

MARIA CAPELO

DEITA-TE, LEVANTA-TE
E AGORA DEITA-TE

LIE DOWN, GET UP
AND NOW LIE DOWN

textos | *texts*

Nuno Faria
João Pinharanda

DOCUMENTA
FUNDAÇÃO CARMONA E COSTA

DEITA-TE, LEVANTA-TE
E AGORA DEITA-TE

LIE DOWN, GET UP
AND NOW LIE DOWN

LA PERTE POLITIQUE

Pour beaucoup de gens la véritable perte du sens politique c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi. Pour beaucoup de gens aussi quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte ou d'un manque idéologique. Je ne sais pas pour vous ce que vous pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa colère autant que celle de sa douceur, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi.

Dei ta-te , devanta-te e agora dei ta-te



The Temple of Asklepios.



Escavar. Revelar o oculto.

Nuno Faria

No fim, subsiste a dúvida — devemos manter em segredo aquilo que é da ordem do segredo ou, pelo contrário, o segredo deve ser revelado para permanecer oculto?

O trabalho de Maria Capelo é secreto por vocação e por convicção. A sua parte de luz, aquela que se dá à visibilidade, é a pintura e o desenho. Ambas afluem e desaguam num denominador comum, uma unidade de medida-padrão, elementar, quintessencial e arquetípica — a árvore.

Poder-se-ia dizer que nada mais há ou poderíamos brincar com as palavras e afirmar que «a árvore esconde a floresta», mas é mais do que isso; as imagens — as coisas — que Maria Capelo produz revelam e escondem, ao mesmo tempo. Quer dizer, dão-se a ver, na sua estranheza e evidência, na sua materialidade, como o eclipse de si próprias. A repetição produz o desaparecimento, mas esse processo de escavação da forma, a partir da escuridão do interior, engendra também uma espécie de clarividência, a estrutura de um pensamento em que a coisa e a palavra se tornam uma só. Árvore.

Esta exposição dá a ver pela primeira vez uma dimensão extraordinariamente importante do trabalho da artista, que nunca é visível — as imagens, fotografias, fotogramas de filmes, e o texto, fragmentos, poemas, passagens inteiras, que são recolhidos no processo de investigação, de construção, vamos dizer assim. Quando olhamos para os desenhos e pinturas não imaginamos que existe esta oficina nos bastidores. Poderíamos pensar, erradamente, que a oficina é o próprio

fazer, mas não, aí já se trata de um processo de redução, perto do osso, um esqueleto.

Mas, como se dá a passagem da imagem e do texto para o papel ou a tela? Como se opera, como se verte, a escolha daquilo que se vê?

Os cadernos e tudo o que está na prateleira são ferramentas de trabalho. Coisas que guardo, transporto comigo, para manejar, como escreve o Herberto Helder sobre o poema: «Aliás, não é exactamente um objecto, o poema; de fora parece um objecto, tem as qualidades tangíveis, não é porém para ser visto mas para manejar. Manejamo-lo. Acção, tens aquela ferramenta.»

Um processo de redução, portanto. Há três lugares, somente, nesta exposição — a palavra exposição é, porém, aqui, um engano, trata-se de um outro lugar. Aquilo que a artista procura é mostrar o interior do que vemos, as nossas visões, a visão. Por isso, procura muito mais os escritos dos escritores e dos cineastas do que dos artistas visuais, que tornam clara a relação entre o que se vê, uma atitude realista, e o labor, através da montagem, da reorganização do que se vê. Por isso também a vontade de pintar as paredes do espaço expositivo — para ocupar o espaço, inscrevê-lo como lugar onde se possa dar a ver os desenhos, o acto de desenhar — inscrever traços, linhas, manchas, sobre um fundo — o cenário esquecido da história, lugares que se cumprem em silêncio e em abandono.

Uma paisagem é como um rosto humano, como diz o Orlando Ribeiro, eu penso às vezes que tenho mais que ver com a visão dos retratistas do que com a visão dos paisagistas, na medida em que enfrento uma paisagem, um espaço, uma árvore, um ponto de vista de um sítio, um pouco como quem

enfrenta um rosto, ao qual tenho de me aproximar insistentemente, para o conhecer. É nesse ataque que o desenho é fundamental.

Primeiro tem de haver uma atracção, uma experiência pessoal, uma vivência qualquer que estabeleça uma ligação, qualquer coisa que não interessa muito escrutinar. O interesse existe só no modo como essa escolha primeira pode permitir uma iluminação sobre o trabalho decorrente, mas que se não estiver já lá tudo, ainda que velado, não tem interesse nenhum.

Três lugares. A serra do Caldeirão no Baixo Alentejo; Las Hurdes, em Espanha, e Santo Stefano Belbo, em Itália. São três lugares onde há uma grande resistência, da terra e dos homens.

