounter between history and landscape, and in the context of the hybrid relations of transculturality. If, for Walcott, the ghosts of history are pieces of body and bone that, mixed with aquatic fauna and flora, become coral, *The Deep* mobilizes the manta ray (*Mobula birostris*) as a "border organism." A quizzical entity that guides us as we dive into a deep and unknown oceanic landscape. Using as resources a digital visuality that verges on abstraction, and a narrative built on a data set that illustrates the depth and duration of these beings' dives, *The Deep* creates a haptic and poetic map of the ocean, which points to a sense of place marked not only by the cartographic measurements of the migratory movements of the manta rays, but also by the tactile and sonic qualities of the sea. On the fine line between the scientific and the fantastic, we navigate with an inter-species that allows us a "past-future-vision," and that recovers the oceanic landscape, dark and deep, as a possible place of historical regeneration. Eschewing the ether of essentialism, *The Deep* presents the substantial liquidity of oceanic nature as a habitat, albeit utopian, for potential futures and a deep, blue ecology.

In "A certain instance of *verrition*", each work inaugurates its own myth, a cosmogonic matrix, a place where something is bred or produced. As we grow increasingly minuscule within the ever expanding and complex environment created within the exhibition space, we are forced towards a romantic movement of contemplation that is not innocent but grounded on understanding the particularities of history and geography enacted by each work.



Paulo Arraiano / CoTwo
The Deep, (video still) 2023
© Paulo Arraiano / CoTwo



Marcelo Moscheta
Círculo Polar Ártico (*Arctic Polar Circle*), 2023
© Galeria Vermelho

OBRAS EM EXPOSIÇÃO

1. Pedro Vaz [MZ, 1977]

Fenda (video still)

2011

Instalação vídeo 4k, preto e branco, 21'23" loop

Video installation, 4k, b/w, 21'23" loop

Projeção em contraplacado

Projection on plywood

280 x 185 cm

2. Manuela Sedmach [IT, 1953]

Em lugar algum

2022

Acrílico sobre tela

Acrylic on canvas

44,5 x 56 cm

Cortesia / Courtesy of Galleria Continua
and Galeria Nuno Centeno

3. Paulo Arraiano [PT, 1977] / CoTwo

The Deep

2023

Projeção 4k, loop não linear com suporte AI

4K Non Linear Loop with AI support projection

Voz/Voice: Selma Uamusse

Design de som/Sounddesign: Arara

Cortesia/Courtesy Morais Leitão, Galvão Teles,
Soares da Silva & Associados

4. Marcelo Moscheta [BR, 1976]

Círculo Polar Ártico (Arctic Polar Circle),

2007

Caixas de alumínio, cabos de aço, acrílico, componentes
elétricos, lâmpadas LEDs e filme transparente (Detalhe)

Installation with aluminum, wires, plexiglass, steel, electric
components, LEDs and transparency film (Detail)

200 x 200 x 200 cm

Cortesia | Courtesy of Galeria Vermelho

5. Pedro Vaz [MZ, 1977]

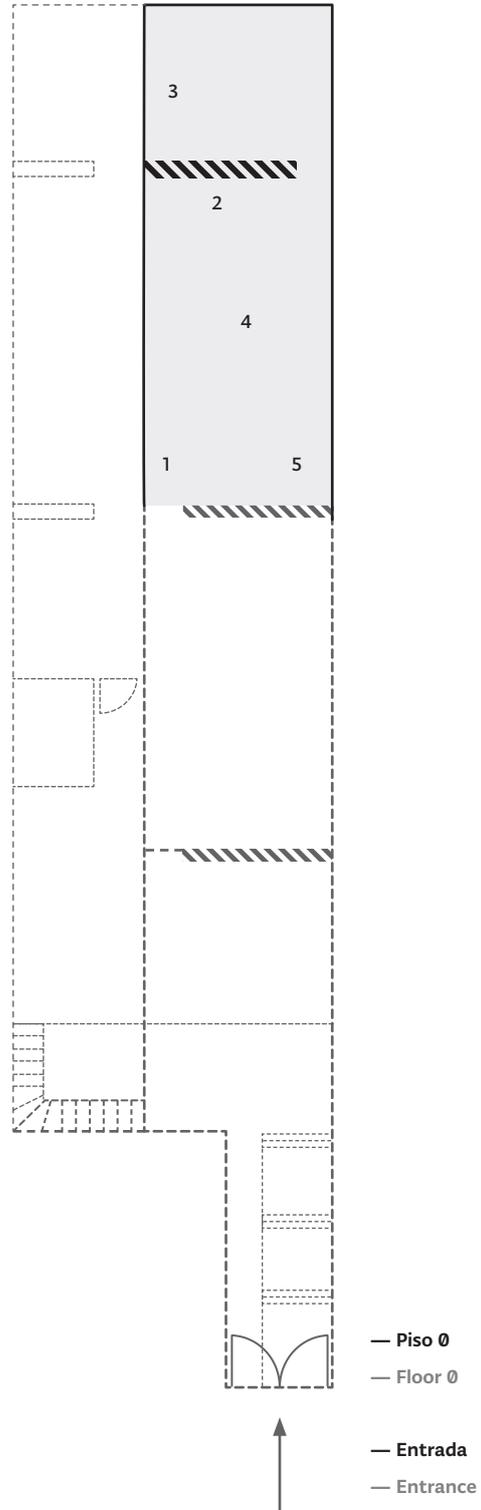
Diorama de Paisagem #2

2023

Vidro duplo, película refletora, contraplacado,
cola de madeira, placa de alumínio, pedras, musgo, galhos,
esponja marinha natural, tinta acrílica e iluminação LED

Double-glazed, reflective film, plywood, wood glue,
aluminum plate, stones, moss, branches, natural sea
sponge, acrylic paint and LED Lighting

38 x 47 x 47cm



Ficha técnica
Credits

Direção
Director
Miguel Leal Rios

Curadoria e texto
Text and curated by
Camila Maissune

Tradução
Translation
José Roseira

Produção
Production
Fundação Leal Rios
Inês Teixeira

Assistentes de Produção
Production Assistant
Caio Guedes
Vasco Marum

Desenho Gráfico e Paginação
Layout and Graphic Design
MIGUELRIOS DESIGN
Tempora Design

Agradecimentos
Acknowledgements

Bárbara de Sá
Galeria Vermelho
Morais Leitão, Galvão Teles,
Soares da Silva & Associados
Patrick Couto
Selma Uamusse
ZDB - Galeria Zé dos Bois
Artista / Unicórnio

Produção \ Production



Fundação Leal Rios

Visitas à exposição
Exhibition visits

Quintas a Sábados
14:30 — 18:30
por marcação
fechado aos feriados

Visitas de grupo
ou guiadas a combinar
antecipadamente
14:00h — 19:00h

Thursdays until Saturdays
02:30 pm — 06:30 pm
by appointment only
closed on holidays

Group visits or guided
tours subject to previous
arrangement
02:30 pm — 06:30 pm

Fundação Leal Rios

www.lealriosfoundation.com
Rua do Centro Cultural, 17-B
1700-106 Lisboa, PORTUGAL
T \ +351 210 998 623
F \ +351 218 822 574
E \ contact@lealriosfoundation.com

Transportes
Transportation

Autocarros
Buses
717 — 731 — 735 — 745
— 750 — 755 — 767

Metro
Subway
Linha Verde (Estação: Alvalade)
Green Line (Station: Alvalade)