SALGADEIRAS
ARTE_CONTEMPORÂNEA

Av. Estados Unidos da América 53D
(entrada pela Rua Coronel Bento Roma 12)
1700-165 Lisboa
(+351) 213 460 881
ana@salgadeiras.com
salgadeiras.com

«Dada city» — Inês d'Orey

INÊS D'OREY: Imagens para Nada

1. Toda a fotografia de autor, ou seja aquela que se procura como forma capaz de construir o que se designa por um estilo — seja ela vocacionada para se entender como arte, ou deixar-se ainda ligada ao campo mais restrito do fotográfico — começa por aspirar à elaboração de um olhar. Um olhar significando, neste caso, uma consistência e uma constância no modo de entender o mundo: espaço, objectos ou figuras que são captados (capturados) para o interior da fotografia com a intenção de produzir uma imagem e uma comunicação singulares. Mas, e ao mesmo tempo, assumindo uma capacidade de entender e mobilizar os meios (técnicos, visuais, materiais) que melhor convêm a essa significação, já que todo o olhar constrói e se torna significação, a partir da articulação e uso de um conjunto de signos que se vão tornando reconhecíveis.
Um olhar é, pois, e por tudo isso, no caso da fotografia, o que resulta da capacidade de impor a um meio técnico mais ou menos convencional, que transporta em si um conjunto de limitações e condicionantes, uma intencionalidade nova, susceptível de fazer dele um uso instrumental destinado a um fim, que é justamente a expressão desse modo singular de ver o real. A fotografia de autor, precisamente por ser uma significação, recorta-se dessa imensa massa do fotográfico geral que resulta da multiplicidade de acessos ao acto de fotografar que caracteriza a idade contemporânea, nascida das tecnologias do digital (as fotografias, hoje, podem obter-se a partir de telemóveis, computadores e muitas outras tecnologias simples que incorporam câmaras) para, apesar delas, elaborar uma dimensão visual diferenciada mas reconhecível a que justamente podemos chamar um olhar.

2. Inês d'Orey é uma autora justamente nessa medida em que, ao longo das últimas duas décadas, tem vindo a construir isso que para trás designei como sendo um olhar, ou um estilo que singulariza as suas fotografias e as submete a uma disciplina própria, que incorpora tanto aspectos temáticos (que decorrem de uma escolha e, depois, de um certo modo de olhar para as coisas e de as ver) como, igualmente, um domínio técnico dos meios que utiliza, por forma a que se tornem competentes e úteis à expressão desse mesmo olhar. A fotógrafa trabalhara antes, profissionalmente, como fotógrafa de arquitecturas num estúdio vocacionado para esse tipo de encomendas e aí terá porventura encontrado o gosto que a levaria a uma escolha primeira do ponto de vista temático.

Mas rapidamente e talvez por isso mesmo, as suas fotografias cedo iriam pedir-lhe para que encetasse com elas um voo próprio, afastado do domínio estrito da encomenda, ou seja, do fazer dessas imagens destinadas apenas a documentar, para procurar, antes, os modos da construção de um olhar. Um livro publicado há alguns anos, de seu título Porto Interior (edição Livraria Fernando Machado, 2011), que reunia fotografias realizadas entre 2006 e 2011, mostrava-nos já os modelos essenciais dessa construção de um olhar singular. Nas dezenas de imagens aí reunidas e primorosamente impressas, uns quantos temas já se destacavam claramente: o gosto pelas arquitecturas, fotografadas como vastos espaços esvaziados da presença humana, ou pela relação de cores e texturas com que se definem outras formas de significação desses mesmos espaços, uma forma de enquadrar em que se privilegiam as relações de planos e de linhas a partir de uma quase estrutura geométrica invisível, mas invariavelmente presente.
A série compunha-se de grandes espaços arquitectónicos despovoados na cidade do Porto (onde a presença arquitectónica foi, ao longo de séculos, uma constante), sem lhes impor uma organização cronológica, em que as relações de texturas, de cores, de materiais, ou a presença estruturante das linhas e a própria ausência do humano ajudavam a gerar uma nova ideia, a seu modo pictorialista, nas suas fotografias. Próxima, afinal, do gosto por um certo inexpressionismo (como o designou Germano Celant), característico de alguma fotografia contemporânea nomeadamente a que se tipificou sob a designação de Escola de Dussedorf e que inscreve autores como Thomas Struth, Thomas Schutte ou Candida Hoffer. Mas as fotografias de Inês d'Orey não se assemelham às destes fotógrafos. Elas têm qualidade própria de criação de ambientes, o que desde logo gera uma distância face às pesquisas daqueles e a afastam de qualquer dívida para com os seus modelos.