A serra do Caldeirão é o sítio onde passei muito tempo da minha infância. Foi lá que aprendi o que é ser de uma terra, que até pode ser um inferno, mas aonde se volta sempre. Que não há só ruas, há caminhos pelo meio do mato e das silvas tão evidentes como as ruas, e que as fontes são lugares importantes. Que os velhos são diferentes dos novos porque viram muitas coisas das quais não querem falar e calam-se.

Las Hurdes. O filme de Luis Buñuel Las Hurdes, Tierra sin pan mostra-nos um sítio miserável e isolado como o Baixo Alentejo. Muitas das imagens com as quais trabalho são imagens que me obcecaram ou assombram por muitos anos e este filme é um deles. Escolhi um fotograma, uma vista das montanhas escarpadas onde uma muralha de oito quilómetros rodeia o convento de Las Batuecas para o defender dos lobos, ursos e javalis, e a partir daqui entra-se em território hurdano.

Há também as colinas de Santo Stefano Belbo, na província do Piemonte, em Itália. Foi um livro e um filme que me levaram a querer ir lá e estar lá durante um tempo: A Lua e as Fogueiras de Cesare Pavese e o filme Dalla Nube alla Resistenza de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Estas colinas, completamente ocupadas e moldadas pela acção humana — socalcos, vinhas, canaviais e caminhos — são muito diferentes das serras de Las Hurdes ou dos montes esquecidos da serra do Caldeirão, mas muito parecidas na sua história comum de isolamento, pobreza e violência.

Obcecar: tornar cego; cegar. No trabalho de Maria Capelo uma imagem, uma só imagem, pode persistir durante anos. E é como se essa imagem deixasse de se referir à visibilidade mas, antes, à dureza de um lugar interior. Não se trata já de uma imagem original — como distinguir o original da cópia, como discernir uma autoria? Vejam-se as imagens produzidas, nos anos 1990, por transferência a partir da aplicação de xilol sobre fotocópias a preto-e-branco. Feitas por contacto, sem a distância imposta pela mediação da visão, estas imagens são exemplares do *modus operandi* da artista. Recolher, reordenar, reactivar os elementos da paisagem na imagem e da imagem na paisagem, num processo metonímico em que uma se confunde com a outra.

Paisagem e imagem não são, pois, categorias válidas para nos referirmos ao trabalho de Maria Capelo. A elas, julgo, deveremos preferir a designação de «lugar». O que, a jusante de todo um conjunto de decisões e de hesitações, estes desenhos criam são lugares para que o espectador (o leitor?) possa começar a ver aquilo que esteve sempre lá, mas que aqui se apresenta como a realidade da imagem e não a imagem da realidade.

*Parto sempre da realidade visível, e nunca a perco de vista.
O ponto de partida é também, e ainda, o ponto de chegada.
As palavras, imagens, sítios, são mais textos que pretextos.
Para trabalhar com a máxima liberdade porque isso é o má-
ximo respeito.*

No lugar em que se institui o desenho, ou que o desenho funda, como o oráculo romano que desenha na terra o perímetro da urbe a construir, a linguagem torna-se material, estritamente material. Papel, tinta, grafite, pincel, lápis ou outro riscador. É um trabalho de reiteração, de repetição e de diferença, ínfima, imperceptível por vezes. Na realidade, estes desenhos só podem ser entendidos enquanto multiplicidade, como uma grande estrutura rizomática que se expande aleatoriamente, como forças que emanam dos micromovimentos da mão.

Todas as passagens em itálico são citações de memória de conversas entre mim e a artista.

To dig. To reveal the hidden.

Nuno Faria

Ultimately, there's a lingering doubt — should secrets be left secret or, on the contrary, should they be revealed in order to remain hidden?

Maria Capelo's work is secret by vocation and also by conviction. The part that exists in the light, visible to everyone, is her paintings and drawings, both of which flow and discharge into a common denominator, an elemental, quintessential, and archetypal standard unit of measurement — the tree.

We could say that there is nothing else, or we could play with words and affirm that “we can't see the wood for the trees”, but it's more complex. The images — things — produced by Maria Capelo reveal, but also conceal, i.e. they reveal themselves, in their strangeness and evidence, and in their materiality, as an eclipsed image of themselves. Repetition leads to disappearance, but this process of excavation of form, based on the darkness of the interior, also engenders a kind of clairvoyance, the structure of thinking, in which the thing and the word become one and the same. The tree.

This exhibition demonstrates for the first time an extraordinarily important dimension of the artist's work, which is normally never visible — images, photographs, film frames, and text, fragments, poems, entire passages that she collects in her research process, what we might call her “construction process”. When we observe her drawings and paintings we never imagine the artist's studio that lies behind the scenes. We might mistakenly think that the studio is the act of making the works,

but that would be mistaken, because her work already involves a process of reduction, drawing close to the bone, a skeleton.

But, how does the image and text pass to the paper or canvas? How do the choices we observe in her work operate, how are they materialised?

The scrapbooks and everything on my shelf are work tools. Things I keep, that I carry with me, in order to handle them, as Herbert Helder once wrote about the poem: "In fact, the poem isn't exactly an object; from the outside it looks like an object, it has tangible qualities, it's not to be seen but to be handled. We handle it. Take action, you have that instrument."

So this is a process of reduction. There are only three places in this exhibition — but in this case even the word "exhibition" is misleading, because it concerns another place. What Maria Capelo seeks is to reveal the interior of the things that we see, our visions, the act of vision itself. Therefore, it draws far greater inspiration from texts written by writers and filmmakers, than the work of visual artists, which clarify the relationship between that which is seen, a realistic attitude, and the work itself, through montage, through reorganization of what is seen. That's also why she wants to paint the walls of the exhibition space — to occupy the space, to inscribe it as a place in which one can see the drawings, the act of drawing itself — to inscribe traces, lines, spots, on a background — the forgotten backdrop of history, places that persist in silence and abandonment.

A landscape is like a human face, as Orlando Ribeiro says, I sometimes think that I have more to do with the vision of portrait artists than with landscape artists, to the extent that I regard a landscape, space, tree, a perspective of a place, a

bit like the way that someone looks at a face. I have to draw closer to it in order to get to know it. Drawing plays a fundamental role in this approach.

First there has to be an attraction, a personal experience, any experience that establishes a connection, something that doesn't need to be scrutinized in detail. It is only interesting insofar that this first choice can enlighten the subsequent work, but unless everything already exists there, albeit veiled, it is of no interest whatsoever.

Three places: the Serra do Caldeirão in the Baixo Alentejo region; Las Hurdes in Spain, and Santo Stefano Belbo in Italy. Three places in which there is major resistance, from the earth and from men.

Serra do Caldeirão is where I spent much of my childhood. It was there that I learned what it is to be from a specific land, which can be a living hell, but to which we always return to. That there aren't just streets — there are paths through the woodlands and the undergrowth that are as clearly demarcated as streets, and that the natural springs are important places. Old people are different from young people because they have seen many things that they don't want to talk about and they remain silent.

Luis Buñuel's film Las Hurdes, Tierra sin pan (Land without Bread) shows us a miserable and isolated place, a bit like the Baixo Alentejo. Many of the images I work with are images that have obsessed or haunted me for many years and this film is one of them. I chose a single film frame, that shows us a perspective of the steep mountains where an 8 km wall surrounds the convent of Las Batuecas, to defend it from

wolves, bears and wild boars. It is from here that one enters in the territory of Las Hurdes.

*Another place is the hills of Santo Stefano Belbo, in the province of Piemonte in Italy, where I wanted to go because I read Cesare Pavese's book *La luna e i falò* and because of the film *Dalla Nube alla Resistenza* by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet. These hills, densely occupied and moulded by human action — terraced fields, vineyards, cane fields and paths — are extremely different from the hills of Las Hurdes or the forgotten mountains of the Serra do Caldeirão, but are very similar in their common history of isolation, poverty and violence.*

Obsess: becoming blind; to blind. In Maria Capelo's work an image — a single image — can persist for years. It is as if this image ceased to refer to visibility but instead to the harshness of an inner place. It is no longer an original image — how can one distinguish the original from the copy, how can one discern authorship? Consider, for example, the images produced by a transfer process, through application of xylene on black and white photocopies. Made by a contact process, without the distance imposed via the mediation of vision, these images exemplify the artist's *modus operandi*. To collect, reorder, reactivate elements of the landscape in the image and elements of the image in the landscape, in a metonymic process in which one is confused with the other.