3. Nas fotografias de Inês d'Orey — que desde sempre se foram construindo a partir de espaços arquitectónicos já existentes, e normalmente carregados de alguma dimensão de memória urbana — aquilo de que se trata é justamente de procurar uma espécie de clima, ou uma atmosfera (e nisso, a meu ver, ela está muito mais próxima de fotógrafos como Luigi Ghirri ou Paolo Abate, mesmo se as suas imagens são diferentes das deles) que, na maioria das vezes, decorre da presença nelas de uma certa luminosidade feérica, senão mesmo fantasmática. Por tudo isso se poderia dizer que a fotógrafa parece ir surpreender essa dimensão inefável, misteriosa e no entanto inapreensível de que falou há quase um século Walter Benjamin a propósito das imagens de Atget, referindo que estas se assemelhavam a cenários de um crime prestes a acontecer.
Tudo se passa, assim, como se cada elemento, nelas, desde o seu interior, apontasse para a sugestão de um tempo suspenso já de todo o acontecer, senão mesmo para a suspensão do seu tempo histórico (sejam as marcas do estilo de uma época, ou o da sua anterior funcionalidade) para restituir, em vez destes, um misterioso clima de intemporalidade.
Na verdade, elas aparecem-nos como se habitadas por uma espécie de silêncio obscuro e como se cada espaço — surpreendido num momento de total esvaziamento do humano — significasse, graças a essa mesma ausência, um abandono por motivo de fuga e, com ele, uma espécie de suspensão de toda a anterior significação funcional (um átrio, uma garagem, um corredor, uma fila de cadeiras de cinema, uma escadaria, um corrimão), despido pois de qualquer uso comum, com a consequente transfiguração

e abertura a um novo tipo de espaço de ordem quase metafísica. Tal como em Ghirri, parece entrarmos em espaços próximos dos que conhecemos da pittura metafisica de Giorgio di Chirico.

4. De facto, quando olhamos para cada uma das suas imagens, esse desenho gerado pelos planos e pelas linhas (curvas ou rectas) das paredes, das escadarias, dos degraus, pelas sombras projectadas ou, mais simplesmente, pela relação das cores e texturas que acentuam a sua dimensão pictural, parece convergir para uma dramatização dos próprios espaços, como se estes nos revelassem, através das imagens, terem uma vida própria.
Justamente porque o que vemos são espaços esvaziados de qualquer presença humana, tudo parece encenar-se para que possamos assim assistir ao emergir desse outro espaço em que quase parece podermos escutar vozes vindas de um tempo que definitivamente se julgava perdido mas que, como se numa estranha forma de teatro, deixasse ascender em si, qual testemunha invisível, a aparição de sinais de que desconhecemos a origem.
Assim, também, porque a fotógrafa não capta, em cada uma das suas séries, apenas as imagens de uma dada época ou lugar, ou pelo menos as formas ligadas a temas precisos como seria o dos museus (Struth), dos rostos e das ruas (Schutte), ou de salas propícias à afirmação do poder e da grandeza do mundo (Hoffer), como antes procura surpreender, em cada um desses espaços que captura, uma espécie de misterioso signo de ausência, um eco todavia indecifrável, ou a sombra de uma passagem em si mesma irrestituível.