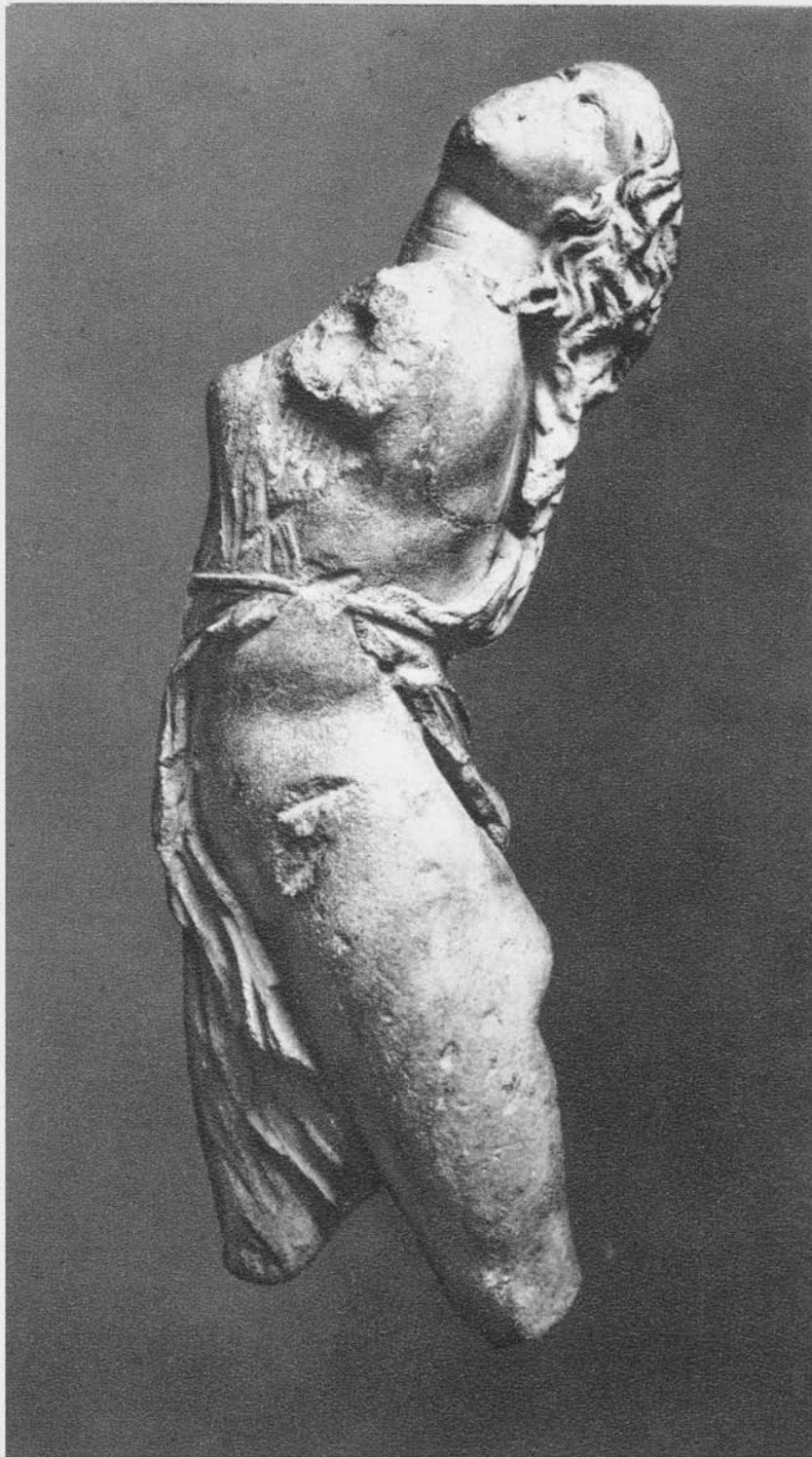
The landscape and the image aren't therefore valid categories to refer to Maria Capelo's oeuvre. I think "place" is a better designation to refer to these aspects. Ensuing from an entire set of decisions and hesitations, what these drawings create are places that enable the viewer (the reader?) to be able to start to see that which was always there, but

which is presented itself as the reality of the image rather than the image of reality.

I always commence with visible reality, and never lose sight of it. The starting point is also, and remains, the point of arrival. The words, images and sites, are more like texts than pretexts. To work with maximum freedom because that also implies maximum respect.

In the place in which drawing was instituted, or that is founded by drawing, such as the Roman oracle that traced on the earth the perimeter of the city to be built, language becomes material, strictly material. Paper, ink, graphite, paintbrush, pencil or another marker. It's a work of intricate, sometimes imperceptible reiteration, repetition and difference. In fact, these drawings can only be understood as multiplicity, as a great rhizomatic structure that randomly expands — as forces that emanate from micro-movements of the hand.

All passages in italics are quotes from my memory of conversations with the artist.



MÉNADE DANSANT (*Musée de Dresde*)

PHOTO DU MUSÉE



Maria Capelo: reconhecimento e assombração

João Pinharanda

A minha primeira relação com o trabalho de Maria Capelo foi de reconhecimento, no seu desenho, não apenas do desenho de outrem mas também de uma poética que, derivando do universo da escrita, se fez imagem no campo da minha visualidade idealizada. Foi também uma relação de desejo que se desencadeou: desejo de posse desses desenhos onde me reconhecia.

Temos pois três dimensões a considerar nessa aproximação: reconhecimento de um universo visual; reconhecimento de um universo verbal; desejo de posse.

Começando na última das dimensões, que se cruza com duas restantes: trata-se de identificar ou racionalizar o comum fenómeno de atracção por uma coisa (neste caso um objecto artístico) que nos faz lembrar uma outra coisa. Aqui, não se trata de desejar um falso, ou sequer uma cópia autorizada. É precisamente porque nessa «outra coisa» reconhecemos características e qualidades autorais autónomas do referente inacessível que temos como baliza, é porque reconhecemos nessa «outra coisa» uma autoridade própria, que se reforça a nossa atracção sobre essas duas realidades postas por nós em relação de tensão.

Convergindo e reforçando esta situação, houve o reconhecimento de um universo verbal específico nas imagens desse longínquo primeiro encontro com os desenhos de Maria Capelo. A leitura e tradução (nos dois sentidos: verbal e visual) dos seus desenhos levantou, talvez, questões diversas das levantadas pela sua autora. Mas essa distância, entre os sentidos que presidem às intenções (ou referências) do acto criador e as que, como espectadores, podemos associar a uma ou outra

peça de arte, não tem importância maior; funciona, mesmo, como modo de sobrevivência da obra de arte perante a tentação da literalidade interpretativa. Os desenhos mostrados por Maria Capelo, nessa exposição de finais dos anos 1990, especialmente um deles, referiam uma grande austeridade da imagem. Essa austeridade era obtida pela rarefacção de elementos paisagísticos, em que se incluía o esmagamento dos espaços de profundidade. Mas, ao mesmo tempo, pela dominante dos brancos nas folhas pouco preenchidas, essa austeridade permitia uma total abertura. Era nesse ponto preciso que, para mim, aqueles desenhos cruzavam Carlos Drummond de Andrade. A densa simplicidade verbal dos universos da sua poesia obceca-me a ponto de desejar possuir, através das suas palavras, tanto os elementos reais do espaço descrito como os ambientes em que eles participam e que definem: a secura das paisagens e o viço incerto do amor-próprio, as pedras no meio do caminho e a visão da máquina do mundo, as cabras tristes e as impurezas do branco.

Finalmente, vejamos de perto o objecto desencadeador do meu desejo de posse: através dele me encontrei com alguns dos álbuns de viagem feitos por Turner numa das suas travessias dos Alpes (especialmente os designados por «St Gothard and Mont Blanc sketchbook» e o «Grenoble sketchbook», ambos da viagem de 1802). Nessas colecções de esboços há grande eclectismo de técnicas, e apenas alguns dos desenhos mais evanescentes (os das escarpas, dos caminhos pedregosos, das paisagens abertas a vazios essenciais) é que me interessaram e, por intermediação da nova autoria de Maria Capelo, recordei e associei às palavras do poeta criando assim, em mim, um complexo universo de referências cruzadas e contraditórias.

Hoje, regresso a algumas das últimas séries de Maria Capelo. Continua interessada na paisagem, na paisagem pobre, nas plantas resistentes, nos animais austeros, na humanidade seca que habita essas paisagens — apenas a sua geologia parece excessiva (resolvida em

montanhas, penhas e escarpas, abismos e desfiladeiros...). A artista é conduzida por um desejo essencial: permanecer no seu lugar de formação; onde, além da poética do conteúdo (austeridade), encontramos uma poética das formas (naturais: vegetais e geológicas).

Enraizada em si pela experiência matricial de um lugar específico está a serra do Caldeirão, no Baixo Alentejo. Essa marca, encontra-a, depois, noutros lugares do mundo apoiando-se em referentes que lhe chegam de outras linguagens (pelo cinema ou pela literatura) e que associa entre si. As Hurdes, na Extremadura, conhece-as através de Buñuel (*Las Hurdes, Tierra sin pan*, 1936), Santo Stefano Belbo, no Piemonte, através de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Dalla Nube alla Resistenza*, 1979) ou de Cesare Pavese (*A Lua e as Fogueiras*, 1950). A viagem é um dado central deste processo.

Trata-se de viagens temporais, permanentemente referidas ao lugar original; é esse lugar que determina o desejo de realizar novas viagens; são elas que lhe permitem encontrar (em lugares que só podem ser, evidentemente, diferentes) as energias que desencadeiam sentimentos referenciados aos do lugar de origem. Para essas viagens Maria Capelo tem um diário de bordo: nele se acumulam colagens de imagens (fotos, postais, recortes de jornal), textos impressos e manuscritos, textos originais e citações, referentes literários, pictóricos e escultóricos, fotográficos e cinéfilos. Contaminando o visual e o verbal, dispostas sem cronologia explícita nem coordenadas geográficas claras, essas páginas remetem para viagens anteriores e contêm indícios de viagens futuras, são registos de uma viagem permanente que percebemos determinada pela fatalidade do eterno retorno aos lugares reais e imaginários que habitam a artista.

Visualmente, os cadernos resultam de montagens geralmente simples, com raras sobreposições e raros jogos de *trucagem* ilusionista; as imagens, embora dispostas numa lógica de fotogramas ou tira de BD, não nos fornecem a chave de qualquer narrativa ou qualquer se-

quência formal. Este dispositivo de composição passa para as suas soluções de desenho, notoriamente na série de *Las Hurdes* em que, para mais, o gesto do aparo é carregado e intenso, entendendo-se e estendendo-se como registo sismográfico de um abalo interior que o filme, a sua denúncia social e a paisagem real provocaram em Maria Capelo, causando-lhe uma prolongada e confessada assombração.