5. Na série que dedicou à cidade de Bucareste, onde esteve em residência artística durante cerca de um mês, foi surpreender vestígios de um tempo passado e no entanto próximo, encontrado em edifícios abandonados outrora palco momentos de glória.
Uma vez mais, nestas imagens, cada vez mais cuidadosamente construídas e enquadradas, o que sobressai é esse manto de silêncio. E se, a um primeiro olhar, elas parecem convocar um sentido memorialista — o testemunho de lugares e de espaços em desaparecimento — ou uma vocação histórica — a referência a momentos importantes da história da vida e da arquitectura na Roménia, graças à evidenciação de obras de alguns/umas dos seus maiores arquitectos/as — o facto é que, diante delas, rapidamente nos apercebemos de um movimento que como que abstractiza cada imagem ao transportá-la para uma dimensão muito mais secreta. A de procurar, nelas, a presença dessa ordem fantasmática a que aludi para trás, a que precisamente gera esse ambiente diáfano capaz de reintroduzir o mistério benjaminiano do aurático de que normalmente a fotografia se afasta, aproximando assim cada uma delas de um sentido metafísico. O que evidencia bem o quanto a fotografia nas mãos de Inês se distancia do puramente fotográfico, que todavia utiliza como instrumento, para se encaminhar para esse domínio incerto em que pela fotografia se tocam as inquietações próprias da arte.

6. Escadarias que não levam a parte alguma, vestígios de espaços onde antes se ouviu música ou se dançou, lugares que serviram outrora a fantasiosos movimentos de cortesia e festa, talvez a intrigas palacianas, caprichosos acabamentos em materiais de luxo como soalhos em madeiras exóticas e chãos em mármore, sítios que serviram ao prazer e ao deleite dos corpos e dos espíritos mas onde já nada

resta, mesmo se não soçobraram (ainda) na condição da ruína. Olhando-os, neste caso acentuados pelo poder ilusório de arcaicas caixas de luz, surpreende-nos como essa grandeza foi esquecida, deixada ao abandono, como se, por um imperativo secreto, cuja cifra desconhecemos. E tal como ocorre no cinema de Marguerite Duras, tudo parecem ecos de vozes de que apenas chegamos a percepcionar pedaços de frases, ecos sem contexto, ou a adivinhar ocorrências cujo sentido desconhecemos.
Inês d'Orey é uma notável fotógrafa cujo trabalho inevitavelmente será rapidamente descoberto num plano muito mais alargado, nomeadamente pela sua grande originalidade que nasce do seu carácter paradoxal, ao jogar ao mesmo tempo com um aparente realismo (que decorre dos meticulosos enquadramentos, da exactidão preciosa das imagens, da notável dimensão das cores e mesmo do seu virtuosismo no domínio técnico) e com uma perturbante imagem de uma quase sobre-realidade que, disfarçada sob a aparência do documental, parece fazer de cada uma dessas imagens o lugar de uma aparição.

7. Diante delas poderemos experimentar a sensação inquietante que teríamos se, de repente, por misteriosas razões cuja cifra nos escapa, uma cidade inteira se esvaziasse da gente que a habitava e apenas pudéssemos doravante assistir nela a uma imponderável presença dos objectos, das ruas, dos prédios e casas, das esquinas, tudo isso brilhando sob uma luz irreal, que nos faria suspeitar de poderem ter uma vida própria. De facto a presença do documental, mesmo se está ainda visível, é na verdade acessória, pretextual, já que cada imagem tem a sua própria força ao revelar-nos um outro espaço, mesmo se incerto, que parece abrir-se para uma dimensão fantasmática dos tempos e dos lugares, cifrando-se nisso algo de verdadeiramente inapreensível, misterioso, secreto, espectral.
Creio bem que mesmo que um dia a artista venha a optar por fotografar rostos ou paisagens, esse mesmo silêncio e essa dimensão espectral que podemos assistir nos seus magníficos interoiores irão acolhê-las no interior das imagens de Inês d'Orey.
Um clima misterioso como aquele que nasceria de uma gravação em loop, qual disco riscado, que se continuasse a escutar mesmo depois de todos terem abandonado a sala, tocando já para ninguém e para nada: imagens para nada, tal como os Textos para Nada de Samuel Beckett, que aqui ganha toda uma nova actualidade...

Bernardo Pinto de Almeida
N novembro de 2024