Já a velocidade da série dedicada à paisagem piemontesa indisciplina o traço regular do gesto sismográfico anterior que, apesar da sua alta tensão, obedecia a uma coreografia e temporalidade previsíveis (vertical — indo acima e vindo abaixo — e arrastada — deslocando-se da esquerda para a direita), e ambas vão também contrastar com o tempo que Maria Capelo dedica à contemplação das árvores da sua terra. Assim, os desenhos das páginas 63 a 83 são explosivos e dispersivos, determinados pelo vento rodopiante que domina os gestos da mão, e colocam-nos muito próximos dos motivos vegetais registados — como se os nossos olhos fossem os das cabras dos caminhos, que procuram e vêem, desde um ângulo baixo, apenas a comida que desejam. Na escassa superfície de brancos que preenche, a tinta negra é, a partir ou na direcção de um ponto de energia situado nos cantos inferiores do papel, um elemento em rompante aparição ou desapareção abissal; o verde-seco e os castanhos-poeirentos que essa tinta preta representa pertencem ao que acaba de chegar (e durará pouco) ou ao que está em apagamento? E, por contradição gestáltica, parece-nos mesmo que o papel ficará negro em vez de branco, no final de todo o processo de desaparecimento iminente.

Os desenhos das páginas 85 a 102 tomam as árvores da serra do Caldeirão como corpos vivos. De novo as imagens deslocam-se cinematicamente, como animais e descrevendo *travellings* no tempo e espaço. A artista toma uma atenção especial ao detalhe desses corpos, uma atenção sensorial, muscular e cutânea, e separa-os de qualquer visão de conjunto. Ela sabe o que viu e o que vê, onde viu e onde os encontrou —

sem referentes exteriores de identificação, estes corpos amputados provam-nos a inevitável incomunicabilidade de todos os processos de regresso aos lugares de origem.

Haverá uma disciplina oriental do fazer e do ver nestas sucessivas coreografias da mão e do olho. Mas há também uma angústia ocidental no pensar o que se faz e o que se quer fazer: ao procurar obsessivamente o espaço e o tempo perdidos, ao procurá-los, através de numerosas soluções, noutros lugares e noutros tempos, Maria Capelo não recupera nem salva a pureza original desse tempo ou desse lugar, antes faz que os seus fantasmas comuniquem com os dos outros tempos e lugares invadindo a sua memória e intimidade, e assombrando-as.

Paris, 28 Janeiro 2017

Maria Capelo: recognition and haunting

João Pinharanda

My first relationship with Maria Capelo's work was one of recognition: to recognise in her drawing, not only the drawing of someone else, but also a poetics that, hailing from the universe of writing, became image within the field of my idealised visuality. A relationship of desire was also triggered: a desire to possess these drawings in which I recognised myself.

There are, then, three dimensions to be considered in that approach: recognition of a visual universe; recognition of a verbal universe; a desire to possess.

To start with the last dimension, which intersects with the two others: it is a matter of identifying or rationalising the ordinary phenomenon of being attracted to a thing (in this case, an artistic object) that reminds us of something else. It is not a matter of desiring a fake copy of the object, or even an authorised one. It is precisely because we recognise in that "other thing" authorial features and qualities that are autonomous regarding the inaccessible referent we have for a goal, because we recognise that that "other thing" possesses an authority of its own, that our attraction towards these two realities we have set in a tense relationship is reinforced.

This situation was further intensified by the recognition of a specific verbal universe in the images from that distant first encounter with Maria Capelo's drawings. It is possible that my reading and translation (in both verbal and visual terms) of her drawings has caused me to contact with issues other than the ones presented by their author. However, this distance between the meanings that preside over the intentions (or

references) of the creative act and the meanings we, as viewers, may associate with some art piece is of no great consequence; it actually can work as a means of survival for the work of art, when it is faced with the temptation of interpretative literality. The drawings Maria Capelo displayed in that late-1990s exhibition (especially one of them) explored landscape with great austerity. That austerity was obtained via the rarefaction of landscape elements, namely the flattening of depth-suggestive sections. However, at the same time, that austerity allowed for great openness through the dominance of white on the sparsely-drawn leaves. It was at that exact point that, in my mind, these drawings intersected with Carlos Drummond de Andrade. The dense verbal simplicity of the universes in his poetry obsesses me so much that I desire to possess, through his words, both the real elements in the described space and the environments in which they take part, defining them: the dryness of the landscapes and the uncertain luxuriance of self-esteem, the rocks in the middle of the path and the vision of the machine of the world, the sad goats and the impurities of white.

Finally, let us look closely at the object that triggered my desire to possess: through it, I came across some of the sketchbooks Turner filled during one of his crossings of the Alps (especially the "St Gothard and Mont Blanc sketchbook" and the "Grenoble sketchbook", both made in the 1802 journey). These sketch collections feature a great variety of techniques: only some of the more evanescent drawings (depicting escarpments, rocky paths and landscapes open to essential emptiness) caught my attention; Maria Capelo's drawings put me in mind of them and caused me to associate them with the poet's words, thus causing a complex universe of intersecting, contradictory references to emerge within my mind.

Today, I return to some of Maria Capelo's latest series. She is still interested in the landscape, in the humble landscape, in the hardy plants, austere beasts and withered humans that people these land-

scapes — only her geology seems excessive (consisting of mountains, cliffs and escarpments, abysses and gorges...). The artist is guided by an essential desire: to remain in the place that shaped her outlook, offering her both a poetics of content (austerity) and a poetics of form (natural forms, vegetable and geological).

Rooted deep in her through the founding experience of a specific place is the landscape of Serra do Caldeirão, in Lower Alentejo. She looks for that original impression in other places in the world, using references that come from other disciplines (such as cinema or literature) and which she interconnects. Las Hurdes, in Extremadura, is known to her via Buñuel (*Las Hurdes, Tierra sin pan*, 1936) and Santo Stefano Belbo, in Piedmont, through Jean-Marie Straub and Danièle Huillet (*Dalla Nube alla Resistenza*, 1979) or Cesare Pavese (*The Moon and the Bonfires*, 1950). The journey plays a central role in this process.

These are journeys on time, constantly referring back to the original place, the place that triggers the desire to make new journeys, journeys that allow her to find (in places that can only be, evidently, different places) the energies that inspire feelings similar to the ones connected to the original place. For these journeys, Maria Capelo keeps a logbook, which contains collages of pictures (photographs, postcards, newspaper clippings), printed and handwritten texts, original texts and quotations, references from literature, painting, sculpture, photography and film. Mingling the visual with the verbal, organised without explicit chronology or clear geographic coordinates, these pages evoke previous journeys and contain inklings of future ones; they are recordings of a permanent journey that, we understand, is determined by the inevitability of the eternal return to the real and imaginary locations that inhabit the artist.

Visually, her notebooks are composed of largely simple montages; there are few overlapping images and illusionist compositions; the pictures, though arranged as film frames or comic strips, do not offer us

any kind of formal narrative sequence. This compositional device passes to her drawings, namely in the *Las Hurdes* series, where the nib pen lines are powerfully marked, spreading as a kind of seismographic recording of the inner commotion the film's social denunciation and real-life landscapes inspired in Maria Capelo, a haunting that has resonated long with her.

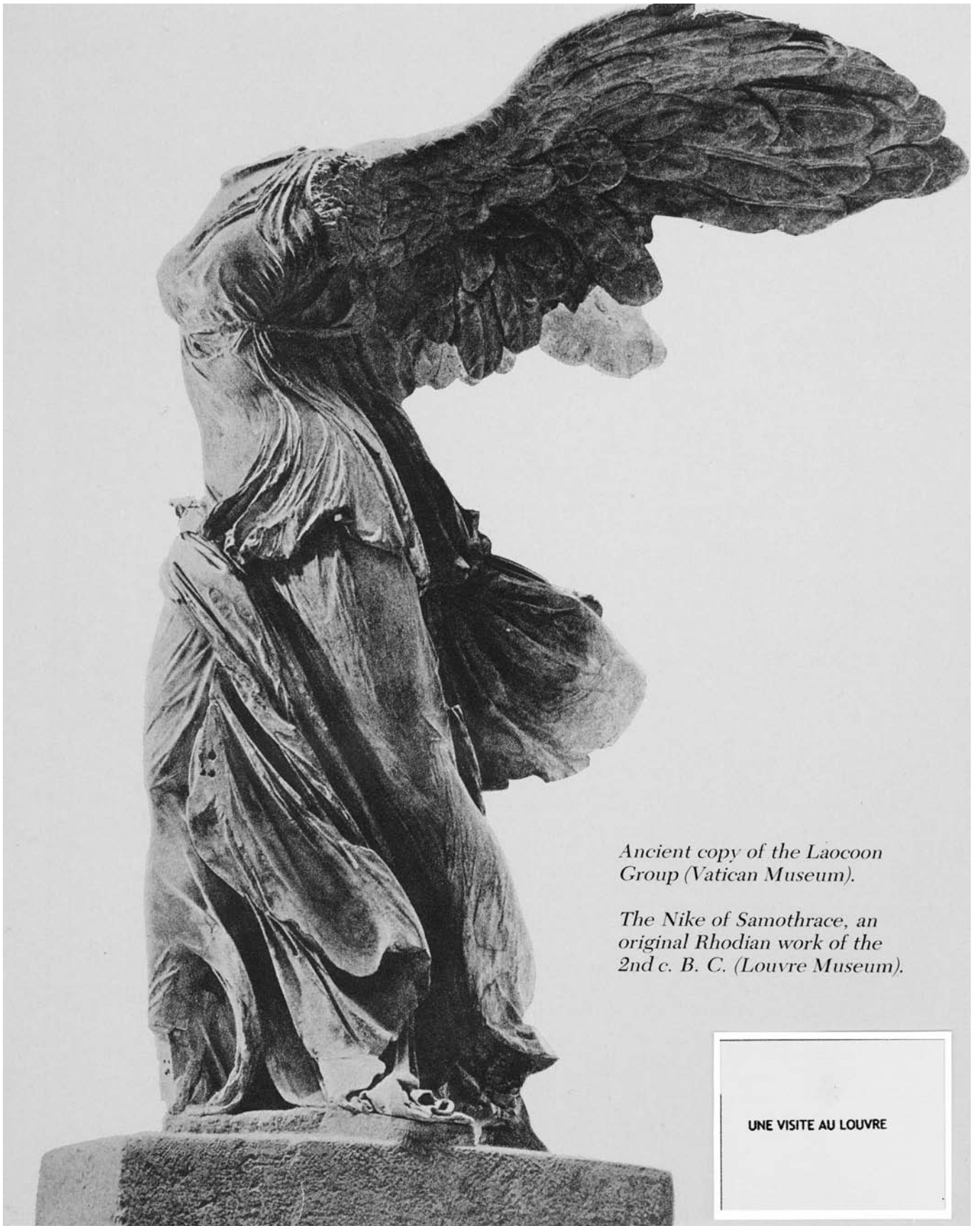
As for the series focused on the Piedmont landscape, its speed brings indiscipline to the previous seismographic gesture, which, in spite of its high tension, nonetheless obeyed predictable choreographic and temporal coordinates (vertical — going up and coming down — and dragged — from left to right), both of which will also create a contrast with the time Maria Capelo dedicates to contemplating the trees of her land. Thus, the drawings in pages 63 to 83 are explosive and dispersive, determined by the whirling wind that guides the hand's movements, bringing us quite close to the vegetable motifs on display — as if our eyes belonged to the goats on the paths, cast low and focused only on the food they want. In the scarce surface of whites it fills in, the black ink is, as it starts from or towards an energetic point on the lower corners of the paper, an element that either bursts out or disappears into a chasm; do the dry greens and dusty browns that black ink stands for belong to what has just arrived (and will not last long) or to what is being erased? Furthermore, a gestaltic contradiction causes us to feel that the paper will turn black instead of white, at the end of the whole process of imminent disappearance.

The drawings on pages 85 to 102 approach the trees of Serra do Caldeirão as living bodies. Once again, the images move cinematically, like animals moving in travelling shots across time and space. The artist pays special attention to detail in these bodies, a sensory, muscular, cutaneous attention that separates them from any overall view. She knows what she has seen and what she sees, where she saw them and where she found them — devoid of any identifying exterior referents, these am-

puted bodies prove to us how inevitably incommunicable all processes of return to original places are.

Some kind of Eastern discipline of making and seeing probably exists behind these successive choreographies of the hand and the eye. But there is also a Western anxiety in the thought of what is made and what one wants to make: as she obsessively searches for lost space and time, as she searches for them through various approaches in other times and places, Maria Capelo does not revive or rescue the original purity of that time or place; rather, she has her ghosts communicate with the ghosts of the other times and places, invading her memory and intimacy and haunting them.

Paris, 28 January 2017



Ancient copy of the Laocoon Group (Vatican Museum).

The Nike of Samothrace, an original Rhodian work of the 2nd c. B. C. (Louvre Museum).

UNE VISITE AU LOUVRE

Este folheto acompanha o livro publicado por ocasião da exposição *Deita-te, levanta-te e agora deita-te*, de Maria Capelo, realizada na Fundação Carmona e Costa, com curadoria de Nuno Faria, entre 08-02-2017 e 18-03-2017

This booklet accompanies the book published on the occasion of Maria Capelo's exhibition Lie down, get up and now lie down, at Carmona e Costa Foundation, curated by Nuno Faria, from 08-02-2017 to 18-03-2017

Agradecimentos | *Acknowledgements*

Maria da Graça Carmona e Costa
Paulo Nozolino
José Neves

© Fundação Carmona e Costa, Rua Soeiro Pereira Gomes, Lt. 1 – 6.º D, 1600-196 Lisboa
© Sistema Solar, Crl. (Documenta), Rua Passos Manuel, 67 B, 1150-258 Lisboa
imagens | *images* © Maria Capelo
textos (folheto) | *texts (booklet)* © Nuno Faria, João Pinharanda

Publicado em Fevereiro 2017 | *Published in February 2017*
ISBN 978-989-8834-60-7

Coordenação da produção / *Production coordination* Pedro Valdez / *fcc*
Traduções / *Translations* José Gabriel Flores, Martin Dale
Fotografia / *Photography* Nuno Moreira Inácio, Laura Castro Caldas e Paulo Cintra
Design gráfico / *Graphic design* Manuel Rosa
Revisão / *Proofreading* António d'Andrade

Depósito legal / *Legal depot* 420722/17

Impressão / *Printing* Gráfica Maiadouro, SA
Rua Padre Luís Campos, 586 e 686 – Vermoim
4471-909 Maia
Portugal

